DOCUMENTOS CONGRESUALES

Isla abierta

Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

TOMO I

La Laguna
25-28 de abril 2001

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta

Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta
Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

TOMO I

José M. Oliver Frade (coord.)

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta : estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, [X Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, La Laguna, 2001] / José M. Oliver Frade, coord.. —1º ed.. — La Laguna : Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2004. — 3 v. (1504 p.) ; 24 cm.. — (Documentos Congresuales ; 10)
Texto en francés y castellano
Bibliogr. por cap.
ISBN 84-7756-602-X (O.C.). — ISBN 84-7756-603-8 (T.1). — ISBN 84-7756-604-6 (T.2). — ISBN 84-7756-605-4 (T.3)
1. Filología francesa 2. Lengua francesa 3. Literatura francesa I. Cioranescu, Alejandro (1911-1999)-Homenajes II. Oliver Frade, José Manuel, coord. III. Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Cologuio (10. 2001. La Laguna) IV. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. V. Serie
082 Cioranescu, Alejandro
804.0(082)
840(082)

Colección:
DOCUMENTOS CONGRESUALES/10

Edita:
Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna
Campus Central
38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Teléfono: 34 922 31 91 98

Diseño Editorial:
Jaime H. Vera.
Javier Torres. Cristóbal Ruiz.

1ª Edición 2004

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor

Maquetacióny preimpresión:
Servicio de Publicaciones

Impresión:
El Productor S.L. *Técnicas Gráficas*

I.S.B.N.: 84-7756-602-X (obra completa)
I.S.B.N.: 84-7756-603-8 (tomo I)
Depósito Legal: TF 91/2005 (tomo I)

X COLOQUIO DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA

LA LAGUNA. 2001

COMITÉ EDITORIAL

Antonio Álvarez de la Rosa.
Cristina Badía Cubas.
Clara Curell Aguilà.
Cristina González de Uriarte Marrón.
Dulce M.ª González Doreste.
M.ª del Pilar Mendoza Ramos.
José M. Oliver Frade.
Berta Pico Graña.
Maryse Privat.

COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Álvarez de la Rosa.
Cristina Badía Cubas.
José M. Cruz Rodríguez.
Clara Curell Aguilà.
Dulce M.ª González Doreste.
Cristina González de Uriarte Marrón.
María del Carmen Marrero Marrero.
María del Pilar Mendoza Ramos.
José M. Oliver Frade.
Patricia Pareja Ríos.
Berta Pico Graña.
María Nieves Pozas Ortega.
Maryse Privat.
Ana María Real Cairós.
Guy Rochel.

INSTITUCIONES Y ENTIDADES COLABORADORAS

Ministerio de Ciencia y Tecnología.
Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
Cabildo Insular de Tenerife.
Caja General de Ahorros de Canarias.
Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
Ayuntamiento de La Orotava.
Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española.
Vicerrectorado de Investigación y Relaciones Internacionales de la Universidad de La Laguna.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna.
Vicerrectorado de Servicios Generales de la Universidad de La Laguna.
Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna.
Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÍNDICE

TOMO I

Presentación 13

Isla abierta. Homenaje a Alejandro Cioranescu. *Francisco Javier Hernández Rodríguez* 19

La langue entre identité culturelle et identité discursive. *Patrick Charaudeau* 31

Ciudades como islas. La insularidad como estructura topográfica en las ciudades imaginarias de Jules Verne. *Ana Alonso García* 45

De père français, de Michel del Castillo. Los restos del naufragio. *Antonio Álvarez de la Rosa* 63

Dominique Rolin: un «je» en quête d'un/du passé; un «moi» à la rencontre d'un/de l'avenir. *José Luis Arráez Llobregat* 71

Une grammaire contrastive rénovée: atout plus que tabou. *Marina Aragón Cobo* 85

Los hermanos Goncourt y la sacralización de la literatura. *Flavia Aragón Ronsano* 103

El nombre de lugar como recurso de poetización de la ciudad en *Les nouveaux mystères de Paris* de Léo Malet. *Belén Artuñedo Guillén* 119

La expresión del amor en la poesía de Louise Labé. *Cristina Badía Cubas* 135

Du discours épilinguistique aux pratiques sociales, la question de la norme linguistique en Belgique francophone. *André Bénit* 147

De la dedicación de las letras como sublimación en la cultura del siglo xvi francés. *Javier Benito de la Fuente* 165

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Amores sáficos y escritura autobiográfica en los albores del siglo xx (L. de Pougy, R. Vivien y N. Clifford Barney). *Claude Benoit* 179

Hacia una definición de la función de la mujer en *Partonopeus de blois*. *Esperanza Bermejo* 195

Maryse Condé: religion et discours social. *Monique Blérald-Ndagano* 213

Saveurs aigres-douces d'une langue de contrastes: l'étude des variantes régionales francophones. *Nathalie Bleser Potelle* 227

Charles le téméraire ou la nostalgie d'un pays rêvé. *Laurence Boudart* 243

Datos sobre la historia de la pronunciación figurada en los diccionarios bilingües francés-español. *Manuel Bruña Cuevas* 259

Insularidad y temas en oposición en *La maison des atlantes*. *María Dolores Burdeus* 279

Teoría literaria y práctica comparatista. *Jesús Camarero-Arribas* 291

Un soneto: cuatro lecturas. *Nicolás Campos* 307

«La isla» como espacio narrativo en la obra de J.M.G. le Clézio. *María Loreto Cantón Rodríguez* 321

A partir del signo ascendente de André Breton. *Loreto Casado* 337

La symbolique de la révolte dans la littérature dite des rebelles au moyen âge: l'exemple de *La chanson de Girart de Roussillon*. *Richard Clouet* 349

El paisaje en *Lettres de mon moulin* de Alphonse Daudet. *Anna-Maria Corredor Plaja* 363

Fortius altius citius. La visión autobiográfica e insular de dos patafísicos: Georges Perec y Boris Vian. *Adela Cortijo Talavera* 375

Analyse du discours et identité: étude de deux discours littéraires sur la plantation sucrière à propos de l'environnement et de l'être humain. *José Manuel Cruz Rodríguez* 391

La literatura africana escrita por mujeres: de la novela testimonial a la novela comprometida. *Elena Cuasante Fernández* 411

Algunas consideraciones en torno a las *impressions et observations dans un voyage à Tenerife* de Jean Mascart. *Clara Curell* 429

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Linguistique en afrique francophone: les travaux d'André Raponda Walker. *Javier de Agustín* 443

Les constructions pronominales des verbes en français et en espagnol. Classification et terminologie. *Claude Duée* 457

Sous le pont Max Jacob coule le jet... *Marie-Claire Durand Guizion* 475

Índice general 489

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

PRESENTACIÓN

En 1991 un representativo grupo de profesores universitarios de Filología Francesa decidió iniciar una serie de reuniones científicas que sirviera, entre otras cosas, para dar a conocer y discutir los numerosos trabajos que sobre los estudios franceses se venían elaborando en los diferentes departamentos de las universidades españolas.

Así, en 1992 el departamento de Filología Francesa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia organizó en Madrid el primero de estos encuentros, en el que se dieron a conocer las principales líneas de investigación que se llevaban a cabo y donde, además, se aprobaron los Estatutos que dieron lugar a la refundación de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE).

Desde entonces, la APFFUE ha venido celebrando puntualmente sus Coloquios anuales: en 1993 en la Universidad de Castilla-La Mancha, en 1994 en la Universitat Pompeu Fabra, en 1995 en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en 1996 en la Universidad de Murcia, en 1997 en la Universidade de Santiago de Compostela, en 1998 en la Universidad de Cádiz, en 1999 en la Universitat de València-Estudi General y en el 2000 en la Universidad de Granada.

De esta manera, los socios de la APFFUE —así como colegas de otros niveles educativos y estudiantes de tercer ciclo de las universidades organizadoras— han tenido la oportunidad, de manera continuada, de presentar sus trabajos, conocer los de otros colegas de todo el territorio nacional, entablar relaciones profesionales que, en no pocos casos, han propiciado la formación de proyectos comunes y, finalmente, reflexionar sobre la situación de los estudios franceses en España en todos los ámbitos de la enseñanza y no sólo en el universitario.

Cuando, en el año 2000, la Asamblea de la APFFUE decidió por unanimidad encomendar la organización de su x Coloquio al departamento de Filología Francesa y Románica de la Universidad de La Laguna, pensamos que sería una inmejorable ocasión para rendir un homenaje póstumo a quien, durante más de treinta años, fuera profesor de este departamento y un reconocido investigador en diversos campos del conocimiento y, en particular, de la literatura francesa y comparada: Alejandro Cioranescu.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

La vinculación del profesor Cioranescu con Tenerife se remonta a 1948, año en que comenzó una andadura vital y académica en nuestro suelo que se prolongaría hasta su fallecimiento en 1999. Sus inmensos conocimientos y su capacidad de síntesis, del mismo modo que su tenacidad, su humildad y su sencillez, hicieron de él uno de los últimos representantes de la plenitud del saber en el sentido renacentista, esto es, un humanista. Sus más de cuatrocientas publicaciones avalan sobradamente este calificativo; su obra ha abarcado temas tan diversos como la historia rumana, canaria y americana, las literaturas italiana, rumana, francesa, española y canaria, la teoría y crítica literarias, la traducción o la creación literaria. Todo ello hizo de Alejandro Cioranescu un maestro en el territorio de la investigación histórica y filológica.

Si bien su «obra canaria» ha sido más que reconocida en su tierra de adopción (ahí están sus numerosos trabajos históricos y literarios, sus estudios sobre las crónicas francesas de la conquista de las islas o su monumental *Historia de Santa Cruz de Tenerife*), nos corresponde ahora destacar su labor como estudioso de la literatura francesa y de la literatura comparada. Baste señalar, a modo ilustrativo, algunas de sus más valiosas aportaciones en este campo que continúan siendo referente obligado en la investigación: *L'Arioste en France, des origines au XVIIIe siècle* (París, 1938; Turín, 1963), *Vie de Jacques Amyot, d'après des documents inédits* (París, 1941), *Estudios de literatura española y comparada* (La Laguna, 1954), *El barroco o el descubrimiento del drama* (La Laguna, 1957), *Bibliographie de la littérature française du XVIe siècle* (París, 1959), *Principios de literatura comparada* (La Laguna, 1964), *Bibliographie de la littérature française du XVIIe siècle* (París, 1966-67; 1970), *Bibliographie de la littérature française du XVIIIe siècle* (París, 1969), *L'Avenir du passé. Utopie et littérature* (París, 1972), *Bibliografía franco-española, 1600-1715* (Madrid, 1977), *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français* (Ginebra, 1983), *Los hispanismos en el francés clásico* (Madrid, 1987), etc.

Su inmensa labor no sólo ha sido distinguida en el espacio universitario, sino que también le ha hecho merecedor de numerosas distinciones y honores concedidos por diferentes instituciones académicas y civiles: Premio Gustave Brunet de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de París (1960), Palmes Académiques (Francia, 1960), Chevalier de l'Ordre National du Mérite (Francia, 1971), Hijo adoptivo de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife (1978), Officier de l'Ordre National du Mérite (Francia, 1980), Doctor *Honoris Causa* de la Universidad de La Laguna (1990) y de la Universidad de Bucarest (1995), además de miembro honorario de distintas sociedades científicas de España, Italia, Brasil, Rumanía, Francia y Estados Unidos de América.

No creemos equivocarnos si decimos que para Alejandro Cioranescu la isla canaria de Tenerife fue una isla abierta, que —como él mismo declaró en numerosas ocasiones— lo acogió con su singular hospitalidad y le permitió desarrollar y proyectar al ámbito científico internacional la mayor parte de su tarea investigadora. Por ello, el departamento de Filología Francesa y Románica de la Universidad de La Laguna ha querido que los «francesistas» españoles pudiéramos tener

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

la oportunidad —aunque ya fuera tarde— de expresar nuestro agradecimiento al Dr. Cioranescu por su extenso e intenso magisterio y por su contribución al desarrollo de los estudios franceses. Pretendíamos, de esta manera, reparar en parte el injusto trato que la administración educativa española de la época le deparó durante su larga etapa como profesor universitario en nuestra isla.

Por otra parte, los organizadores de este evento consideramos también que, dada la figura homenajeada y teniendo en cuenta el éxito de los nueve coloquios precedentes, era el momento propicio para que por primera vez se abrieran los encuentros científicos de la APFFUE a la participación de colegas de otros países. El llamamiento que efectuamos tuvo una más que digna respuesta, pues el número de asistentes al Simposio superó ampliamente la cifra de trescientas personas. Si bien en un principio algo más de un centenar de investigadores manifestó su deseo de participar en este encuentro, finalmente fueron 92 las comunicaciones efectivamente presentadas, además de las ponencias plenarias que estuvieron a cargo de Francisco J. Hernández (a quien se le encomendó inaugurar el Simposio por sus estrechos vínculos con el homenajeado y el departamento organizador), de Patrick Charaudeau (quien también mantiene una estrecha colaboración con este departamento y con otros colegas españoles) y de Michel Tournier (que cerró el Simposio con una aplaudida ponencia titulada «Michel Tournier, contrebandier de la philosophie», que, lamentablemente, no hemos podido incluir aquí).

Distintos avatares y dificultades —que no vale la pena sacar a la luz— han retrasado la publicación de esta edición más de lo deseado. No obstante, es una gran satisfacción poder dar a conocer ahora la mayor parte de los trabajos que se presentaron entre el 25 y el 28 de abril del 2001 en el Campus de Guajara de la universidad tinerfeña.

Como se podrá apreciar, son muy diversos los temas abordados en los estudios que ahora podremos leer. Ello es una excelente prueba más del vigor que ha adquirido la investigación en el campo de la Filología Francesa en las universidades españolas a lo largo de las últimas décadas y, también, del crédito que tuvo el llamamiento a homenajear la memoria de Alejandro Cioranescu.

Por último, hemos de señalar que si este Simposio tuvo algún éxito, ello fue debido no sólo al trabajo de los organizadores y a las ayudas recibidas por parte de distintas instituciones, sino fundamentalmente al talante universitario y a las constantes muestras de amistad de que hicieron gala todos los asistentes desde el inicio —triste y doloroso inicio— del coloquio hasta su final.

José M. Oliver Frade

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

In memoriam
Jesús Lago Garabatos
Guy Rochel

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ISLA ABIERTA.
HOMENAJE A ALEJANDRO CIORANESCU

Francisco Javier Hernández Rodríguez
Universidad de Valladolid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Me ha correspondido el honor de abrir este x Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española con el título de *Isla Abierta: Simposio Internacional en Memoria de Alejandro Cioranescu.* No sé si en el ánimo de los colegas tinerfeños organizadores este año del Coloquio, ha pesado el dudoso privilegio de mi condición de decano del escalafón o el recuerdo de aquella primera reunión organizada por la Universidad de Valladolid en el Castillo de la Mota de Medina del Campo en el año 1984 que puso en marcha nuestra Asociación. En todo caso lo que sí me ha hecho aceptar encantado este encargo es el hecho de haber tenido la suerte de conocer muy directamente a la figura que hoy nos sirve como título de este encuentro.

Entre las muchas cosas buenas que me ocurrieron en esta isla abierta de Tenerife entre los años 1961 a 1967 en los que aquí viví, fue la de conocer a Alejandro Cioranescu. Con él compartí durante esos seis cursos la docencia de la Filología Francesa dentro de la Sección de Filología Románica, que era la única entonces existente en esta Universidad. Él se encargaba de la lengua y yo de la literatura y puedo decir con orgullo que dentro del apretado programa de estudios de aquella especialidad, dominada por lo que después sería Filología Hispánica, los estudios franceses ejercieron un considerable poder de atracción hacia los alumnos. Éste era el mérito indudable de Alejandro Cioranescu, rumano pasado por París donde había sido discípulo, entre otros, de Paul Hazard y de Van Tieghem, donde realizó su tesis doctoral y donde llegó a ser consejero cultural de su país. Más tarde, por azares de la Segunda Guerra Mundial y de los profundos cambios políticos de la posguerra, recaló en Tenerife como Lector de Francés de la Universidad de La Laguna desde el año 1948 y aquí ejerció la docencia de forma casi ininterrumpida hasta su jubilación en 1979. Y la ejerció —y esto sigue siendo una asignatura pendiente para la Universidad española— en condición de encargado de curso u otras situaciones administrativas equiparables que eran las únicas que permitía la rígida legislación universitaria de entonces. Por el contrario, Francia, país con el que siempre mantuvo estrechos vínculos, le nombró Maître de Conférences en 1965 y catedrático de Literatura Comparada en 1978. Finalmente, quizás como acto de desagravio y reconocimiento, fue investido Doctor «honoris causa» por la Universi-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

dad de La Laguna en 1990. También fue profesor y conferenciante invitado en numerosas universidades europeas y americanas, y en 1995, cuando volvió a su país, fue investido Doctor «honoris causa» por la Universidad de Bucarest.

Decía anteriormente que cuando yo llegué a Tenerife y a su Universidad, Alejandro Cioranescu gozaba de un extraordinario prestigio como intelectual e investigador poco acorde con su situación académico-administrativa. Quiero recalcar —y no creo que me ciegue la nostalgia— que la Universidad de La Laguna de aquellos años también lo tenía. En el antiguo edificio central del campus lagunero —que entonces era nuevo— convivían las tres Facultades (Letras, Derecho y Ciencias) con un plantel de profesores —unos canarios, otros peninsulares— de gran categoría. Por lo que respecta a la Facultad de Letras, era una mezcla de ilustres catedráticos veteranos (Don Elías Serra, Don Juan Álvarez, Don Jacinto Alzola, profesor comodín de todos los saberes) con otros jóvenes no menos ilustres (Jesús Hernández Perera), algunos peninsulares de paso fugaz (José Caso, Jesus Cañedo), nómina reforzada con la llegada de dos catedráticos que dejaron aquí profunda huella de su magisterio: me estoy refiriendo a Emilio Lledó y a Gregorio Salvador.

En este panorama universitario, Alejandro Cioranescu fue para mí una referencia capital. En primer lugar por las materias que ambos impartíamos y en segundo lugar y, sobre todo, porque mis primeros pinitos en materia de investigación estuvieron relacionados con él. La verdad es que con cierta frecuencia hemos colaborado conjuntamente en publicaciones, desde la *Gran Enciclopedia Rialp*, en la que nos repartimos los artículos de Literatura Francesa (él se encargaba de los siglos XI a XVIII y yo del XIX y el XX), hasta el recientemente aparecido *Dictionnaire de Don Juan* dirigido por Pierre Brunel, pasando por el libro homenaje a la que fue Decana de esta Facultad y alumna de ambos en aquellos años, Inmaculada Corrales.

En aquellos lejanos años sesenta, Cioranescu dirigió una colección literaria titulada «Flor de Romero», colección que había conseguido que patrocinara una gran empresa litográfica de Tenerife que entonces se dedicaba sobre todo a la impresión de etiquetas para las cajas de tomates. Se trataba de publicar, como decía el catálogo, obras selectas de la Literatura Universal, y en dicho catálogo figuraban títulos tan interesantes como *Frankenstein* de Mary Shelley, el *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Potocki, *Vattek* de William Beckford, lo cual revela una extraordinaria clarividencia en los gustos literarios. A mí me encargó la edición y traducción de *La vida de Henri Brulard* de Stendhal y este primer trabajo me propició el descubrimiento del mejor Stendhal, es decir, el autobiográfico, devoción que sigo conservando hoy día. También me permitió darme cuenta de lo difícil y poco agradecido que es el oficio de traductor cuando se quiere hacer bien, y como única compensación material me dejó un valioso ejemplar de la primera edición de la *Vie de Henri Brulard* publicada por Casimir Strienski, que don Alejandro me regaló.

Creo que esta evocación de mi relación personal con Alejandro Cioranescu legitima lo que constituye mi misión principal hoy: homenajear, como merece la figura de un intelectual de primera línea, de un gran erudito en el campo de la

Literatura Francesa y Comparada, dar a conocer sus trabajos en este terreno a los que quizás lo conozcan sólo vagamente. Porque Cioranescu fue un investigador tenaz al que uno podía encontrárselo cualquier día en la Biblioteca Nacional de París, un lector incansable que no dejó de publicar desde su más temprana juventud hasta los veinte años que transcurrieron entre su jubilación y su muerte. En su extensa bibliografía personal se recogen cerca de 500 títulos de libros, artículos y reseñas publicados en Rumania, en Francia, en España, en Italia... Obviamente voy a dejar de lado su extraordinaria labor como investigador de la Historia, de la Literatura y de la Cultura canarias, sus publicaciones en torno a la vida y la obra de canarios ilustres como Viera y Clavijo, Iriarte, Cairasco, etc., pues esta labor ha sido ampliamente reconocida y valorada en este ámbito. Pero ciñéndonos al dominio de los estudios franceses resulta enormemente difícil hacer una clasificación de sus aportaciones, tan grande es la amplitud y versatilidad de éstas. Como dice Andrés Sánchez Robayna en su completísimo artículo publicado el año pasado en la *Revista de Estudios Canarios*: «Se trata de una obra difícil de abarcar, una producción de la cual quien no conozca la totalidad de las disciplinas y materias dominadas por el mismo Cioranescu no puede, en rigor, hacer una valoración conjunta». Tampoco quiero hacer una enumeración exhaustiva —que nos llevaría horas— de los autores y temas franceses sobre los que dedicó su actividad investigadora (Rabelais, Maurice Scève, Amyot, Voltaire, Cazotte, Victor Hugo, Renan y tantos otros). Esta completa información puede encontrarse en el artículo de Andrés Sánchez Robayna antes mencionado, en la *Bio-Bibliografía* publicada con motivo de su investidura de Doctor «honoris causa» por la Universidad de La Laguna, en el libro homenaje que le dedicó en el año 1991 la Fundación Cultural Rumana de Madrid con el título de *Alexandre Cioranescu: l'homme et l'oeuvre* y en el número especial de la *Revista semanal de Ciencia y Cultura* de *La Opinión de Tenerife* (25-XI-1999). De modo que me limitaré a resaltar las tres líneas de investigación que estimo más importantes: la primera, por supuesto, la constituyen las tres monumentales Bibliografías de la Literatura Francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII, obras absolutamente imprescindibles que han hecho de él la autoridad indiscutible en la materia. De este impresionante trabajo dice Carlo Cordié en la *Revista de Littérature Moderne* que es «un monumento bibliográfico verdaderamente insigne [...] se queda uno maravillado de que un hombre de letras haya podido él solo realizar tal empresa». Tanto más, cuanto que su método de trabajo ha sido el tradicional de fichas y biblioteca, «sin internet ni ordenadores, benedictino en el convento de la bibliografía» (como señaló Antonio Álvarez de la Rosa). Como él reconocía al final de su vida: «mi patria está allí donde tengo una mesa de trabajo y una biblioteca».

No hay que pensar, sin embargo, que Alejandro Cioranescu era un investigador erudito de corte tradicional, pues esto queda desmentido por su segunda línea de investigación, la de la Literatura Comparada, donde ha hecho gala de una portentosa inteligencia crítica hasta el punto de ser considerado como uno de los pioneros de la renovación de los estudios de esta disciplina. Sus *Estudios de*

literatura comparada y española (1954) y sus *Principios de literatura comparada* (1964) marcan nuevos horizontes, significan «un méritoire éffort d'une discipline jeune, qui cherche encore sa finalité propre» (A. Gérard: *Revue des Langues vivantes*). Por lo que respecta a la Literatura Francesa cabría destacar el conjunto de estudios dedicados al Barroco, desde *El Barroco o el descubrimiento del drama* (1957) hasta *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français* (1982). En todos ellos, Cioranescu ha contribuido a desarrollar y consolidar una revolucionaria visión de este movimiento que hoy está universalmente aceptada sobre todo a partir de la obra de Jean Rousset *La Littérature de l'Âge Baroque en France*. Durante siglos la crítica literaria francesa consideró que existía una solución de continuidad entre el Renacimiento y su portentoso clasicismo del siglo XVII, siendo el Barroco una tendencia casi exclusivamente española. Cioranescu, por el contrario, demuestra ampliamente el carácter universal de la cosmovisión artística barroca incluso en países como Francia, donde hasta 1635 existe un espléndido barroco poético y teatral que los propios franceses han tardado en reconocer, así como la evidente coloración barroca del clasicismo del «Siècle d'Or» (*malgré* Boileau). Para todos los que nos dedicamos al estudio de esta época, la máscara y la luz son ya definitivamente símbolos tan definitorios de ella como Circe y el pavo real.

Análogas consideraciones pueden y deben hacerse respecto a uno de los libros relativamente recientes de Cioranescu, de título y contenido tan seductores, *L'Avenir du passé*: *Utopie et Litteráture*, publicado en 1972 en la prestigiosa colección *Les Essais* de la Editorial Gallimard. Se trata de un ensayo magistral sobre este género literario que, como sucede a menudo con Cioranescu, ofrece múltiples facetas, variados niveles de lectura; el primero, el de la amplísima erudición sobre el tema tratado: *L'Avenir du passé* es una completísima nómina de obras utópicas en la que destacan las pertenecientes a la literatura francesa. Aquí, como ya sucedía con el tema del Barroco, por obra y gracia del trabajo del investigador, el tópico y los olvidos de los manuales literarios saltan hechos pedazos, se desvela la cara oculta que subyacía tras ellos, se abren nuevos caminos por los que poder transitar y edificar nuevas investigaciones. Antes de la aparición de *L'Avenir du passé* la utopía aparecía como un género casi exclusivamente anglosajón, desde la obra inaugural de Tomás Moro hasta las más conocidas del siglo XX. Y sin embargo con Cioranescu descubrimos que en el muy racionalista siglo XVII francés aparecieron obras como las de Gabriel de Foigny, Denis Vairasse o Claude Gilbert[1], que hacen navegar la imaginación por los mares australes y sueñan con alternativas de civilización que preparan la gran crisis de la conciencia europea del siglo XVIII.

---

[1] Gabriel DE FOIGNY (1676), *Les aventures de Jacques Sadeur en terre australe*. Denis VAIRASSE (1677), *Histoire des Sevérambes*. Claude GILBERT (1700), *Histoire de l'île de Calejava*.

Pero *L'Avenir du passé* no es sólo un estudio exhaustivo del género utópico con afloramientos insólitos como los referentes a la Literatura Francesa que acabo de comentar. Es también un modelo ejemplar de un método crítico plural, humanista, hecho de lecturas y de sentido común, de erudición y de tranquila lucidez que Cioranescu mantiene en aquellos años setenta, aún reciente la polémica sobre la *Nouvelle Critique*, en pleno apogeo del estructuralismo formalista puro y duro, hoy afortunadamente en franca decadencia. Cuando surgen en Francia —y por imitación en el resto del mundo— críticas que se pasean con su *grille* a cuestas y que aplican indiscriminadamente, cual lecho de Procrustes, a los textos literarios, a unos textos literarios de los que hay que partir y a los que hay que ceñirse, respetando los límites de la interpretación (Umberto Eco), cuando se estudia un género tan proclive a las más diversas interpretaciones, catorce enumera Cioranescu de la *Utopía* de Tomas Moro, siguiendo a Ames («et sans doute a-t-il simplifié car il serait facile d'allonger la liste») hay que saber elegir los caminos críticos pertinentes sin exclusivismos a ultranza, porque «il est relativement facile de rédiger un livre de cuisine de l'utopie». En un género como la Utopía que «après avoir été un livre, elle est devenue successivement un genre, un programme, une conception et une foi», que linda tan estrechamente con territorios como la Historia, la Política, la Filosofía, sería absurdo prescindir del contexto, ese tabú para los neo-críticos y sus imitadores porque les obliga a leer y documentarse: «L'utopie qui est rarement profonde, découvre toute la profondeur d'un vaste arrière-pays idéologique qu'il n'est pas possible d'ignorer» [...] «Ayant choisi le chemin littéraire, nous n'avancerons donc qu'en regardant constamment à droite et à gauche, à l'histoire et à la philosohie». Historia literaria pero también semiología en el más amplio sentido de la palabra, e incluso mitocrítica porque «l'évolution du genre nous intéresse moins que le mécanisme de la production du mythe»; en *L'Avenir du passé* Cioranescu hace gala de un saludable eclecticismo —otra palabra con mala prensa en los últimos tiempos— porque es muy fácil «s'égarer devant des perspectives ainsi multipliées». Y es esta amplitud de criterio metodológico la que resalta en dos magistrales ensayos de madurez, «Troisième articulation, la littérature» y «Les mots magiques»[2], publicados en la revista *Diogène* en 1980 y 1983, que son una lúcida indagación sobre el mágico poder transfigurador de la realidad que tiene el discurso literario, en la línea del mejor Blanchot o del mejor Octavio Paz.

Son precisamente estos dos conceptos aparentemente contrapuestos, utopía y realidad, los que van a permitir centrarme en la segunda parte de mi expo-

[2] Con ocasión de este Simposio, el Cabildo de Tenerife ha publicado una edición no venal de este artículo, traducido por Antonio Álvarez de la Rosa y José M. Oliver Frade.

sición para glosar brevemente el título de este simposio: *isla abierta*. Cioranescu vivió durante medio siglo en Tenerife y en una de sus últimas entrevistas, a la pregunta «¿Y por qué razón ha escogido usted Canarias para vivir»?, responde: «porque he llegado a la convicción de que también Canarias me ha escogido a mí. No es un matrimonio aconsejado por el interés». La simbiosis Tenerife-Cioranescu es un ejemplo más de algo que se repite con bastante frecuencia en la historia cultural de las Islas, como escribe otro canario universal, Domingo Pérez Minik en un libro que tiene el significativo título de *Entrada y salida de viajeros*: «Queremos recordar a estos hombres extranjeros que han llegado a Tenerife y han convivido, hablado y compartido su generosidad y su pensamiento». Cioranescu fue uno de estos hombres siguiendo las huellas de otros, escritores, artistas y hombres de ciencia que aquí llegaron y aquí se quedaron, como el naturalista francés del siglo XIX Sabin Berthelot, Don Sabino para los tinerfeños, con calle en Santa Cruz y con un epitafio en su tumba que recuerda el *Arrigo Beyle, milanese* de Stendhal:

> Esta fosa se ha abierto para mí
> Aunque dicen que he muerto vivo aquí.

En *L'Avenir du passé*, Cioranescu estudia pertinentemente el concepto de isla como substrato mítico de la utopía. Nadie mejor que él, insular de adopción, para constatar la doble polaridad de este concepto: la isla es una realidad geográfica e imaginaria a la vez, una realidad que se define por oposición al continente, otra realidad geográfica que la presupone. Esta relación está vinculada por un lado a la idea de incomunicación y autonomía y por otro lado a la de apertura y dependencia: «Dans l'imagination, l'île prend la forme d'un point et un point est facilement conçu comme un but; dans les souvenirs, elle produit l'illusion de se laisser embrasser d'un coup, ce qui fournit en quelque sorte une image de la fidélité. La vie qu'on y mène est censée plus complète, parce que la mer ne ferme rien et conduit partout». Es la misma idea que expresa poéticamente Vicente Aleixandre en *Espadas como labios* —«el mar, la mar, los mares, los no-límites»— y que ha sido puesta en práctica de forma constante, aunque intermitente, por canarios de todas las épocas produciendo lo que Antonio Álvarez de la Rosa llama «nuestros cuartos de hora culturales». Así lo expresa igualmente Domingo Pérez Minik cuando afirma: «Entre nosotros ha habido una poesía de tierra adentro y otra de puertos cosmopolitas. Los contactos con el extranjero fueron siempre constantes. El extranjero podía ser un pirata, un comerciante, un huido político. Pero cualquier aislamiento —y mucho más cuando éste se vive en su totalidad, es decir, que se está sintiendo porque a todas las horas del día se ve el mar por todas partes, para no convertirse en un infierno una vez que se tiene conciencia que no es un paraíso con la ideal mentalidad clásica— exige una comunicación permanente con el que llega de fuera, amigo o adversario; da lo mismo, se necesita del prójimo, nos

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

urge la presencia del diálogo con el que nos va a enseñar otras maneras de hacer, vivir o cantar»[3].

Estos contactos con el extranjero, y particularmente con Francia, constituyen, como hemos dicho, un apartado importante de la ingente labor investigadora de Cioranescu, que en sus estudios sobre Viera y Clavijo, Cairasco de Figueroa, Iriarte ha puesto de manifiesto la importancia histórica y literaria de estos afrancesados canarios que en el siglo XVIII constituyeron la vanguardia del pensamiento ilustrado español. A ellos habría que añadir la curiosa personalidad de José Clavijo y Fajardo, lanzaroteño de Teguise, amigo de Voltaire y Diderot, el seductor de la hermana de Beaumarchais, quien obligó al escritor francés a acudir a Madrid en defensa del honor familiar —por una vez se invierten los papeles— y a protagonizar una intriga digna de *Les liaisons dangereuses*. Son, pues, muchos nombres ilustres, muchas obras importantes, los que acreditan la solidez del vínculo entre el lejano archipiélago atlántico y el continente europeo.

Pero de todas estas aventuras intelectuales insulares quizás la más brillante y completa —también directamente relacionada con Francia— sea la de la revista *Gaceta de Arte*, que culminó con la estancia de André Breton en mayo de 1935. La más brillante porque es la que ha dejado más hondas huellas tanto en la literatura española como en la francesa. La más completa porque en ella se dan ampliamente todas las características que reviste ese espíritu de apertura al que nos venimos refiriendo. En cuanto al primer apelativo, hoy está universalmente reconocida la importancia que tuvo aquella «facción española surrealista en Tenerife» y el lugar capital que ocupa dentro del que probablemente sea el movimiento literario y artístico más representativo del siglo que acaba de terminar. Después de años de silencio y olvido, sólo rotos por la evocación de algunos de los protagonistas de aquella aventura, los trabajos de jóvenes investigadores de la Universidad de La Laguna han puesto de manifiesto dicha importancia. Y los franceses así lo han reconocido, aunque también con mucho retraso: en el núm. 213 de diciembre de 1984 de la prestigiosa revista *Magazine Littéraire*, dedicado al surrealismo, aparece junto a un mapa universal del movimiento esta afirmación: «Le surréalisme espagnol est canarien». Este proceso de reconocimiento culmina con la publicación de las *Oeuvres Complètes* de André Breton en la colección de la Pléiade (1988-1992), edición en la que se recoge con todo detalle el viaje de André Breton a Tenerife y las repercusiones que tuvo en su obra.

En cuanto a las características recurrentes en los intercambios culturales entre Canarias y Europa, una de las más acusadas es el cosmopolitismo que evita radicalmente el centralismo peninsular: «Hemos de repetir que esta facción surrealista española de Tenerife buscó siempre su fuente en el mismo nacimien-

---

[3] Domingo PÉREZ MINIK (1995), *Facción española surrealista en Tenerife*. Tenerife-Madrid, Ed. La Palma, p. 15.

to del río», dice Domingo Pérez Minik. El nacimiento del río surrealista estaba naturalmente en París y allí es donde beben directamente su doctrina. La otra característica es la existencia de un intermediario que sea capaz de abolir la distancia entre dos lugares geográficos tan lejanos y suscitar entusiasmos por ambas partes. Éste es el mérito del pintor tinerfeño Oscar Domínguez, quien desde 1927 se estableció en París, donde se suicidará el último día del año 1957; desde el primer momento Oscar Domínguez se integró en el grupo presidido por André Breton —como harían por esas fechas Buñuel y Dalí— y desde allí no para de ensalzar las excelencias de París como cuna y sede de toda modernidad, bien por medio de una copiosa correspondencia, bien con motivo de sus viajes y exposiciones en la isla. Al mismo tiempo y de forma recíproca excita la imaginación de los surrealistas parisinos con la descripción de la extraña belleza de su isla natal, como presiente el propio André Breton:

> On me dit que là-bas, les plages sont noires
> De la lave allée à la mer
> Et se déroulent au pied d'un immense pic fumant de neige
> (*L'Air de l'Eau*)

Y hay que reconocer que la premonición se cumplió. En el libro que he citado anteriormente, *Entrada y salida de viajeros*, Domingo Pérez Minik escribe: «Cada poeta que llega a Tenerife descubre un singular paisaje: el que está más cerca de su sensibilidad y de su mente». Es, aunque despojándolo de la mala intención, el proverbio que los viajeros románticos franceses aplicaban a las posadas españolas: «on y trouve ce qu'on y apporte». En el caso de André Breton, el contacto con la isla le produce un deslumbramiento que le lleva a escribir uno de los más hermosos textos surrealistas, el capítulo v de *L'Amour fou* titulado *Le Château étoilé* (que curiosamente fue publicado primero en español en la revista *Sur* de Buenos Aires en abril de 1936). Lo que trae Breton a Tenerife es un imaginario cuya riqueza poética no es preciso demostrar. Pero sí está por demostrar —con un análisis basado en las teorías de Bacherlard, Mauron y Gilbert Durand— que el texto inspirado por esta isla es uno de los que contienen muestras más abundantes de esa riqueza poética. Tenerife representa para André Breton, siempre atento al más mínimo signo del nervaliano «épanchement du songe dans la vie réelle», la materialización más perfecta de sus sueños surrealistas. Bien es verdad que, llevado por su entusiasmo, nunca escatimó la adjudicación del epíteto «surrealista» a los más variados objetos, personas y ciudades. Pero cuando declara oficialmente a Tenerife «isla surrealista», cuando exclama «Teide admirable prends ma vie!» no está haciendo un ejercicio de fácil retórica ni agradeciendo poéticamente los buenos momentos vividos a los lugares y personas que los propiciaron. Hay en *Le Château étoilé*, a pesar de algunas mínimas concesiones al pintoresquismo, un incesante fulgurar de imágenes que conectan la realidad con el sueño, la realidad con el deseo, la realidad con el sustrato

cultural y antropológico del que se nutre el más puro surrealismo. En Tenerife, Breton tiene la sensación de estar sumergido en un exuberante mundo vegetal y mineral, aéreo, marino e ígneo, como si los cuatro elementos hubieran confluido en una geografía mágica, como si la isla estuviera hecha de la misma materia de que están hechos los sueños. Se siente fascinado por «ces grands arbres de rêve», el drago, el mangle, la euforbia —«chandelier à cent branches»— que cohabitan en su imaginación con «l'arbre à pain, l'arbre à beurre, l'arbre à sel, l'arbre à poivre, l'arbre à saucisses» (y sin embargo no cita el árbol del agua, el mítico garoé, una leyenda viva en las Islas) que crecen al lado de la obsidiana y de las arenas volcánicas al borde del mar y todo ello envuelto por «le diamant de l'air des Canaries». La subida a las Cañadas del Teide, más que el relato de una obligada excursión, es la descripción de un itinerario iniciático en el que el poeta va ascendiendo en sucesivas etapas —el mar, el bosque, el mar de nubes— hasta «ce palier supérieur du Teide, où l'oeil ne découvre plus la moindre herbe, où tout pourrait être si glacé et si sombre» y bajo el cual late «le beau sang noir et vibrant» del fuego. Como en Sénancour, en Nerval o en San Juan de la Cruz, la ascensión física no es más que la metáfora de una dinámica espiritual que subyace en lo más profundo de nuestra naturaleza.

Y esto es lo que el paisaje real de la isla hace aflorar al paisaje mental del poeta hasta confundirse ambos. Nunca, confiesa Breton, estuvo tan cerca de poseer el tan ansiado Aleph de los surrealistas, el punto supremo del espíritu en que todo, la vida y la muerte, el pasado y el futuro, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo inefable dejan de ser percibidos contradictoriamente: «Nulle part ailleurs qu'à Tenerife je n'eusse pu tenir moins écartées les deux pointes du compas dont je touchais simultanément tout ce qui peut être retiré, tout ce qui eut être donné». En su postrera invocación al pico del Teide exclama: «Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, toutes les rayons partent de toi». Y de esta manera y gracias al poderoso universo onírico que Breton traía en sus bagajes ha quedado cristalizada la metáfora de la isla abierta de la que parten todos los caminos, la isla que no encierra, la isla de la que se entra y se sale como sucede con el mar de nubes: «Ici l'on commence à ne plus savoir si c'est pour entrer ou pour sortir qu'on entrouvre si frèquemment la porte du cirque des brumes».

Isla abierta. Entrada y salida de viajeros. En una de sus múltiples incursiones en los dominios de la Literatura Francesa el incansable y erudito lector que era Cioranescu descubre que las primeras alusiones a los recién descubiertos territorios se hallan en Rabelais. Nada menos que seis veces menciona las Islas Canarias en *Pantagruel* y *Gargantua* sin saber de ellas, como escribe Cioranescu, «nada o casi nada», solamente que «parecen salir del siglo de oro de la humanidad»[4]. Es el

[4] A. Cioranescu (1996), «Rabelais y Canarias», en *Canarias y Francia*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, p. 21.

mismo mito al que se acogerá siglos más tarde André Breton: «*L'Âge d'or*, pour moi ces mots qui m'ont traversé l'esprit comme je commençais à m'abandonner aux ombres enivrantes de l'Orotava», precisamente el título de la película de Buñuel y Dalí que Breton traía también en sus maletas y que la parte dominante de la sociedad canaria de 1935 se negó a recibir. Isla cerrada frente a isla abierta, entonces como ahora, aunque la tendencia a la cerrazón y al estrecho localismo revista hoy nuevas formas y la encarnen otros protagonistas. Lo más preocupante de este estado de cosas es que la tentación autista está ganando desde hace tiempo nuestra institución, la Universidad y aquí sí que hay una contradicción etimológica en los términos. Se está tratando de imponer —en muchos casos auspiciado por los medios de comunicación— un pretendido paralelo entre la Universidad y la empresa privada, y están surgiendo de forma casi mimética estilos de gobierno universitario que sólo atienden a criterios de rentabilidad económica (y así nos va a las Humanidades en general y a las Filologías en particular). Ante estos modernos «sorbonnards» del marketing y de la estadística no estaría de más volver a Rabelais, releer la carta de Gargantua a su hijo estudiante o el último párrafo de *Pantagruel* en el que afirma: «ne vous fiez jamais aux gens qui regardent par un trou». Que la Universidad tenga ese carácter abierto y universal que está en su propia etimología, libre de interferencias políticas más o menos localistas, de presiones de grupos de presión económicos, de reformas de reformadores más o menos competentes. Por naturaleza nuestra docencia y nuestra investigación tienen que buscar el ensanchamiento de horizontes por encima de la ubicación geográfica y de la coyuntura personal y académica, y ésta es quizás la conclusión de estas reflexiones en torno a la persona y a la isla que dan título a este coloquio y que hoy nos congregan a los que profesamos la lengua y la cultura francesas.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LA LANGUE ENTRE IDENTITÉ CULTURELLE ET IDENTITÉ DISCURSIVE

Patrick Charaudeau
Université de Paris XIII

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Comme tous les matins, entre neuf heures et dix heures, un fou fait sa promenade dans la cour de l'asile. Mais ce matin-là ne va pas être comme les autres, car quelque chose l'intrigue: l'espace qu'il parcourt toujours de la même manière, depuis bientôt quinze ans, cet espace est entouré de murs. Comment se fait-il qu'il ne l'avait jamais remarqué? Que peut-il y avoir derrière ces murs: le néant, un autre monde, l'au-delà peut-être? Pris par la curiosité de savoir, il grimpe sur l'un des murs et, arrivé en haut, se penche vers l'autre côté pour regarder. Là, il voit des gens qui circulent dans un autre espace. Quelque peu étonné, il arrête l'un des passants et lui demande: «Dites donc, mon brave, vous êtes nombreux là-dedans?».

LES PRINCIPES QUI RÉGISSENT LA COMMUNICATION SOCIALE ET L'IDENTITÉ

Cette histoire de fou est tout à fait exemplaire de la manière dont se construit et fonctionne l'identité culturelle. On peut dire que toute identité culturelle se construit à l'articulation de quatre principes qui sont indissociables les uns des autres: *principe d'altérité*, *principe d'influence*, *principe de régulation*, *principe de pertinence*.

Le principe d'altérité

Notre fou, par exemple, ne s'avise de l'existence des murs qu'après quinze ans de promenade dans sa cour. À partir de ce moment, se déclenche chez lui un processus qui va l'amener à découvrir l'autre, et, du même coup, à prendre conscience de sa propre identité. Il faut d'abord que soit perçue, dans le monde qui nous entoure, une différence, quelque chose qui, au milieu de l'apparente tranquillité de notre environnement, contraste, fasse tache, se démarque, se donne à voir et soit vu. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cela n'est pas évident. Nous pouvons vivre entourés d'êtres insolites sans que, pour autant, ceux-ci soient perçus; parce que nous les regardons avec les yeux de nos références culturelles, à travers nos codes de reconnaissance, nos habitudes de vie. No-

tre fou se met donc à découvrir l'autre. Il suit en cela un principe qui pose que la conscience de soi existe à proportion de la conscience que l'on a de l'existence de l'autre. Plus cette conscience de l'autre est forte, plus fortement se construit la «conscience identitaire» de soi. Il s'agit du principe d'*altérité*.

Ce principe définit l'acte de communication comme un phénomène d'échange entre deux partenaires (que ceux-ci soient présents l'un à l'autre ou non), lesquels doivent se reconnaître semblables et différents. Semblables en ce qu'ils sont embarqués dans le même bateau de la construction du sens (communiquer c'est co-construire du sens) et qu'ils partagent en partie des mêmes motivations, des mêmes finalités, des mêmes intentions. Mais différents en ce qu'ils jouent des rôles distincts (étant alternativement producteur/récepteur de l'acte de langage) et qu'ils ont, dans leur singularité, des intentionnalités distinctes. Ainsi, ce principe dit que chacun des partenaires d'un acte de communication est engagé dans un processus réciproque (mais non symétrique) de reconnaissance de l'autre, le légitimant dans son rôle et instaurant entre les deux une sorte de «regard évaluateur» qui permet de dire que tout acte de communication a un aspect contractuel. Il n'y a pas de «je» sans «tu», ni de «tu» sans «je». On ne parle jamais «pour les murs». On parle à un autre pour se constituer soi-même, parce qu'on a besoin de la différence de l'autre pour définir l'identité du moi.

On peut dire que, selon ce principe, «il y a l'autre et il y a moi», et c'est «de l'autre que je tiens le moi». Le «tu» constitue le «je». Par exemple, dans une situation de conférence, le conférencier ne peut prétendre à son existence qu'à partir du moment où, d'une part, il peut percevoir l'existence d'un autre, le public, et d'autre part il peut postuler que cet autre est là pour s'engager dans un processus d'intercompréhension. A cette seule condition, il pourra se sentir légitimement constitué comme ayant droit à la parole. Un autre exemple, à contrario, serait celui de la vexation que l'on subirait de la part de quelqu'un à qui on vient d'adresser la parole et qui ferait «la sourde oreille» et vous tournerait le dos; par cette attitude, l'autre nous ignore, nous déconstitue en tant que sujet parlant.

Mais ici surgit un *paradoxe*: si l'autre est trop différent de moi, comment puis-je prendre conscience de mon existence puisque l'autre ne peut pas être considéré comme un partenaire de l'échange? Mais si l'autre est trop ressemblant, comment pourrais-je me sentir existant puisqu'il se confondrait avec moi-même? Le principe d'altérité exige que cet autre soit à la fois différent et ressemblant. Notre identité culturelle est constituée par le regard de l'autre-étranger. Sans ce regard, il nous est difficile de prendre conscience de notre appartenance à une communauté spécifique.

Le principe d'influence

Revenons à notre fou. Après avoir perçu une différence, celui-ci semble pris par un double mouvement contradictoire d'attirance et de rejet vis-à-vis de l'autre.

D'attirance, par curiosité, dirons-nous, car découvrir l'autre fait surgir une énigme: «comment peut-il exister quelqu'un de différent de moi?». Cette étrangeté attire et donne envie d'entrer en relation avec l'autre. Mais en même temps, surgit une autre question: «cet autre, serait-il meilleur que moi?». L'attirance se transforme alors en mouvement de rejet ou d'inquiétude, car découvrir l'autre dans sa différence, c'est se découvrir incomplet, imparfait, inachevé. Et qui peut supporter sans émoi cette incomplétude, cette imperfection, cet inachèvement? On a affaire là au syndrome du Persan (Montesquieu): l'autre par sa différence représente une menace possible pour mon identité. Ce rejet se manifeste souvent à travers un *jugement négatif*, car il est difficilement supportable d'accepter que d'autres valeurs, d'autres normes, d'autres habitudes que les siennes propres soient meilleures, ou, tout simplement, existent. C'est de là que sortent les stéréotypes, jugement apriorique sur l'autre destiné à préserver l'identité de chacun. Rejet donc, mais attirance en même temps, car nous ne pouvons échapper à cette fascination, à ce «désir inessentiel d'un autre soi-même».

Notre fou suit en cela un autre principe qui pose qu'établir une relation avec l'autre entraîne nécessairement de chercher à le maîtriser. On appellera ce principe: *principe d'influence*, parce qu'il pose que tout sujet parlant vise à «se saisir» de son partenaire, soit pour le faire agir («faire faire»), soit pour orienter sa pensée («faire croire»), soit pour l'émouvoir («faire ressentir»), mais en tout cas pour s'en rendre maître (serait-ce dans la relation amoureuse). Cela l'amènera à mettre en place des *stratégies*. Ces stratégies dépendront des hypothèses que chaque partenaire fera sur l'autre. A priori, il peut percevoir (il ne s'agit que d'images) celui-ci comme *favorable*, *défavorable* ou *indifférent* à son projet d'influence, et selon le cas, il choisira de l'atteindre en essayant de le *séduire* ou de le *convaincre*.

Selon ce principe, tout acte de communication est une lutte pour la maîtrise des enjeux de la communication. Ici, l'*autre* est bien perçu dans sa différence, mais c'est pour mieux le rendre dépendant du *moi*; car, idéalement, le principe d'influence voudrait que l'*autre* parle et agisse comme *moi* l'entend. Les apparences sont évidemment trompeuses, car les sociétés se dotent de rituels langagiers (j'en reparlerai plus loin) qui masquent ce désir de «prédation» de la part de tout sujet parlant. Ces rituels sont là pour donner l'impression qu'entrer en contact avec l'autre ne pose pas de problème, et que parler n'est pas imposer sa présence à l'autre. Et pourtant, que fait-on quand on dit «bonjour» à quelqu'un? Qui ne s'est pas dit, en croisant une connaissance dans la rue: «je le salue ou je passe mon chemin?». Ce qui est en cause dans une telle situation, c'est soi-même, c'est se faire exister. Les formules de salutation ont l'air d'être tournées vers l'autre. Elles le sont effectivement mais avec un effet de retour sur soi. Si on salue une personne, on l'oblige à entrer dans une relation à soi, et donc on se fait exister en lui imposant un acte de reconnaissance. Un simple «bonjour !» témoigne à la fois du principe d'altérité et du principe d'influence. Du même coup, la façon d'entrer en contact avec l'autre témoigne de la façon dont, dans une culture, on perçoit la relation à l'autre.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Le principe de régulation

Si nos jugements vis-à-vis des autres étaient toujours négatifs, cela aurait des conséquences fâcheuses, non pas tant pour l'autre que pour nous-mêmes. En effet, en protégeant notre identité, on ne la met plus à l'épreuve de la différence, et donc lui fait perdre de sa consistance, alors que la confrontation la consoliderait. Et voilà un autre paradoxe dans lequel nous nous débattons tous au contact de l'autre: juger négativement c'est protéger son identité, mais protéger son identité c'est, à chaque fois, perdre un peu de celle-ci. Heureusement, il y a aussi la fascination qui nous attire vers l'autre, et c'est pourquoi nous cherchons toujours, malgré tout, à établir une relation avec l'autre. C'est ce que fait notre fou qui interpelle un passant.

Il suit encore un autre principe qui nous différencie, cette fois, des animaux. Car le principe d'influence, si l'on se réfère à une théorie comme la théorie des catastrophes de René Thom, serait finalement, comme dans psychologie animale, un principe de «prédation» de l'un par l'autre. Cependant, nous vivons dans une société humaine, et il semble que ce qui caractérise une telle société est qu'elle donne toujours à l'autre la possibilité de se défendre. Dès lors, une fois que le contact est établi avec l'autre, lequel a sa propre pensée, ses propres sentiments et ses propres projets de communication, se pose la question de savoir comment vont se réguler les projets des uns et des autres, projets qui ne sont pas faits nécessairement pour se compléter?

C'est la raison pour laquelle il faut mettre au cœur même du phénomène de la communication sociale un *principe de régulation*. Il faut que la communication puisse s'établir, qu'elle puisse se poursuivre et se terminer sans «drames». La communication verbale agirait comme un garant contre l'entrechoc des corps: tant qu'on parle, les corps ne sont pas en contact. Dans nos sociétés occidentales, il y aurait comme un antagonisme entre *parole* et *corps*. La parole éviterait l'affrontement des corps, et le principe de régulation permettrait que se développe un jeu subtil entre les différents projets de communication. Les rapports de hiérarchie, de supériorité ou de soumission vont s'y jouer, tantôt en baissant la tête, tantôt en la relevant: les jeux de places et de positions varieront en fonction des circonstances. On n'est jamais complètement soumis, supérieur, autoritaire. Les choses se régulent soit par l'affrontement de parole, soit avec le temps, soit avec les changements de statuts. Ce phénomène de régulation est intrinsèque à la communication.

Ce principe est étroitement lié au précédent, car à toute visée d'influence est susceptible de répondre une contre-influence. Il faut donc bien que se régule ce jeu d'influences. Et donc les sujets parlants le feront en mettant en œuvre certaines stratégies tantôt d'*acceptation* ou de *rejet* de la parole de l'autre (c'est-à-dire de son «droit à la parole»), tantôt de *valorisation* ou *dévalorisation* de l'autre, tantôt de *revendication* ou d'*aveu*, de la part du sujet parlant.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Le principe de pertinence

Enfin, notre fou, avec l'assurance de celui qui se croit dans le vrai, enferme l'autre, par la question qu'il pose, dans un espace clos sans pouvoir considérer que c'est lui qui est enfermé. C'est que tout sujet parlant (serait-il fou) a besoin de se donner l'illusion qu'il partage avec l'autre un certain savoir sur le monde. On dira qu'en cela il suit un *principe de pertinence*. On ne peut pas parler de n'importe quoi, y compris dans la «conversation» bien qu'il semble que ce genre soit le plus libre possible, car on peut souvent changer de sujet de conversation («passer du coq à l'âne») sans que l'autre ne trouve rien à redire. Mais même dans ce type d'échange, le traitement des thèmes ne se fait pas n'importe comment. Selon la personne que l'on rencontre, selon la situation de communication dans laquelle on se trouve, on parle de façon «appropriée» (c'est toujours pour l'autre qu'on ne l'est pas).

Il existerait donc un principe de pertinence qui organise toute communication de sorte que les partenaires puissent s'y retrouver, faute de quoi il y aurait échec. Cette hypothèse correspond à la théorie de la «pertinence», de la philosophie analytique anglaise (D. Sperber et D.Wilson). Il faut savoir «de quoi on parle», et il faut que les partenaires de l'échange puissent se retrouver dans ce «de quoi on parle» qui détermine une sorte de domaine thématique en fonction de la situation dans laquelle ils se trouvent. A défaut, ils tomberaient dans un «dialogue de sourds». Dans notre histoire de fou, par exemple, la croyance porte sur: «Où est le dedans, où est le dehors d'une société».

C'est par la façon de mettre en œuvre ces principes que chaque communauté quelle que soit sa dimension (professionnelle, régionale, nationale, etc.) définit son identité sociale et culturelle. Elle le fait à travers ses comportements et ses façons de parler, c'est-à-dire son discours. Le discours n'est pas le tout du langage. Il dépend, pour sa signification, de l'identité sociale de celui qui le tient. Mais cette identité sociale n'est pas non plus le tout de la signification du discours, l'effet possible d'influence de celui-ci n'est pas donné par avance. Un père de famille a une identité sociale à la fois par filiation biologique (géniteur de tel enfant) et par ce que dit la loi (il jouit de certains droits et doit se soumettre à certains devoirs). C'est cet ensemble qui lui donne une autorité parentale. Mais chaque père se construit, en outre, par ses comportements et ses actes langagiers, différentes identités discursives de père autoritaire, protecteur, compréhensif, castrateur, indifférent, etc. Au total, son identité d'être résultera de la combinaison des attributs de son identité sociale avec tel ou tel trait de son identité discursive. Il en est de même pour les groupes sociaux. Leur identité sociale, en tant que groupe, se manifeste à travers la régularité de leur comportement langagier qui construit leur identité discursive de groupe. Ainsi, s'établit un rapport de réciprocité entre identité sociale et identité discursive, chacune dépendant et en même temps témoignant de l'autre. Et c'est de cette combinaison que sort l'identité culturelle.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LES DOMAINES DE CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DISCURSIVE

Au fond, les problèmes qui se posent à propos de cette question de l'identité nous renvoient à un problème plus général qui est: quelle articulation entre le *langage* et l'*action;* quelle articulation entre *un externe* et *un interne* au langage, et, corrélativement, l'acte de langage relève-t-il d'une seule compétence ou de plusieurs?

Je pose pour ma part, dans le prolongement des théories de la pragmatique, de l'énonciation et de la sociolinguistique, qu'il n'existe pas d'acte de langage en soi, c'est-à-dire qui signifierait par le seul fait de produire un énoncé ou un texte. Pour que du sens soit produit, il faut que ce qui est dit soit relié à l'ensemble des conditions dans lesquelles ce qui est dit est dit. C'est ce que l'on a souvent appelé en analyse du discours les conditions de production. Mais ces conditions de production ne sont pas en tout point identiques aux conditions d'interprétation, puisqu'on a affaire à deux sujets qui se trouvent dans des processus cognitifs différents (production/interprétation). Il faut pourtant que cet acte de communication aboutisse à de l'intercompréhension. D'où la nécessité de faire l'hypothèse que le langage signifie à la confluence de trois lieux de fabrication du sens: lieu de la *situation d'échange*, lieu de l'*organisation du discours*, lieu de l'*emploi des formes* du langage. Ce qui exige du sujet parlant (locuteur ou interlocuteur-lecteur) qu'il fasse preuve de quatre types de compétence qu'on appellera: *compétence situationnelle, compétence discursive, compétence sémantique* et *compétence linguistique.*

Les types de compétence

La *compétence situationnelle* exige de tout sujet qui communique et interprète qu'il soit apte à construire son discours en fonction de l'*identité* des partenaires de l'échange, de la *finalité* de l'échange et du *propos* qui est en jeu. L'*identité* des partenaires de l'échange détermine «qui parle à qui?», en termes de *statut, de rôle social* et de *place* dans les rapports de force (hiérarchie). C'est l'identité du sujet parlant qui détermine et justifie son «droit à la parole». La *finalité* de l'acte de communication se définit à travers la réponse à la question implicite: «Je suis là pour quoi dire?», et à ce niveau de généralité, on y répond en termes de *visées discursives* («prescription», «sollicitation», «information», «incitation», «instruction», «démonstration»). C'est ce qui fait qu'une même question comme «Quel âge avez-vous?» —qui correspond à une visée de «sollicitation»— aura une signification propre selon la finalité situationnelle dans laquelle elle est produite (le cabinet d'un médecin, un commissariat de police, une salle de classe, etc.). Le *propos* est ce qui fait écho au principe de pertinence, avec cette idée que toute situation s'insère dans un domaine thématique, aussi général soit-il. Il s'agit de la façon dont est structuré le «ce dont on parle», en termes de *thèmes* (macro- et micro-thèmes). Par exemple, ici, dans cette conférence, il ne peut être ques-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

tion d'autre chose que de ce qui a été thématisé par les organisateurs du colloque et qui est précisé dans le titre de ma conférence.

La *compétence discursive* exige de tout sujet qui communique et interprète qu'il soit apte à manipuler (Je) et reconnaître (Tu) les *procédés de mise en scène discursive* en fonction des contraintes du cadre situationnel. Ceux-ci sont essentiellement d'ordre *énonciatif, narratif et explicatif*.

Les procédés d'ordre *énonciatif* permettent au sujet parlant d'établir un certain type de *rapport avec l'autre* (de supériorité-ordre, d'infériorité-sollicitation), et de construire une *image de lui-même* (quant à ce qu'il sait, ce qu'il pense, ce qu'il veut, ce qu'il doit faire, etc.). C'est à l'aide de ces procédés que se construisent les *rituels langagiers* (écrits et oraux) dont j'ai parlé et qui correspondent aux habitudes culturelles de chaque communauté linguistique. Ce sont ces rituels qui constituent une sorte de *marché social et culturel* des comportements langagiers. Il suffit d'aller à l'étranger pour constater (si l'on est ouvert à la différence) que les rituels ne sont pas les mêmes que ceux de la communauté à laquelle on appartient. Il faut donc une aptitude du sujet à reconnaître ces rituels, compétence que l'on acquiert par l'apprentissage social et le contact avec l'autre.

Les procédés d'ordre *énoncif* correspondent à ce que j'ai appelé dans ma grammaire les «modes d'organisation du discours»*:* le mode *descriptif* qui consiste en un savoir *nommer* et *qualifier* les êtres du monde, de façon objective et/ou subjective; le mode *narratif* qui consiste en un savoir décrire les *actions* du monde en relation avec la quête des différents *actants* qui y sont impliqués; le mode *argumentatif* qui consiste en un savoir organiser les *chaînes de causalité* explicatives des événements, et les *preuves* du vrai, du faux ou du vraisemblable. Il faut, ici aussi, une aptitude du sujet à savoir manipuler ces différents modes de description, de narration et d'argumentation, dont il faut préciser qu'ils n'ont rien d'universel, chaque communauté culturelle développant ses propres modes d'organisation du discours. On acquiert ce type de compétence autant par l'expérience (lecture/écriture) que par l'école.

La *compétence sémantique* concerne ce que les cognitivistes appellent «l'environnement cognitif mutuellement partagé» (Sperber, 1989). Le fait que pour s'entendre il faille faire appel à des savoirs communs qui sont supposés partagés par les deux partenaires de l'échange langagier. Ces savoirs sont de deux types:

savoirs de *connaissance* qui correspondent à des perceptions et des définitions plus ou moins objectives sur le monde. Des savoirs qui sont issus de nos expériences partagées: on dit que le soleil se lève et se couche. Des savoirs savants, acquis par apprentissage: on sait que c'est la terre qui tourne autour du soleil.

savoirs de *croyance* qui correspondent aux systèmes de valeurs, plus ou moins normés, qui circulent dans un groupe social, qui alimentent les jugements de ses membres, et qui en même temps donnent à celui-ci sa raison d'être identitaire (opinions collectives). L'aptitude requise est ici bien plus complexe encore que les précédentes, dans la mesure où elle repose principalement sur l'expé-

rience de vie en société, et où cet ordre sémantique du discours s'exprime de façon à la fois explicite et implicite. Pour comprendre par exemple que, au Mexique, lorsqu'on invite à déjeuner quelqu'un qui semble accepter en vous répondant: «sí, cómo no», on n'est jamais sûr qu'il se rendra à l'invitation, il faut savoir que dans ce pays, il existe des représentations sociales, des croyances, qui disent qu'il ne faut jamais mettre l'interlocuteur en position d'humiliation, et que donc refuser une proposition ce serait le mettre dans une telle position. C'est-à-dire que la signification de quelque message que ce soit dépend de l'identité de ceux qui conversent, de leur histoire interpersonnelle et des circonstances dans lesquelles ils communiquent. Pour comprendre qu'un père en rentrant chez lui et s'exclamant devant le désordre provoqué par les jouets avec lesquels son fils joue dans le salon: «Qu'est-ce qu'il y a comme jouets ici!», obtient que son fils range ses jouets, pour comprendre que cet énoncé, qui exprime un constat et un étonnement, prend une valeur d'ordre, il faut avoir les moyens de découvrir quels sont les implicites qui sont véhiculés par tout acte de langage. Et, ici, père et fils sont de connivence pour percevoir que derrière l'énoncé explicite d'«étonnement», il y a un énoncé implicite de «demande faire». Il me semble nécessaire d'avoir recours à une *théorie des inférences* pour étudier ces phénomènes d'interdiscursivité et arriver à définir les requis de cette compétence sémantique.

La compétence *linguistique* exige de tout sujet qui communique et interprète qu'il soit apte à manipuler et reconnaître la *forme* des signes, leurs *règles de combinaison* et leur sens, sachant que ceux-ci sont employés pour exprimer une intention de communication, en relation avec les données du cadre situationnel et les contraintes de l'organisation discursive.

C'est à ce niveau que se construisent *phrase* et *texte*, si l'on entend par texte, le résultat de l'acte de langage qui est produit par un sujet donné dans une situation donnée. Pour construire un texte, il faut donc une certaine aptitude à ajuster la mise en forme de celui-ci à une intention, en fonction des contraintes précédemment définies, ce qui veut dire que cette mise en forme dépend, en partie, des habitudes d'écriture et d'oralité qui prévalent dans chaque situation et dans chaque culture, car chacune de celles-ci n'a pas les mêmes habitudes d'organisation des textes.

Cette quadruple compétence constitue pour moi les conditions de la communication langagière. Et c'est à l'articulation de la mise en œuvre de ces trois compétences que se fabriquent les identités culturelles.

Les lieux des différences culturelles

Ces différentes compétences constituent en même temps les différents lieux où se construisent les caractéristiques culturelles des façons de parler et de se

comporter. Je n'évoquerai ici que les trois qui me semblent les plus importants: les *rituels langagiers*, les *modes discursifs* et la *valeur sociale des mots*.

Les rituels langagiers

Lieu qui correspond aux compétences situationnelle et énonciative et qui repose sur le présupposé qu'entrer en contact avec l'autre ou maintenir ce contact n'est pas chose aisée. Il y a ici un paradoxe: c'est précisément parce que nombre de relations sociales sont ritualisées que l'on ne prend pas conscience de ce qu'elles masquent. En fait, deux types de problèmes se posent à l'homo-communiquans: comment aborder l'autre ou prendre congé de lui? comment résoudre une situation de tension?

Parler à quelqu'un est comme un acte de violence (symbolique). C'est obliger cet autre à devenir mon interlocuteur (alors qu'il n'en a peut-être pas le désir) et c'est lui imposer ma parole (car tant que je parle, il ne parle pas). On en revient à la même question du droit à la parole: «Qu'est-ce qui m'autorise à adresser la parole à quelqu'un?». Et la même violence (symbolique) s'instaure lorsqu'il faut prendre congé, car c'est imposer à ce quelqu'un une rupture de communication (qu'il ne désire peut-être pas, ou dont le non initiateur est la possible victime). D'où la difficulté ressentie de façon plus ou moins forte lorsqu'il faut mettre un terme à un échange. «Abordage de l'autre» et «prise de congé de l'autre» sont toujours problématiques et c'est pour résoudre (ou masquer) ce problème que toute société détermine, par convention, un certain nombre de comportements et se dote de formules langagières (dites de politesse) ritualisées, donc culturelles.

Mais il est aussi d'autres situations qui font problème. Lorsque par exemple on marche sur les pieds de quelqu'un, on arrive en retard à une réunion ou on bouscule un passant, toutes situations où la convention sociale nous fait sentir en faute; ou bien lorsqu'il faut donner un ordre, des directives, appliquer des sanctions, situations où l'on sait que l'un est victime et l'autre bourreau (toujours symboliquement). Il est alors d'autres comportements codés, destinés à atténuer l'effet d'agression de ces situations, qui appartiennent à un autre ensemble de rituels que l'on peut appeler d'«excuse». A moins que l'agression soit voulue et c'est alors les rituels d'«injure» qui s'imposent.

Les modes discursifs

Ce lieu correspond à la compétence discursive en ce qu'il s'agit de choisir la façon d'organiser son discours: le mode de *construction grammaticale*, c'est-à-dire l'emploi des types de construction (active, passive, nominalisée, impersonnelle), des marques logiques (les connecteurs) de la pronominalisation, de

l'anaphorisation, de la modalité (verbes, adverbes, adjectifs, et diverses locutions); le mode de *composition textuelle*: la composition du texte, c'est-à-dire son organisation en parties, l'articulation entre celles-ci et les jeux de reprises et de renvois de l'une à l'autre; le mode de *récit* qui témoigne de la vision du monde (description) et des faits et gestes des individus (narration); enfin, le mode d'*explication* qui révèle des manières de raisonner et d'appréhender la connaissance du monde.

Ces façons d'organiser le discours jusque dans les moindres détails linguistiques témoignent des caractéristiques culturelles des peuples, car il est vrai qu'il n'y a pas une façon et une seule de raconter le monde, une façon et une seule de l'expliquer, mais autant qu'il y a de cultures. C'est ce qui permet à l'écrivain Carlos Fuentes de dire que l'identité mexicaine se construit dans un jeu de miroirs entre l'Amérique et l'Europe, produisant un «baroque» proprement latino-américain.

La valeur sociale des mots

Lieu qui correspond à la fois à la compétence sémantique et à la compétence linguistique. Les mots, à force d'être employés dans certains types de situation, finissent par s'identifier à ces situations et aux individus qui les utilisent dans ces mêmes situations, et donc à prendre certaines valeurs. Par exemple, en France, il suffit d'entendre l'expression «au niveau du vécu» pour savoir que celui qui parle appartient à une certaine intelligentsia *psy*; d'entendre «il est trop !», «c'est l'enfer !», «j'ai les boules!» pour savoir que celui qui parle appartient (ou s'identifie) à la jeunesse française des années 80; d'entendre les mots «signifiant», «cognition», etc., pour deviner qu'il s'agit d'un linguiste ou d'un psychologue.

Les mots acquièrent une valeur marchande en révélant l'identité sociale de ceux qui les emploient. On est donc fondé à parler de la «valeur identitaire» des mots. De plus, ces mots, tout en fonctionnant comme des badges, comme des labels, se doublent d'une valeur de «force de vérité». Lorsque quelqu'un utilise les mots «cibler», «positionnement», «image de l'entreprise», «fidéliser le public», il montre son appartenance au groupe des experts en communications (marketing, médias), mais il se donne en même temps une autorité de savoir, car il emploie des mots qui, dans son milieu professionnel, ont force de loi, ne souffrent ni de remise en cause ni d'élucidation, et sont susceptibles, du même coup, d'impressionner ceux qui ne font pas partie de ce groupe. Évidemment, il ne s'agit que d'un effet d'éblouissement, mais ces mots finissent par fonctionner dans la société comme des mots magiques.

Valeur *identitaire* et valeur de *vérité* des mots constituent des «sociolectes», c'est-à-dire des manières de parler caractéristiques d'un groupe social (les mots qui font chic, pédant, populaire, ringard/branché, les jargons professionnels, etc.). Ces sociolectes peuvent caractériser des communautés régionales, sociales ou l'ensemble d'une communauté socioculturelle.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

CONCLUSION

L'identité est toujours au moins duelle; qu'elle se construise en intégrant l'autre ou en le rejetant, elle dépend toujours de l'autre; parce que l'individu est en perpétuel dialogue avec son double: «Son double? Lequel est l'original et lequel est le fantôme? [...] il n'y a ni extérieur ni intérieur, et l'autrui n'est pas là-bas, en dehors, mais ici, au-dedans: l'autrui, c'est nous-mêmes» (O. Paz, *Posdata,* 1979).

Comment arriver à créer ce rapport de miroirs lorsqu'on enseigne une langue étrangère? Car nous savons, nous, professeurs de langue et littérature étrangère, qu'apprendre une langue, c'est, au-delà de l'apprentissage des systèmes morphologiques et syntaxiques de la langue, apprendre à reconnaître derrière les usages du langage ce qui est spécifique d'une identité culturelle. Chacun, évidemment, s'y prendra comme il pourra, selon le public auquel il a affaire et les circonstances dans lesquelles il enseigne, mais je vois deux pistes à exploiter: créer le *choc culturel*; travailler sur les *implicites*.

Le *choc culturel* se produit toujours quand on a l'occasion de vivre à l'étranger. Evidemment, la simple promenade touristique n'est pas suffisante. Il y faut une véritable expérience relationnelle dans le quotidien, dans l'amical et dans le travail. Il n'est pas toujours facile de reproduire cette situation, mais il est évident qu'il faut multiplier les occasions de voyages à l'étranger, à condition qu'ils soient bien préparés et qu'ils ne se résument pas à une simple visite de monuments. On peut également avoir recours à des procédés qui permettent de créer un *effet de miroir*. Je pense à l'utilisation, en classe, de techniques d'enquête élaborées. Évidemment, il ne s'agit pas de transformer la classe en terrain d'enquête. L'objectif n'est pas l'enquête pour elle-même. L'objectif est d'utiliser l'enquête comme prétexte pour mettre l'élève au cœur d'un certain nombre d'interrogations. Par exemple, lui demander de s'interroger sur le «qui nous sommes», puis sur le «qui croyons-nous que nous sommes», avant de s'interroger sur «qui sont les autres» et «qui les autres croient-ils être». La simple variable «croire qu'on est» oblige l'élève à se mettre à distance de son jugement et provoque des prises de conscience étonnantes. Si, en plus, on peut obtenir la même chose d'une classe d'élèves de la langue étrangère pour mettre ces résultats en contraste, on obtient l'équivalent du choc culturel.

Travailler sur les *implicites* est une autre façon de relancer le travail sur l'étude des textes authentiques (bandes dessinées, publicités, journaux, récits, débats, interviews et textes littéraires). La seule preuve de l'authenticité d'un texte étant qu'il est imprégné *d'implicites culturels*. Ces implicites culturels sont autant de discours qui circulent dans l'univers psychosocial d'une communauté. Ce sont eux qui sont perçus plus ou moins consciemment par les membres de cette communauté, et ce sont eux qui constituent les véritables enjeux de communication sociale. Les repérer, les décrire et tenter de les expliquer permet de toucher au problème de l'identité des cultures. Évidemment, cela suppose que les enseignants aient eux-mêmes reçu une formation adéquate, et qu'en outre

ils aient eux-mêmes, non seulement une expérience régulière du pays étranger, mais encore la curiosité de l'observer et de tenter de l'analyser au-delà des stéréotypes qui bien souvent sont l'arbre qui cache la forêt de l'identité culturelle.

Si on retient que parler, c'est participer à une mise en scène du langage ouverte, jamais totalement close, jamais terminée; que parler est une lutte permanente pour conquérir le droit à sa propre existence; que parler, c'est, qu'on le veuille ou non, vouloir influencer l'autre, alors, on comprend que parler, c'est à la fois témoigner de son identité et construire l'identité de l'autre, de même qu'écouter l'autre, c'est tenter de découvrir derrière son discours le paysage de son identité.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

CIUDADES COMO ISLAS. LA INSULARIDAD COMO ESTRUCTURA TOPOGRÁFICA EN LAS CIUDADES IMAGINARIAS DE JULES VERNE

Ana Alonso García
Universidad de Zaragoza

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La cité utopique est une île au milieu de la terre hostile
(Fr. Moreau, *L'île, territoire mythique*).

Decía William Butcher, colaborador del estudio *Modernités de Jules Verne*, que existe en Verne la obsesión de un mundo «où l'on a tout vu, tout reconnu, tout inventé»[1] y que Verne es el primer escritor, y quizá también el último, que ha intentado cubrir el espacio entero del globo en su obra completa[2]. De hecho, en la base del proyecto de los *Voyages extraordinaires*[3], se halla la dimensión geográfica, el deseo de llevar a cabo una exploración de los «mondes connus et inconnus»[4]. Es este anhelo descubridor el que empuja a Verne a buscar espacios apenas hollados por el hombre de su tiempo; y ello a pesar de que, como subraya Butcher, «le territoire vierge, au XIXe siècle, est une véritable peau de chagrin»[5]. En él encuen-

---

[1] Verne, Jules, *Les Enfants du capitaine Grant*, 1ère partie, chap. IX.

[2] Butcher, William (1988), «Étranges voyages de la ligne: fleuves, logos et logiques dans l'oeuvre de Jules Verne», en Bessière, Jean (ed.), *Modernités de Jules Verne*, París, PUF, p. 123.

[3] Verne firma un contrato con Hetzel para la publicación de sus *Voyages extraordinaires* el 1 de enero de 1864. En el primer volumen se explica el marco educativo de dicho proyecto, integrado en el *Magasin d'éducation et de récréation* hasta 1867; en esta fecha se crea la colección «Voyages Extraordinaires», que reedita, en formato mayor y con ilustraciones, las primeras novelas de Jules Verne. El verdadero programa de dicha colección figura en el «Avertissement» de la novela *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras*. Cf.: Compère, Daniel (1996), *Jules Verne. Parcours d'une oeuvre*, París, Encrage, p. 6

[4] *Voyages dans les mondes connus et inconnus* era el título inicial que Verne había pensado para su proyecto *Sobre la importancia de la geografía* en Verne *vid.* Chelebourg, Christian (1994), «Cartes et espaces vierges», en Raymond, François (dir.), *Jules Verne, voleur du feu. Contribution à l'étude du regard,* París, Lettres Modernes, p. 149 y, Pourvoyeur, Robert (1992). «Pégase chez Vulcain», en Raymond, François (1992), *Jules Verne 6. La science en question. Revue des Lettres Modernes.* París, Lettres Modernes, p. 33.

[5] Butcher,William, *art. cit.*, p. 123.

tra el escritor el terreno apropiado para el despliegue de su imaginación y también de sus presupuestos ideológicos.

En este marco de «contracción» del espacio ignoto se inscribe la isla, espacio geográfico perfectamente delimitado, rodeado de agua por todas las partes, y, al mismo tiempo, espacio simbólico que, como dice Mario Tomé, «ha impresionado al hombre desde la noche de los tiempos»[6]. La tradición literaria recoge esta atracción por la isla y explota en la ficción las tres dimensiones que Tomé considera como fundamentales: la isla como geografía paradisíaca, la isla como cristalización de los símbolos de la intimidad y la isla como terreno de operaciones de la aventura humana.

De modo que cuando Verne sitúa algunas de sus novelas en islas se inscribe por una parte en una tradición que, desde la Antigüedad hasta el s. XIX, desarrolla el tema de la isla como el lugar por excelencia de las construcciones utópicas, y, por otra, en la concepción más concreta del siglo XVIII, que contempla la isla como lugar de ensoñación y de aventura (Defoe, Rousseau, Marivaux) y como instrumento ideológico.

Sabido es que Verne recurre varias veces al relato insular en la serie de sus viajes extraordinarios: *L'île mystérieuse, Les naufragés de Jonathan, Seconde Patrie, Deux ans de vacances, L'Éternel Adam*[7], entre otros títulos, muestran la atracción del autor por la ficción que Daniel Defoe puso de moda con su *Robinson Crusoe*. Al igual que Defoe, Verne considera la isla como lugar de aventura, pero modifica algunos de los esquemas del relato del autor inglés y explota sobre todo la isla como espacio de aventura colectiva[8], en donde un grupo de hombres afronta el reto de la construcción de un «nuevo» sistema de convivencia social[9]. Dicho

---

[6] TOMÉ, Mario (1987), *La Isla: Utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León, Publ. de la Universidad de León, p. 22.

[7] Pueden considerarse también los relatos en que Verne explota el tema de la «isla flotante», como *Une ville flottante* (El *Great-Eastern* se presenta comme «une sorte d'îlot à demi estompé dans les brumes»)o *Le Pays des fourrures*, porción separada de un continente, o las islas artificiales (*L'île à hélice*).

[8] «La figure de la modernité ne saurait être un seul homme [...] C'est un ensemble d'individus qui se présente sous la forme d'un matériel humain hiérarchisé». Sobre las modificaciones aportadas por Verne al esquema del Robinson Crusoë de Daniel Defoe, véase el análisis de MACHEREY, Pierre (1980), «Jules Verne ou le récit en défaut», en *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspéro, pp. 224-232.

[9] Macherey subraya al respecto que podría presentarse la obra de Verne «en la partageant entre deux grands groupes: tantôt l'aventure est menée dans la solitude et le secret (Hatteras, Nemo, Robur), tantôt elle est vécue par une collectivité réelle (*L'île mystérieuse, Voyage au centre de la terre, Les enfants du capitaine Grant).*

sistema presenta a menudo las características de las utopías[10]. Tomaremos como modelo de relato insular *L'île mystérieuse*.

Si Verne se ve seducido por las islas, también siente fascinación por las ciudades imaginarias: en algunos de sus *Voyages extraordinaires*[11] el autor se deleita en la descripción de ciudades que, desde el punto de vista de la topografía, pueden ser consideradas como «islas» en medio de extensiones ilimitadas, o encerradas en paisajes agrestes que favorecen su inaccesibilidad.

Si partimos de la definición estructural de la isla que propone Daniel Compère como:

solide isolé
liquide isolant

se pueden establecer analogías entre algunas de las ciudades imaginadas por Verne y la isla. La ciudad podría definirse como:

solide isolé
solide isolant

Ése es el propósito de este análisis, un acercamiento a la ciudad concebida por Verne como espacio igualmente aislado y aislante, una reflexión sobre el insularismo de algunas de sus ciudades. Estudiaremos la topografía de tres de ellas: France-Ville y Stahlstadt, ambas incluidas en *Les cinq cents millions de la Bégum*[12], y Blackland, descrita en *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*. La primera de ellas nos acerca al interés de Verne por las construcciones utópicas[13],

---

[10] Sobre la definición del concepto de utopía, las características del género utópico y los puntos de confluencia con géneros colindantes, véase Cioranescu, Alexander (1972), *L'avenir du passé*, París, Gallimard y Trousson, Raymond (1974). «Utopie et roman utopique», *Revue des sciences Humaines*, xxxix, 155, juillet-septembre, pp. 367-378.

[11] Entre los relatos de Verne que describen ciudades cabe citar *Les Indes Noires, Maître du Monde, L'île à hélice, La journée d'un journaliste américain...*

[12] Sobre la autoría de *Les cinq cents millions de la Bégum* y las modificaciones que Verne hizo al manuscrito de André Laurie, véase: Chevrel, Ives (1978), «Questions de méthode et d'idéologie chez Verne et chez Zola», *Revue des Lettres Modernes*, 523-529, pp. 72-73; Vierne, Simone (1966), «L'authenticité de quelques oeuvres de Jules Verne», *Annales de Bretagne*, t. xxiii, 3, pp. 445-458 y Gondolo de la Riva, Piero (1999), «De qui est 'France-Ville'?», *Revue Jules Verne (Dossier Jules Verne et la cité)*, 7, 1er. sémestre 1999, pp. 43-47.

[13] Aunque cabría dudar de la analogía de dichas construcciones con respecto a las descritas en los relatos utópicos propiamente dichos, puesto que Verne no pretende fabricar o construir algo nuevo, sino más bien *repetir* o *reproducir* según los esquemas de lo

mientras que Stahlstadt y Blackland expresan la preocupación del autor por los peligros derivados de los abusos de la tecnología y de la ciencia. Estas dos ciudades constituyen, por lo tanto y adoptando los términos de Michel Butor, la primera y la última de las denominadas «cités noires»[14].

Son muchos los datos que Verne proporciona al lector sobre el espacio que sus personajes recorren o habitan; fiel al principio que guiaba a los cronistas y escritores de relatos de viajes: «faire voir»[15], el autor describe con detalle y precisión la topografía de lo visualizado y opta por la concentración de la información en un capítulo del relato o por una entrega dosificada de aquélla:

La primera opción, la descripción concentrada, es la más habitual en los relatos que muestran una ciudad imaginaria, ya que el lector no asiste al proceso de su construcción, sino que se ve ante un proyecto acabado[16], y por tanto se presenta simultáneamente el plano de la ciudad, sus calles, sus edificios, tras haber sido informado sobre el espacio en que está levantada.

La segunda opción, la descripción progresiva, es la que Verne utiliza en sus relatos insulares porque así lo impone la estructura de la ficción, articulada en torno a la exploración del terreno: los viajeros llegan a la isla, voluntaria o involuntariamente, y van dando cuenta gradualmente del espacio que descubren y de las transformaciones que operan en él. De hecho, en el texto escogido (*L'île mystérieuse*) dicha exploración se distribuye a lo largo de las tres partes en que se divide el relato, ya que el descubrimiento de la topografía de la isla forma parte de la intriga.

En cualquiera de los dos casos, subyace el mismo empeño: insertar en la ficción detalles y datos que despierten en el lector «l'illusion du réel», aunque

---

conocido. No obstante está claro que el tema de la utopía ha ejercido sobre Verne una seducción constante, habida cuenta de la influencia que supuso para él el ideal sansimoniano de las comunidades con una misma fe en las ciencias y en el progreso. Sobre el tema, *vid.* Robin, Christian (1985), «Exploration et extrapolation dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne», en AA.VV. (1986), *Métamorphoses du récit de voyages. Actes du Colloques de la Sorbonne et du Sénat*, París, Slatkine, p. 125.

[14] Butor, Michel (1949), «Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne», en *Essais sur les modernes,* París, Gallimard, p. 85.

[15] Sobre la importancia de la descripción véase Chupeau, Jacques (1977), «Les récits de voyages aux lisières du roman», *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 3-4, mai-août, pp. 537-553, y Le Huénen, Roland (1990), «Qu'est-ce qu'un récit de voyage?, *Littérales,* 7, pp. 15-16.

[16] Los relatos que describen una ciudad utópica o contra-utópica no precisan las fases intermedias del proceso de cambio de una forma de vida a otra. Cf. Lagrée, Jacqueline (1984), «Fabulation utopique et conceptualisation philosophique», en *Études Philosophiques*, p. 532.

de ello no pueda deducirse la sumisión total de Verne a la realidad y el rechazo de la fantasía y de la imaginación en sus descripciones[17].

1. TOPOGRAFÍA DE LA ISLA LINCOLN

La llegada de Cyrus Smith y sus cuatro compañeros a la isla no es voluntaria, sino la consecuencia del accidente que sufre el globo en que viajaban al tener que hacer frente a un huracán el 24 de marzo de 1865. Para ellos es una tierra desconocida y que tendrán que ir identificando poco a poco, cuando las circunstancias desfavorables en que se hallan: la tempestad, la niebla, la noche oscura, cambien y permitan a estos «naufragés de l'air» tener las primeras percepciones del terreno en el que por azar han caído. Entonces se suceden las seis fases de la secuencia de llegada a una isla que Daniel Compère analiza en su estudio y que se repiten en otros relatos insulares de Verne[18]. Se dan cuenta de que se encuentran sobre un islote[19], con el mar infinito al este, pero limitado al oeste por une costa de granito elevada y abrupta: la tierra está ahí, y con ella la posibilidad de salvarse atravesando a nado la media milla que la separa del islote. La dinámica de la exploración se pone en marcha para conocer la naturaleza de ese litoral. Desde el islote perciben, en primer plano, la playa arenosa y tras ella «une sorte de courtine granitique, taillée à pic» (25)[20], sin vegetación alguna. Contrastando con esta visión desolada y dura, una gran masa de árboles a la derecha y al fondo, a unas siete millas, una cumbre nevada. Saben que se hallan en terreno volcánico, pero queda la duda de si se trata de una isla o de una porción de continente. La escalada a la meseta superior les proporcionará una perspectiva elevada sobre la costa y, en consecuencia, más información sobre el relieve del terreno, sobre las características de la tierra, fértil, agradable y variada en sus frutos.

---

[17] Muchos son los autores que han subrayado la incursión de la fantasía en las descripciones aparentemente rigurosas de Verne; el autor cede a la presión de lo soñado o de lo imaginado, a pesar de su intención lógica y racionalista. Como señala Robin, Verne prefiere «les cheminements de la fantaisie [...] En face de l'inconnu, les personnages verniens perdent le contrôle d'eux-mêmes et leur vue abandonne toute prétention à se livrer à des vérifications». Robin, Christian, *art. cit.*, p. 126.

[18] Compère, Daniel (1977), *Approche de l'île chez Jules Verne,* París, Lettres Modernes/ Minard, p. 40.

[19] «Cet îlot aride, semé de pierres, sans végétation, refuge désolé de quelques oiseaux de mer, se rattachait-il à un archipel plus important? On ne pouvait l'affirmer».

[20] Los números entre paréntesis corresponden a la página de la edición de Verne, Jules (1995), *L'île mystérieuse,* París, Éditions J'ai lu.

Esta somera inspección les confirma que el terreno y sus alrededores están desiertos: «Nulle trace, nulle empreinte» (40)[21]. Poco a poco irán desvelando los enigmas del espacio al que deberán adaptarse, el clima, la vegetación, las plantas, los animales, recursos que explotarán para su supervivencia. La descripción de la topografía se precisa gradualmente en la medida en que los exploradores toman altura para poderla visualizar «comme une carte déployée» (101)[22]: Desde lo alto del volcán pueden deducir que efectivamente se hallan en una isla del Pacífico, alejada de las rutas de navegación. Las sucesivas expediciones tendrán como objetivo la búsqueda de un lugar donde instalarse para vivir, el conocimiento de las diferentes partes de la isla y la valoración de los recursos que de ella pueden extraer. Este tercer aspecto, directamente ligado a la supervivencia del grupo, será particularmente asumido por el ingeniero Cyrus Smith, que desempeña el papel del hombre sabio, técnico, capaz de aplicar sus conocimientos científicos para una óptima transformación de la naturaleza salvaje: «L'ingénieur Cyrus Smith avait confiance, parce qu'il se sentait capable d'arracher à cette nature sauvage tout ce qui serait nécessaire à la vie de ses compagnons et à la sienne, et ceux-ci ne redoutaient rien, précisément parce que Cyrus Smith était avec eux» (92).

Para poner de relieve su aislamiento, Verne inserta alusiones a la inmensidad del mar que rodea la isla, utilizando comparaciones y metáforas que ejecutan el trasvase del elemento líquido al elemento sólido. Así, el mar se convierte en «vaste désert d'eau» (33), «plaine liquide battue sans merci», «vaste réseau de crêtes blanches!» (6), «immense nappe d'eau circulaire autour d'eux». La isla ocupa, pues «le centre d'une circonférence qui semblait être infinie» (93).

Para Michel de Certeau «L'espace est un lieu pratiqué»[23]. Esto es justamente lo que los personajes de Verne harán en sus sucesivas actuaciones: apropiarse de la isla para convertirla en su hábitat, del mismo modo que el arquitecto de la ciudad la levanta y la organiza hasta convertirla en un espacio habitable. Ése es el proyecto del grupo: transformar la naturaleza salvaje en «une petite

---

[21] En el mismo sentido: «Il ne semblait pas que cette côte déserte eût jamais été fréquentée par un être humain. Les coquillages, ceux que la mer ne pouvait atteindre —[...]— étaient intacts. Pas une coquille écrasée. Sur un espace de deux à trois cents yards, il n'existait pas trace d'un atterrissage, ni ancien, ni récent».

[22] Acerca de la importancia de los mapas en la obra de Verne, Chelebourg, Christian, *art. cit*, p. 150, subraya: «L'imaginaire de la carte structure le protocole narratif en oeuvre dans l'écriture vernienne: le monde est présenté comme une carte qui se dessine au fil des aventures et des romans sous les yeux de l'auteur, des narrataires, des lecteurs».

[23] Cit. por Carvalhao Buescu, Helena (1982), «Voyage dans la lune: le voyage. L'utopie - Dédoublements», en *Ariane*, 1, p. 16. Se refiere a la obra de De Certeau, Michel (1980), *Arts de faire*, París, UGE (10/18), p. 208.

Amérique», civilizarla, urbanizarla repitiendo en ella los procesos habituales en cualquier otra parte del mundo[24]. El primer paso será dar un nombre a esta isla de formas tan extrañas: la isla Lincoln[25], así como a los accidentes de su orografía. Explotando al máximo sus recursos y ayudados secretamente por un personaje invisible, los recién llegados transforman su paisaje aplicando los conocimientos científicos que poseen[26]. Diversas construcciones (un corral, un molino, una granja) dan cuenta de la presencia humana en el espacio antes deshabitado. Los procesos de fabricación y de extracción también alteran la topografía de la isla acercándola a la fisonomía de las ciudades en proceso de construcción. Pero, por razones de economía y de aprovechamiento de los recursos, también hay un deseo de adaptación de los espacios naturales a las necesidades básicas del grupo; así, una cueva convenientemente adaptada se convertirá en su morada, «Granite House», de la misma manera que Nemo se apropiará de una gruta submarina para hacer de ella su casa. En tal colonización del espacio hay un componente racionalizador y organizador que permite acercar la ficción verniana de los relatos utópicos, porque, como explica Louis Marin, «l'utopie est d'abord une organisation de l'espace en vue d'un 'habiter' humain total» [27]. Nada tiene que ver la isla Lincoln, colonizada, con la isla Tabor, espacio salvaje donde Ayrton sobrevive, sin proyecto organizador alguno, hasta el momento de ser rescatado por el grupo de Cyrus Smith.

De modo que una vez que este grupo, esta microsociedad de élite, se apropia del espacio que el azar le ha impuesto, ese cinturón de agua que aparecía como algo hostil para su vida futura, esa costa alejada de las rutas de navegación, se convierten en anillos de protección de la nueva forma de vida experimenta-

---

[24] «...nous ferons de cette île une petite Amérique! Nous y bâtirons des villes, nous y établirons des chemins de fer, nous y installerons des télégraphes, et un beau jour, quand elle sera bien aménagée, bien civilisée, nous irons l'offrir au gouvernement de l'Union!» (98). Sobre la repetición de lo conocido en los espacios desconocidos, véase Le Huénen, Roland, *art. cit.*, (1990), «Le discours du découvreur», en *L'Esprit créateur*, xxx, 3, p. 18.

[25] Como subraya Cyrus Smith, «la forme de l'île est assez étrange pour que nous ne soyons pas embarrassés d'imaginer des noms qui fassent figure» (99). En el mismo sentido: «Sa forme véritablement étrange, surprenait le regard, et quand Gédéon Spilett, sur le conseil de l'ingénieur, en eut dessiné les contours, on trouva qu'elle ressemblait à quelque fantastique animal, une sorte de ptéropode monstrueux, qui eût été endormi à la surface du Pacifique» (94). Sobre la práctica de dar nombres a los lugares descubiertos y su sentido, *vid.* Le Huenen, Roland, *art. cit.*, pp. 30-32.

[26] «Au sommet de cette conquête technique du monde, réside la possession de l'électricité et l'installation d'un télégraphe qui relie les endroits séparés». Butor, Michel, *art. cit.*, p. 71.

[27] Marin, Louis (1973), *Utopiques, jeu d'espaces*, París, Minuit, p. 260.

da; la hipótesis de la llegada de algún barco, tan anhelada en los primeros momentos, se vive con temor, por la ruptura de la armonía que podría suponer[28].

2. CIUDADES INSULARES: FRANCE-VILLE, STAHLSTADT Y BLACKLAND

Islas en medio de parajes desiertos o escondidas en paisajes abruptos, así pueden ser consideradas las ciudades imaginadas por Verne. El autor describe el paisaje que las rodea como una extensión sin puntos de referencia en algún lugar remoto del planeta. Verne busca, para instalar sus ciudades, espacios salvajes aún no explotados por la mano humana; precisamente para poner énfasis en las metamorfosis que el hombre es capaz de operar en ellos. Se eligen lugares que no pueden hallarse en la cartografía del momento, ya sea porque se trata de territorios desconocidos, o bien porque ocupan un lugar con referentes geográficos precisos y reconocibles, pero cuyas fronteras indecisas permiten la inserción de la nueva ciudad sin violentar a las comunidades vecinas. Como señala Jourde, «le monde imaginaire n'est pas situable dans l'univers tel qu'il est connu à l'époque où s'exprime l'auteur. Il coïncide toujours avec un *blanc* dans la représentation du monde» [29].

El componente de la inaccesibilidad[30] es el otro elemento indispensable en la ficción para elegir la ubicación de la ciudad. Si la llegada a la isla está precedida de un viaje accidentado o de una catástrofe, a menudo una tormenta seguida de naufragio[31], la llegada a la ciudad implica un largo y difícil viaje.

Verne no se impone la descripción detallada del viaje, salvo que el itinerario sea un elemento importante para el desarrollo de la intriga; en los relatos en

---

[28] «En attendant, ils vivaient de cette existence heureuse, et ils avaient la crainte plutôt que le désir qu'un événement quelconque vint l'interrompre» (294).

[29] Jourde, Pierre (1991), *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au xxe siècle (Gracq, Borges, Michaux, Tolkien)*, París, Corti, p. 15. La definición que el autor propone para el corpus de ciudades imaginarias de autores del siglo xx puede aplicarse también a las de Jules Verne. Jourde define el mundo imaginario como un «ensemble spatial complexe identifié par des toponymes en majorité inventés, à condition que cet ensemble forme une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur» (p. 16).

[30] Sobre los diferentes aspectos de la inacccesibilidad y del aislamiento de las topografías utópicas, véase Lagrée, Jacqueline, *art. cit.*, pp. 533-536.

[31] «Après le naufrage, lieu comun qui justifie, dans l'économie narrative, le passage soudain de la réalité connue aux espaces secrets d'utopie, le nouveau monde se montre aux visiteurs». Imbroscio, Carmelina (1986), «Du rôle ambigu du voyageur en utopie», en Imbroscio, Carmelina (coord.). *Tendances auto-destructives du paradigme utopique*. Pisa, Librería Goliardica, p. 126.

que prima la descripción de la ciudad, el viaje hasta llegar a ella es simplemente mencionado, sin poner énfasis en él. El centro de interés reside en la ciudad en sí misma y tan sólo se relatan las características de su emplazamiento. Así ocurre en *Les cinq cents millions de la Bégum*. Respecto a France-Ville, Verne se limita a señalar la duración de la travesía por mar, once días desde Liverpool hasta New York, siete hasta San Francisco en paquebote y, finalmente, diez horas hasta el lugar elegido, en barco de vapor. Le interesa más subrayar que la elección del territorio se ha realizado desde el despacho: «pas besoin d'expédition spéciale» (*Bégum*, 146)[32] y que su proceso de compra ha sido breve y sencillo. Cuando se trata de Stahlstadt, el autor es aún más parco y nos introduce directamente en la topografía de un terreno antes baldío.

Sin embargo, en *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, Verne nos va mostrando en la primera parte de la novela las diferentes etapas del itinerario de la expedición[33], hasta llegar al destino de Blackland, si bien es cierto que pone en boca del reportero encargado de dar cuenta del viaje algunas impresiones acerca de lo aburrido del itinerario; por eso reduce la descripción forzando al silencio del periodista: «Du silence d'Amédée Florence, on doit conclure qu'il ne s'était rien passé de plus important» (*Barsac*, 111). Y ello porque el núcleo del relato es la ciudad negra, con cuya explicación inicia la segunda parte del relato.

Este vacío narrativo del viaje no existe cuando el autor presenta la topografía que rodea a las ciudades mencionadas. Así, France-Ville se encuentra en un territorio que Verne sitúa con todo detalle en sus coordenadas cartográficas, pero que disfruta de un estatus ambiguo, tanto geográfica como políticamente; por eso el autor puede insertar su creación. Ubicada en América, a orillas del Pacífico, por su enclave en medio de una república federativa y en un estado nuevo aún, goza de la independencia necesaria para un funcionamiento autónomo. Rodeada de referentes reales y conocidos, France-Ville se edifica en una «lande déserte» (*Bégum*, 144) que pierde su carácter de tierra sin explotar por la labor del hombre y porque reúne una serie de características orográficas y climáticas muy ventajosas. La ciudad tiene dos fronteras naturales, la formada por la cadena de las Montañas Rocosas y la del propio océano. Esta última, aunque la separa en cierto modo del exterior, también contribuye a su apertu-

---

[32] En lo sucesivo los paréntesis indicarán el título de la obra abreviado: *Bégum*, por Verne, Jules (1991), *Les cinq cents millions de la Bégum*, París, Livre de Poche; y *Barsac*, por Verne, Jules (1987), *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, París, Hachette, (col. «Les Intégrales Jules Verne»).

[33] Verne utiliza primeramente el procedimiento del artículo de periódico, que también aparece en *Les 500 millions de la Bégum*, para presentar los detalles de la primera parte del viaje, en forma de diario redactado por el reportero Amédée Florence.

ra, ya que el mar es también vía de comunicación, «la grande route du globe» (*Bégum*, 145).

La misma ambigüedad aparece en el enclave de Stahlstadt; situada al sur de Oregón, a diez leguas del Pacífico, ocupa un distrito «vague encore, mal délimité entre deux puissances limitrophes et qui forme comme une Suisse américaine» (*Bégum*, 59). También en este caso Verne elige un espacio deshabitado para levantar la ciudad, pero dominado por el desierto. Su topografía la encierran fronteras naturales: por una parte, picos abruptos formando cadenas montañosas, por otra el desierto rojo[34], descrito como una amplia meseta árida y desolada. Nada hay en este espacio que resulte acogedor o que induzca a soñar con un hábitat agradable; nada hay tampoco que se abra al exterior: ni ese mar que puede comunicar a France-Ville con el mundo, ni el ferrocarril, que su fundador construye para establecer una comunicación con la ciudad de Sacramento. Stahlstadt se configura sobre la base del aislamiento[35]. Por ello el plano de la ciudad viene determinado por esta idea de impermeabilidad: varios sistemas de amurallamiento la «re-encierran» en sí misma, inexistentes en la arquitectura de France-Ville. Herr Schultze consigue, como el doctor Sarrasin, fundador de France-Ville, transformar un terreno árido y baldío en un espacio fértil, aunque no duda en violentarlo utilizando abusivamente sus conocimientos científicos y tecnológicos, no sólo en la superficie de la tierra, sino también en el espacio subterráneo, con la construcción de la mina. El autor concreta este tema de la violencia ecológica en los motivos del ruido y de la contaminación del aire[36].

Verne parte de los mismos presupuestos topográficos a la hora de describir la última de sus «ciudades negras»: Blackland. Como en los dos casos anteriores, también nos hallamos ante una ciudad perfectamente ubicada en sus coordenadas geográficas, más allá del límite suroeste del Sahara; pero su situación en algún punto del «Gran Desierto» y su alejamiento de los oasis difuminan su enclave, que parece perderse en esa immensa extensión completamente virgen: la cartografía de dicho territorio no consigna nada. Verne se complace insistiendo en este aspecto inexplorado sobre el que circulan leyendas acerca de jinetes

---

[34] «... à cause de la couleur du sol, tout impregné d'oxydes de fer» (*Bégum*, 60).

[35] «Dans ce coin écarté de l'Amérique septentrionale, entouré de déserts, isolé du monde par un rempart de montagnes, situé à cinq cents milles des petites agglomérations humaines les plus voisines...» (*Bégum*, 64). Sobre el tema del aislamiento en la «ciudad del acero», *vid.* WAGNER, Nicolas (1978), «Le solliloque utopiste des *Cinq cents millions de la Bégum*, en *Europe* (nov.-dec.), pp. 117-126.

[36] Trousson define Stahlstadt como una «caricature de l'usine d'armement allemande, animée par un mégalomane destructeur». TROUSSON, Raymond (1990), «Utopie et science-fiction: Jalons pour une préhistoire», en AA.VV.(1990), *Bienvenue en utopie*. Yverdon les Bains, Ed. Maison d'ailleurs, p. 36.

fantásticos que recorren los pueblos masacrándolos. La ciudad se mantiene inaccesible en sí misma por su frontera natural: el gran desierto[37]; pero su creador, el terrible Harry Killer, la encierra tras secciones amuralladas que la hacen impenetrable en dos sentidos: del exterior hacia el interior y del interior hacia el exterior, puesto que «une fois entré dans ce repaire, il fallait renoncer à tout espoir de sortir» (*Barsac*, 211).

De modo que Verne recurre a topografías inaccesibles para levantar sus ciudades en tierra firme, ya sean éstas de signo utópico, como France-Ville, o contra-utópicas e infernales, como Stahlstadt y Blackland. Por eso se puede hablar de la insularidad como elemento estructurador del espacio de sus ciudades imaginarias. De la misma manera que al desplegar el paradigma de la descripción del mar, el autor recurría al léxico de los espacios sólidos vacíos, sin referentes, no duda en utilizar el léxico del mar para describir esos espacios desérticos en los que se ubican sus construcciones urbanas. Este trasvase semántico de elemento sólido a elemento líquido es más claro en los relatos de ciudades contra-utópicas, que, según el pensamiento de Verne, no admiten en su esencia topográfica la naturaleza de *locus amoenus*.

Así, el enclave de Stahlstadt es árido «comme le lit de quelque ancienne mer intérieure» (*Bégum*, 60) y Blackland está rodeada por un «océan de sable» (*Barsac*, 211). Y es que, como subraya Jourde, «l'infinie platitude désolée du désert ressemble à cet autre espace stérile, monotone qu'est l'océan»[38]. Verne se hace eco en su obra de esta analogía de topografías, pero precisa un aspecto que las diferencia con nitidez: la presencia de vida en el océano, en contraste con su ausencia en el espacio desértico; así lo estima en su obra *Les Enfants du Capitaine Grant*: «Oui, je l'aime, la mer est tout. Elle couvre les septs dixièmes du globe terrestre. Son souffle est pur et sain. C'est l'immense désert où l'homme n'est jamais seul, car il sent frémir la vie à ses côtés».

Pero retiene la analogía del espacio terrestre (isla) en medio del mar y del espacio terrestre (ciudad)en medio del desierto como representaciones del aislamiento que requiere un proyecto de vida alejado del mundo conocido. Stahlstadt y Blackland se alzan como islas en medio de la nada y curiosamente integran en su interior un espacio paradisíaco que nada tiene que ver con la aridez y la desolación del desierto y que parece más bien en relación con la naturaleza fértil y acogedora de la isla Lincoln: Schultze crea un parque tropical, «le mieux peigné des jardins d'agrément» (*Bégum*, 104) en el interior de la llama-

---

[37] «... le désert formait à lui seul une infranchissable barrière» (Barsac, 211).

[38] Jourde, Pierre, *op. cit.*, p. 52. El autor añade que «le cadre du paysage désertique est fréquemment important: table rase débarrassé du superflu, qui révèle mieux les formes nettes et spectaculaires, il est la scène où peut apparaître le sens, retrouvée dans cette extrême distance que les cartes ne couvrent plus».

da «Tour du Taureau», que ocupa el centro de la ciudad; el desierto exterior se convierte aquí en una selva tropical creada artificialmente gracias a la utilización de los conocimientos científicos que permiten al químico alemán mantener una temperatura de invernadero mediante la combustión permanente de la hulla. Por su parte Harry Killer consigue metamorfosear la arena estéril en campos de cultivo y jardines, activando el cauce seco del Río Rojo; y ello con la ayuda del físico Camaret y de su ciencia.

La impermeabilidad de la isla y de las ciudades vernianas, en especial esas ciudades negras o «ciudades de perdición»[39] que jalonan su obra, se revela, pues, como elemento indispensable en una ficción que hunde sus raíces en los relatos del género útópico, de cuyos códigos da cuenta Cioranescu en su estudio *L'avenir du passé*. El pequeño grupo de *l'île mystérieuse*, liderado por el ingeniero Cyrus Smith, transforma y coloniza el espacio de la isla Lincoln[40] sobre la base de una armonía y de una búsqueda del bien común que entroncan directamente con la esencia de las utopías clásicas, tan atentas a la racionalización de la vida cotidiana[41]. Lo mismo puede decirse de France-Ville y los *topoi* de su descripción como ciudad ideal. Pero Verne no duda en aplicar algunos de esos tópicos del género a la configuración de proyectos contra-utópicos, que subvierten el principio mismo de toda utopía: el bien común estructurado a partir de la igualdad de los ciudadanos como sujetos de derecho. Personajes malvados como Schultze y Harry Killer, entre otros propuestos por Verne[42], ponen en evidencia los peligros de una utilización abusiva de la ciencia y una subversión del mito de la ciudad ideal, concebida por ellos como espacio de explotación, de esclavitud y de dominación. Si la inaccesibilidad de la topografía de los relatos de tinte utópico es una garantía de felicidad colectiva, por cuanto permite a la ciudad funcionar sin contaminarse, en la ficción organizada en torno a una ciudad negra se convierte en un arma de poder individual y totalitario, aunque tal situación de prepotencia sea efímera.

En todo este proceso de metamorfosis del espacio virgen, Verne transmite al lector la idea de que el hombre puede transformar la naturaleza, apropiarse

---

[39] El término es utilizado por Chesneaux, Jean (1988), «Jules Verne et la Modernité: des *Voyages extraordinaires* à nos années quatre-vingts», en Bessière, Jean (ed.). *Modernité de Jules Verne,* París, PUF, p. 58. Se refiere el autor a su estudio «Jules Verne et les Cités de perdition», en (1978) *Dossiers du CACEF*, Namur, que no nos ha sido posible localizar.

[40] «*L'Île mystérieuse*, c'est le roman d'une cité humaine idéale, face à face avec la nature». Andreev, Cyrille (1955), «Préface aux *Oeuvres Complètes* en URSS», en *Europe,* 112-113, avril-mai 1955, p. 33.

[41] En la vertiente contraria, Verne presenta un proyecto ideológico invertido, una anti-*isla misteriosa* en su obra *L'Île à hélice* (1895). *Vid.* Chesneaux, Jean, *art. cit.*, p. 55 y ss.

[42] Thomas Roch, los matemáticos Maston y Xirdal, Orfanik, el Robur de *Maître du Monde*, entre otros.

de ella para adecuarla a sus fines, cuando se aplican con destreza los saberes tecnológicos y científicos del momento, lo que confiere a la descripción un marcado tono apologético[43]. Esta presencia de la ciencia en la ficción verniana se añade a las creencias de los utopistas: la fe en el progreso y en la perfectibilidad del hombre. La mano humana es capaz de racionalizar el caos y llenar lo vacío, pero Verne es consciente del diferente signo que esta intervención humana puede tener; además de destreza, es preciso respetar la armonía de la naturaleza, como se hace en la isla Lincoln o en France-Ville. Cuando esto no ocurre, surgen esas construcciones al modo de Stahlstadt o Blackland que encontramos en algunos de sus *Voyages extraordinaires* marcando de pesimismo un proyecto que en principio se consideró unívocamente definido por el triunfalismo de unos tiempos rendidos a la ciencia. Pero el descubrimiento en 1989 del manuscrito de *Paris au xxème siècle,* redactado en torno a 1863, obligó a la crítica verniana a un replanteamiento de sus teorías sobre la evolución del autor. Así, el proceso de «assombrissement» al que aludía Butor[44], entre otros, se vio matizado por este texto que enunciaba prematuramente sus intuiciones pesimistas. El pretendido optimismo de Verne caminaba en paralelo con sus temores sobre el futuro de las sociedades tecnológicas. El autor, anticipador de amenazas y desastres explotados más tarde por la ciencia-ficción moderna[45], recurre a la visualización de la ciudad para ponerlas al descubierto.

Verne describió algunas ciudades de arquitecturas racionalizadas que no son sino la representación espacial de las ideologías que las sostienen. France-Ville, Stahlstadt, Blackland, no son construcciones arbitrarias en topografías singulares. Sus planos obedecen a un mismo principio organizador, a una misma obsesión de la geometría. En este aspecto, la ficción verniana se muestra heredera de los modelos de ciudades ideales esbozados desde el Renacimiento, a su vez deudores de los planos de ciudades grecolatinas y de los espacios míticos del imaginario colectivo. Jean Roudaut distingue dos tipos de simetrías en las ciudades imaginarias: la simetría del cuadrado y la simetría del círculo[46]. Verne diseña

---

[43] En esta idea incide Barthes: «Verne appartient à la lignée progressiste de la bourgeoisie: son oeuvre affiche que rien ne peut échapper à l'homme, que le monde, même le plus lointain, est comme un objet dans sa main...». Cf. Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, París, Ed. du Seuil («Points»).

[44] Butor, Michel, *art. cit.*, p. 83. Macherey, Pierre señala el mismo proceso en *art. cit.*, p. 189.

[45] La última formulación de estas amenazas aparece en *L'Éternel Adam*, novela publicada tras la muerte de Verne, en donde se describe una catástrofe cósmica de la que da cuenta uno de los supervivientes.

[46] Sobre los referentes urbanísticos de las ciudades imaginarias, véase Roudaut, Jean (1990), *Les villes imaginaires dans la littérature française. Les douze portes*, París, Hatier, pp.

sus ciudades geométricamente en función de estos dos modelos, que aparecen combinados en el mismo relato para representar espacialmente dos proyectos antagónicos. France-Ville se dispone en un plano de trazos rectilíneos, divisiones uniformes en ángulos rectos y edificios en forma de cubo, figura geométrica que representa la estabilidad. La ciudad difumina el espacio de un centro único al multiplicarlo en cada encrucijada. No edifica amurallamiento alguno en el exterior, tan solo está jalonada por fronteras naturales: el océano y las Montañas Rocosas. Por el contrario, Stahlstadt es diseñada a partir de una simetría circular que empieza en los sucesivos anillos de protección que Shultze concibe: murallas exteriores, fosos y fortificaciones constantemente vigilados por centinelas[47]. El interior organiza las edificaciones en forma de tela de araña (*Bégum*, 102), como si fuera una circunferencia dividida en sectores o radios convenientemente separados por murallas. Todo confluye hacia un centro arquitectónico, símbolo del poder totalitario de Shultze: el «bloque central», en cuyo círculo interno se halla la «Tour du Taureau»[48], también dotado de un centro cuadrado, el «cabinet secret», la base de operaciones del científico alemán, espacio clandestino de tinte alquímico donde guarda sus temibles armas de destrucción del universo.

También Blackland está ordenada geométricamente a partir de una combinación de formas semicirculares y cuadradas. El tamaño relativamente grande de esta ciudad[49] exige una disposición muy elaborada en torno a la división natural que impone el cauce del Río Rojo: en la orilla derecha, sobre un terreno plano, se recurre a la geometría del semicírculo: allí se construyen tres secciones desiguales, protegidas por murallas concéntricas y también semicirculares, en donde habitan sucesivamente los aristócratas, los esclavos, el grupo más numeroso, y el cuerpo de la «Civil Body»: blancos dedicados al comercio que esperan poder entrar a la primera sección. En la orilla izquierda, la ciudad continúa sobre un terreno elevado y fortificado. Esta parte tiene forma rectangular y está dividida en dos secciones iguales separadas por una muralla transversal. Dos centros destacan en su disposición interior: el palacio de Harry Killer, construcción cuadrangular amurallada que domina la ciudad y la amenaza con sus cañones, y la Fábrica, espacio dirigido por Camaret y que forma en sí misma una ciudad autónoma e independiente, con 112 viviendas alineadas simétricamente,

---

125-133; Starobinski, Jean (1979), «La cité géométrique», en *1789. Les emblèmes de la raison*, París, Flammarion, pp. 49-59, y Moreau, P.F. (1982), «La Raison», en *Le récit utopique*, París, PUF, p. 91 y ss.

[47] Se puede establecer una relación entre la disposición geométrica circular de Stahlstadt y la visualización del infierno que Dante propone en la *Divina Comedia*.

[48] «Labyrinthe autour d'un canon», según Butor, *art. cit.*, p. 84.

[49] Según los cálculos del narrador, «sa population totale ne fût pas inférieure, non compris les enfants, à six mille huit cents huit habitants» (*Barsac*, 205).

donde habitan los trabajadores sin posibilidad alguna de salir. Al igual que en la ciudad del acero, las diferentes secciones geométricas están dotadas de sistemas de cerramiento para imponer el aislamiento de sus habitantes; a la barrera natural del desierto se añaden pues las barreras artificiales que Harry Killer ordena construir para controlar este imperio del terror.

Aunque los planos de estas ciudades son distintos, encontramos algunas constantes que se repiten: la racionalización del espacio, el recurso a la numeración de sectores, calles y edificios, el respeto de la igualdad de las partes yuxtapuestas, la obsesión de la regularidad, el rechazo de los elementos superfluos y la utilización de mecanismos de control de la comunicación con el exterior. La ciudad de signo utópico y la de signo contrautópico se reencuentran en esta disposición escénica del espacio: edificios, calles y talleres se levantan como decorados prefabricados en poquísimo tiempo. De ahí esa insistencia de Verne en el carácter maravilloso y extraordinario de la construcción de estas ciudades: France-Ville se alza «comme par enchantement» (*Bégum*, 144); la ciudad del acero «est sortie de terre comme à un coup de baguette» (*Bégum*, 62) y Blackland «comme par enchantement» (*Barsac*, 207). El autor sumerge al lector en un mar de datos numéricos y matemáticos, de latitudes y longitudes para sellar con él el pacto de lo científico y de lo verosímil, pero le prepara también para acoger lo inaudito, lo ilógico, incluso lo fantástico al introducir alusiones a leyendas misteriosas, a hechos inexplicables, a personajes extraordinarios que se tornan posibles en estas topografías vírgenes.

Y de nuevo, en este aspecto, la isla y la ciudad imaginaria se acercan por analogía: la naturaleza de la isla Lincoln presenta características inverosímiles en lo que se refiere a su fauna y a su flora[50] y su orografía no hace sino subrayar el carácter ficticio de este espacio, nuevo decorado para la representación de un modelo de vida en común; sobre ello inciden las palabras de Pencroff cuando define la isla Lincoln como «une île à naufragés»: «j'entends des îles créées spécialement pour qu'on y fasse convenablement naufrage, et sur lesquelles des pauvres diables puissent toujours se tirer d'affaire!»(294).

Cabe pues establecer una relación entre esta escenografía que afecta a algunos de los espacios vernianos y su carácter efímero[51]: la isla Lincoln, al igual

---

[50] Sobre las contradicciones de la descripción de la isla, *vid.* Robin, Christian, *art. cit.*, p. 130.

[51] Matamoro subraya que «los espacios vernianos no son sólo relativos en su posición y extensión [...] sino que también están confinados, o sea que pueden desaparecer tras los confines». El referente mítico de estos espacios es la Atlántida, cuyas ruinas descubre el capitán Nemo. Cf. Matamoro, Blas, «Espacios de Julio Verne» (1994), *Actas del IX Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada, Tomo II: La parodia y el viaje imaginario*. Zaragoza, Publ. de la Univ. de Zaragoza, p. 449.

que otras islas de los *Voyages extraordinaires* se sumerge casi en su totalidad en el océano Pacífico tras la erupción del volcán; Stahlstadt se desmorona como un castillo de naipes; sus habitantes huyen por doquier y la ciudad queda inerte cuando su fundador muere asfixiado y congelado por la explosión de una de sus armas; Blackland también perece y con ella muchos de sus ciudadanos: Camaret, sumido en la locura, la incendia y la destruye metódicamente hasta convertirla en ruinas; el desierto que la rodeaba se impone de nuevo sobre el territorio tan minuciosamente transformado. Sólo France-Ville queda como ejemplo de ciudad modelo para futuras generaciones. Este desenlace pone al descubierto la carga ideológica de Verne a la hora de abordar las diferentes posibilidades de gestión de una ciudad, al forjar este destino efímero para sus ciudades negras y su experiencia de colonización insular. El aislamiento, el hermetismo no es un valor de futuro.

Verne sólo concede, pues, una posibilidad de duración a la ciudad que, aunque alejada del mundo, se mantiene en cierta medida abierta a él. La isla, con sus connotaciones geográficas y simbólicas, le sirve de modelo. Al ubicar sus ciudades en espacios desconocidos, pero rodeadas de lugares cartografiados en los atlas, Verne las hace abandonar la indeterminación de ese *u-topos* del relato de Moro y les confiere una pequeña esperanza de supervivencia, que se ve truncada por su insularidad.

Según François Moureau, «la cité utopique est une île au milieu de la terre hostile»; Verne reserva las topografías más desoladas e inhóspitas para esas ciudades negras que nacen como prodigios de la ciencia y del saber humanos, pero mueren aniquiladas, sin apenas dejar rastro sobre ese mar de arena que intentaron desterrar. Como la isla misteriosa...

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

DE PÈRE FRANÇAIS, DE MICHEL DEL CASTILLO. LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO

Antonio Álvarez de la Rosa
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Hasta la *Rue des Archives* (1994), cierre provisional de la inacabable búsqueda de la madre que le abandonó a la edad de nueve años, Michel del Castillo había ajustado con ella las cuentas autobiográficas. Se había aferrado a una interrogación dolorosa sobre el comportamiento, la traición, la sangre fría de la persona que, a cambio de la libertad, le condenó a una muerte más que probable. Desde *Tanguy* (1957), el lector ha podido asistir a toda la lenta y minuciosa recomposición de un puzzle fabricado con los cartones del desamor y del egoísmo, enmarcado en las trágicas circunstancias sociales y políticas que van desde la guerra civil española a su larga y dolorosa secuela, pasando por toda la hecatombe del nazismo: toda una mortaja definitiva del niño a quien la infancia se le fue sin haber llegado. En 1998 coloca un piso más en su pirámide autobiográfica con *De père français*[1] y, una vez recorrido el anterior vía crucis materno, se sitúa frente a la decrepitud de su padre, el espectáculo de una vejez en ruinas y, sobre todo, ante el miserable e inoxidable comportamiento de su progenitor. El propio escritor era consciente de que le faltaba una pieza fundamental en el engranaje de una máquina familiar que le habría de triturar durante toda su vida. De ahí que certifique, respecto a su padre, que este libro del que hablamos «s'écrit depuis plus de soixante ans et, s'il n'a pas vu le jour avant, c'est qu'il y manquait son témoignage à lui» (p. 223).

Aunque no se trata de un relato autobiográfico lineal, *De père français* arranca desde el día en que Michel del Castillo retorna a Francia y se reencuentra con su padre, a comienzos de los años cincuenta, tras su larga errancia repleta de vagabundeos, hambre, frío y, por encima de todo lo demás, el íntimo contacto con la abyección humana. En esa escritura de una muerte contada que ha sido el motor autobiográfico de casi toda su obra, aquí nos pegamos de bruces con la figura del padre. Las dos primeras frases del libro no dejan lugar a la duda: «J'ai rendez-vous avec mon assassin. C'est mon père et il s'appelle Michel» (p. 13).

---

[1] Michel DEL CASTILLO (2000), *De père français*, París, Gallimard (Folio). Las páginas citadas se refieren a esta edición.

Este contundente introito, este redoble de tambores inicial sacude al lector que asistirá de cerca no solo a la disección moral de ese «père français», sino que se hallará dispuesto a acompañar al narrador en la angustiosa búsqueda de sí mismo. El espejo asombrado del escritor nos devuelve una de nuestras caras posibles. Sobre esos dos aspectos, en apariencia contradictorios —¿por qué un afamado escritor se compadece y se interesa por la persona de su padre que, desde un infame y contumaz proceder, le puso al borde del naufragio vital?—, pretendo organizar este comentario. Los restos del naufragio, sí, porque eso es lo que, tras la muerte de su madre relatada en *Rue des Archives*[2], aparece flotando sobre las aguas de la memoria: «La mort de ma mère avait ramené à la surface les débris du naufrage». En efecto, de ahí es de donde parte la necesidad del escritor de escudriñar el rostro fotográfico de sus progenitores, de atiborrarse la retina con sus imágenes de distintas épocas, de cartas y demás documentos que, desde entonces, no han cesado de alimentar y emponzoñar su memoria. Asistimos en este libro a un viaje que va desde la infancia a la senectud paternas, desde la constatación de un falso dogma sobre la pureza de la infancia —«il arrive que l'enfance se révèle rusée, perverse et corrompue» (p. 44)— hasta el anonadamiento que produce comprobar que, alcanzada la senectud, su vileza sigue tan campante: «il n'a pas changé. Il reste tel qu'il a toujours été: malin, certes, pervers, surtout. Mon assassin» (p. 257).

En el fondo, se trata del mismo e incesante rastreo del mal que nos habita y que Michel del Castillo emprendió desde *Tanguy*. En ese sentido, podría citar una ristra de ejemplos, extraídos de su amplia obra, pero me limito a evocar un pasaje de *Mon frère l'idiot*[3], una especie de ensayo literario, además de una autobiografía trufada de reflexiones. Del Castillo, cogido de la mano salvadora de Dostoievski, rescatado de la muerte en vida gracias a la balsa de la lectura y de la escritura, dice a propósito de una carta del novelista ruso: «Peut-on mieux dire que la réalité n'est pas, à tes yeux, ce qui se voit, se respire, se touche, mais ce qui reste enfoui dans le coeur de chaque homme?». Es ahí, en esa profundidad oculta del ser humano —por lo general, invisible para quien no sabe o no quiere ver— donde se instala la sonda literaria, el mirafondos de la escritura para revelarnos la abyección que todos llevamos dentro, tigre de la maldad, aletargado pero siempre dispuesto a saltar sobre la presa, si las circunstancias lo propician.

En una época como la nuestra, tan desmemoriada colectivamente, el buceo de Michel del Castillo hacia las grutas donde anida el mal nuestro de cada día me parece un ejercicio de sanidad individual y, por consiguiente, social. Se trata de resistir a esa idea hormigonada de que la barbarie solo habita en el

---

[2] Michel del Castillo, (1994), *Rue des Archives*, París, Gallimard, p. 43.

[3] Michel del Castillo, (1995), *Mon frère l'idiot*, París, Arthème Fayard, p. 36.

corazón de cierta gente, de ciertos pueblos o de determinados regímenes políticos. Tras agarrarse a los libros y aferrarse a la escritura en la esperanza de encontrarle sentido a su vida y a lo que con ella hicieron sus progenitores, Michel del Castillo no pudo abandonar ya la perforadora de las palabras que le lleva a descubrir los secretos más recónditos de la inhumanidad. Como he dicho en otro lugar, todo un tratamiento terapéutico y literario a base de medicina y de veneno, de salvación y de condena que le ha llevado a explorar los territorios del horror común y de la crueldad apacible, esa que desgarra a los demás desde el frío desamor.

Decía que nos hallábamos ante una especie de callejón narrativo aparentemente sin salida. ¿Cómo convertir en materia de un relato la pasta sórdida de un ser insignificante como su padre, arquetipo posible de la *bêtise* si hubiera caído en las manos creadoras de Flaubert? ¿Cómo transformar en el eje de esta historia a un criminal que se desembaraza de su mujer —de hecho, el verbo *débarrasser* es un estigma que el escritor deja estampado en la frente de la responsabilidad paterna—, que la arroja a un campo de concentración al acusarla de «comunista», que niega más tarde cualquier socorro a su hijo? Por una parte, se despliega todo el menudo detalle de un burgués arruinado y decrépito, aferrado al escaparate de las apariencias y, por otra, un hijo que, a pesar de todos los pesares, no deja de escudriñar hasta dónde llegarán las argucias de un padre infame, hasta dónde la necesidad de conocer el fondo del desamor. Ahí está, me parece, la habilidad del escritor. Tal personaje solo podría transformarse en material literario interesante si el lector llegara a la conclusión de que asiste a un estudio de la indiferencia, de la radical incapacidad para amar, a la ausencia absoluta del remordimiento y hasta de la piedad. Sin embargo, creo que ha ido aún más allá y no se ha conformado con esa indagación en la sordidez de la cobardía. Poco a poco, el lector observa cómo el foco de la narración se dirige hacia el hijo. Se va desvaneciendo la figura del padre, mientras se iluminan la interrogación y las dudas del narrador. Y es a partir de entonces cuando aparece, creo, el microscopio del novelista, la inagotable necesidad de ir hasta el fondo del conocimiento, del suyo y del de los demás. Si nos quedamos en la superficie, no entendemos su comportamiento, como tampoco lo comprenden sus allegados.

Michel del Castillo supo, desde su regreso a Francia, allá por 1954, que su padre se escondía tras una cortina de mentiras y se refugiaba bajo el paraguas de una traición no confesada, por supuesto. Sin embargo, cuarenta años después, cuando anciano achacoso, de nuevo enviudado y casi indigente, le escribe para pedirle ayuda, acude solícito y le acompaña hasta la muerte. Es más, aguanta una tras otra las tarascadas de la estupidez, del egoísmo y de la infamia que se reflejan en su vida pasada y presente. Como lectores, no podemos explicarnos esta reacción si solo buscamos la razón en el vínculo biológico. Tiene que haber algo más y ese suplemento o, mejor dicho, la verdadera causa de esa actitud poco corriente y resignada nos la proporciona la ineluctable servidumbre de saber más y más, de llegar hasta la hez del carácter de su padre, por una parte, y

hasta averiguar, por otra, las razones para compadecerle. Y es el propio novelista el que nos revela el motivo de esa implacable indagación: «Il s'agit moins d'un portrait que d'un document. Il y a longtemps que je considérais ma vie avec une curiosité détachée» (p. 222). Afirmación que no sorprende porque de una u otra forma la ha repetido con frecuencia. Ese distanciamiento, esa frialdad narrativa hace, por otra parte, que nosotros nos podamos emocionar. Basta con un botón de muestra en ese sentido. Poco antes de morir, su madre le dijo: «'Ahora dejaste de mirarme como a tu madre, me miras como en el teatro, como en la escena'. Y tenía razón», apostilla el escritor en una entrevista[4] periodística. Nada extraño, por otra parte, para quien conozca su escritura. Más allá de la repercusión emocional por lo que extraliterariamente sabemos, es imprescindible ese distanciamiento narrativo para sentirnos percutido en nuestra sensibilidad. Es bien sabido que, como lectores, el dolor ardiente e insoportable de los demás solo nos llega a través de la frialdad de la escritura. Salvo que nos contentemos con permanecer en el territorio del testimonio, es imprescindible la alquimia de la trasformación como el propio del Castillo ha reconocido: «Le risque de la littérature c'est la rhétorique. Un risque en effet d'être éloigné du livre par l'emportement [...] La seule chose qu'on apprend avec le temps, c'est à couper. Écrire, c'est retrancher, mettre à nu»[5].

Tras el cambio de focalización, empezamos a considerar al narrador como la víctima de una ilusión. Por más que los mensajes emitidos por el padre solo van en la dirección que confirma una ausencia de amor generalizada, Michel del Castilo se agarra al clavo irracional de una posible palabra, de un gesto esperanzador que pueda desmentir la realidad de un desapego indestructible. Como buen novelista, lúcido en el sentido de captar hasta el mínimo detalle, le ciega, no obstante, la idea de creer en la maldad total, no sé si influenciado por ese fondo católico que él mismo reconoce: «Le jargon catholique m'a imbibé à mon insu et je n'en suis pas encore débarrassé. Ce charabias de théologie morale a pénétré au plus profond de moi-même». En algún lugar, se repite sin cesar, ha de haber una chispa de bondad, la aclaración de esa malignidad.

Hay una doble trampa en este relato. Por una parte, la que Michel padre tiende a su hijo, a la vez sencilla y retorcida. Consiste en una pertinaz reescritura de su propia historia, tratando de salvaguardar lo esencial: las apariencias, la buena conciencia del burgués intachable, el camino recto de una conducta ejemplar y superior. A base de pequeños brochazos sobre la tela del pasado, se entreve la figura de un Michel que no abandonó por voluntad propia a su hijo en medio de una Europa ensangrentada. Lo que en realidad ocurrió, según su lente

---

[4] Michel DEL CASTILLO. El novelista del dolor infantil. Entrevista de Ignacio Carrión in *El País Semanal*, p. 12.

[5] Cf. *Magazine littéraire*, núm. 355, juin 1997.

deformante, es que los separaron, le privaron de su patria potestad y toda la culpa recae en la madre. De ahí, ironía de la crueldad, la razón por la que en el momento clave de la tragedia «il se rend au commissariat pour demander qu'on le débarrasse de cette folle» (p. 167). (No olvidemos, dicho sea de paso y para aclarar el panorama de la época, que su madre española —y la defino con las palabras de Michel del Castillo— era «une journaliste républicaine, exilée, soumise à l'arbitraire d'une administration toute puissante» [p. 277]). El padre, pues, es la víctima, el héroe doloroso, incomprendido y traicionado por todos, por su familia en primer lugar. Y la prueba más contundente es la que proporciona ese hijo al que apenas conoce y que, sin embargo, se preocupa y ocupa de los últimos momentos de su vida. De ahí la estupefacción sentida por el novelista cuando, una vez muerto el progenitor, lee una especie de testamento-revisión de su pasado. No hay espacio para anotar las múltiples deformaciones de su visión, para resumir la «vie d'un homme, d'un français de bonne et solide bourgeoisie [...], élévé dans le catholicisme le plus strict, éduqué dans les meilleurs établissements, sûr de son exceptionnelle intelligence, persuadé de sa droiture [...], tranchant de tout avec arrogance, dissertant avec la majesté des augures» (pp. 287-288). Solo un ejemplo para hacerse una idea. Respecto a la acogida que los tíos de Michel del Castillo le proporcionaron en los primeros y determinantes momentos de su retorno a Francia, esto es lo que anota el padre con gélido distanciamiento: «Je m'étonne tout de même que mon fils m'ait quitté pour des raisons matérielles, agréables certes, mais enfin, des questions spirituelles, intellectuelles devraient jouer chez ce garçon qui ne vit que par et pour la littérature» (p. 287).

Y, por último, la trampa tendida no por Michel del Castillo, hijo, sino por el escritor. Es evidente que su padre conocía los libros anteriores y hasta debió reconocerse en ellos, aunque hasta entonces solo ocupara un lugar secundario, casi entre los bastidores de la narración, ya que la madre dominaba el escenario. Tras la muerte de esta, Michel padre se queda solo en la escena del drama. Le era fácil deducir que el siguiente libro le sería dedicado, que él sería su «héroe». ¿Qué imagen transmitiría su hijo, cuál sería su papel? El escritor, como si tuviera las futuras páginas en blanco, le ofrece la posibilidad de irlas rellenando. No para contar una historia distinta, favorable, no para salvarse mintiendo. Sí para solicitar el perdón, para recuperarse a través de la verdad, del remordimiento e incluso de la compasión. El novelista sabe que el otro lo sabe y observa que esa clarividencia suya es la que asusta y saca de quicio a su padre. Sin embargo, este, fiel a la raíz de su infamia, incluso en los últimos momentos de su vida prefiere seguir desplegando todo un abanico de maniobras calculadas, de argucias y de mentiras, antes de enfrentarse con la auténtica cara de su existencia, con su condición de «salaud». Como le dice su amigo Rémy a Michel del Castillo, a propósito del título del libro que se estaba gestando en la cabeza del novelista y refiriéndose al de Sartre: «Dommage que *La Nausée* soit pris» (p. 222).

(Dicho sea entre paréntesis, el aire fresco que airea todo este relato y que evita que acabemos ahogados tras la lectura de *De père français* circula por nume-

rosas y admirables páginas, dedicadas al amor de los que le salvaron: su tío Stéphane y su tía Rita, a cuya memoria dedica el libro, balsas de ternura y de inteligencia que lograron salvarle del naufragio total).

Una vez más, Michel del Castillo, el escritor quiero decir, se siente seguro en su papel existencial, en su misión de perforadora que, cuanto más horada, más claro ve en el fondo de la oscuridad. Consciente de que cuanto más desciende en él con la armadura de su autobiografía, cuanto más penetra en su individualidad, más cerca está de tocar lo universal. De ahí la sensación que uno puede experimentar: más que a un testimonio, me parece haber asistido a un desvelamiento de la condición humana porque, entre otras cosas, «derrière la personne du *pauvre Michel* —compungida e hipócrita etiqueta con que le designan los de su clase y condición— c'est toute une société que nous explorons» (p. 191). Y sobre todo porque ha sido capaz de mostrarnos, como él mismo anota con serenidad de entomólogo, que «personne n'a la tête d'un criminel, surtout pas l'assassin» (pp. 176-177).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

DOMINIQUE ROLIN: UN «JE» EN QUÊTE D'UN/DU PASSÉ; UN «MOI» À LA RENCONTRE D'UN/DE L'AVENIR

José Luis Arráez Llobregat
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

«Je» prends entre mes mains les romans de Dominique Rolin, pendant que «moi» lit convulsivement ce labyrinthe de chapitres par où traversent à discrétion le «je» et le «moi» d'une romancière qui purge sa mémoire pour exalter impudemment ce recueil de souvenirs où ses sentiments demeurent cloîtrés.

«Je» feuillette trois livres: *L'infini chez soi*[1], *Le Gâteau des morts*[2], *La Voyageuse*[3]; entre-temps «moi» lit attentivement l'auteur, «moi» écoute en silence la narratrice, «moi» suit déconcerté les personnages de ces trois histoires qui n'ont pas été choisies au hasard parmi la quarantaine d'ouvrages que cette femme énigmatique a publiés depuis ses débuts.

Sur mon bureau, «je» place d'un côté *la trilogie*, d'autre part *le reste*, en face d'eux *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Révolutions minuscules* de Jean Ricardou, *Angélique ou l'enchantement* d'Alain Robbe-Grillet, entre eux «moi» devine des affinités.

Ce demi-siècle de production littéraire témoigne de l'évolution d'une romancière qui se range tout d'abord sous la bannière du roman traditionnel[4] avec des récits fictifs pénétrés de réalisme et de psychologie. Bien que les intrigues suivent un schéma narratif logique, les premières traces avant-gardistes apparaissent à cause du traitement singulier qu'elle pratique du point de vue narratif et chronologique.

Au début des années soixante Dominique Rolin abandonne le roman de réalisation classique et renouvelle son expression romanesque rejoignant, à distance, l'arrière-garde du Nouveau Roman[5]. Elle recourt à certains procédés avant-

---

[1] (1996). Bruxelles, Labor.

[2] (1982). Paris, Denoël.

[3] (1984). Paris, Denoël.

[4] À cette première période appartiennent: *Les Marais* [(1950), Paris, Seuil et [1991]. Paris, Gallimard), *L'ombre suit le corps* ([1950], Paris, Seuil), *Le Souffle* ([1952], Paris, Seuil), *Le Gardien* ([1955], Bruxelles, Denoël), Artémis ([1958], Bruxelles, Denoël).

[5] Cette période est illustrée par les livres suivants: *Le lit* ([1960], Bruxelles, Denoël et [1972], Paris, Gallimard, coll. «Folio»), *Les enfants perdus* ([1961], Bruxelles, Denoël), *Le For intérieur* ([1962], Bruxelles, Denoël).

gardistes en mêlant les styles; changeant brusquement son point de vue d'auteur, elle passe ainsi du langage littéraire apprêté au journal intime minutieusement reproduit, de la narration objective robbe-grilletiste au récit subjectif. Cependant les textes de cette période deviennent de plus en plus autobiographiques à cause d'un «moi» en continuelle confession et auto-description.

Selon plusieurs critiques, une troisième étape encore inachevée commence au début des années soixante-dix, où dès lors se rangent les ouvrages d'une romancière aussi indépendante que ses romans, seule propriétaire de ses mots et de ses phrases. Dans ces romans elle rejette l'événement comme promoteur du discours romanesque au bénéfice de ces détails apparemment insignifiants qui bouleversent l'âme et le corps.

Le titre de cette étude est sans doute inspiré par les nombreux jeux de mots qui embellissent les romans roliniens; «je suis folle des mots, je suis folle de tous les mots»[6] affirme-t-elle en écoutant la musique que ses textes dégagent.

«Dominique Rolin: un «je» en quête d'un/du passé; un «moi» à la rencontre d'un/de l'avenir» a comme objectif l'analyse de l'entreprise autobiographique d'une romancière qui, après avoir été séduite par le projet littéraire exposé par le Nouveau Roman, suit à partir des années quatre-vingts le chemin ouvert par certains auteurs comme Robbe-Grillet, Ricardou ou Sarraute qui s'acheminaient vers des récits autobiographiques.

Nous approfondirons dans les textes élus pour chercher quel est l'objectif poursuivi par l'auteur en rédigeant ses récits de vie; nous satisferons la curiosité qui se dégage de cette singulière combinaison de pronoms personnels et d'articles définis et indéfinis à la découverte du temps écoulé et du temps futur, ce qui nous permettra d'analyser l'expérience autobiographique rolinienne. Les nombreuses études réalisées par Philippe Lejeune ou Georges Gusdorf sur l'autobiographie nous aideront à identifier ses romans.

Nouveau Roman et Autobiographie sont en apparence deux réalités difficiles à combiner étant donné les déclarations faites par ces auteurs avant-gardistes qui repoussaient tout effort littéraire autobiographique. À travers l'analyse des éléments du discours on tentera, quelque peu ci-après, d'éclaircir l'entreprise autobiographique de Dominique Rolin, une aventure non conventionnelle en raison, par exemple, de sa combinaison d'axes temporels.

L'infini chez soi, *Le Gâteau des morts* et *La Voyageuse* couronnent un projet romanesque autobiographique qui débute en 1942 avec *Les Marais*, désormais un «je autobiographique» découle à différents degrés dans ces romans qui explorent le noyau familial, sa constitution et sa dislocation, la naissance et la mort, l'amour et la haine. Les éléments autobiographiques sont repérables dans tous les romans roliniens d'où une volonté d'exorciser la vie familiale oppressante.

---

[6] *L'Infini chez soi*, p. 83.

Ces trois romans constituent une surprenante trilogie où l'auteur défie les coordonnées temporelles et spatiales traditionnelles pour raconter, respectivement, son avant-vie, sa vie, son agonie et son après-mort.

Ce périple autobiographique commence dans *L'Infini chez soi* avec le récit de ses grands-parents juste avant la rencontre d'une jeune parisienne appelée Esther Cladel avec le beau bruxellois Jean Rolin; cependant son projet romanesque ne se borne pas simplement à raconter, elle fouille sans aucun ordre temporel ou spatial, et sans aucune complaisance dans le noyau familial pour violer l'intimité de papa et de maman, pour épier les grands secrets de ses tantes, pour guetter la vie familiale de sa soeur et de son frère, pour sonder avec un sourire aigre-doux sa relation avec sa fille...

Aucun Rolin-Cladel n'est absent dans cette gigantesque toile peinte sans aucun souci de délicatesse ou de tact moral. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est de s'auto-analyser à travers les contradictions et les contrariétés que les Rolin-Cladel portent en eux-mêmes et qu'ils rencontrent au cours de leurs vies entrecroisées.

Le Gâteau des morts et *La Voyageuse* s'éloignent du point de vue familial de la biographie de ses ancêtres et se limitent aux bouleversantes relations paterno-filial et materno-filial.

Seul deux hommes accompagnent tour à tour, et en harmonie, Dominique Rolin: Martin et celui qui est tout près d'elle avant de vivre, vivante, agonisante puis morte, l'écrivain prénommé Jim.

En se confessant à travers ces trois manuscrits, Dominique Rolin a attenté publiquement à la vie privée des siens, ce qui nous conduit aux affirmations de Philippe Lejeune qui assurait «qu'en nous confessant, nous confessons fatalement ceux qui ont partagé intimement notre vie»[7].

L'infini chez soi, Le Gâteau des morts et *La Voyageuse* constituent un superbe exercice appartenant aux écritures du moi; ces histoires, ainsi que nous le rappelle Georges Gusdorf, «des plus simples et rudimentaires aux plus compliquées, aux plus somptueuses, répondent à une même intention d'assurer, de corriger, de justifier l'existence personnelle»[8]; telle est en effet l'intention personnelle de Dominique Rolin qui, pour se justifier, va même plus loin de sa conception utérine lorsqu'elle dirige sa mémoire vers sa vie prénatale à la veille de la connaissance de ses parents.

Dans les premières pages de *L'Infini chez soi,* elle s'occupe de montrer l'intention des fragments rédigés où l'esprit de création et le but personnel se combinent au service du lecteur et de l'auteur. Elle confesse ainsi sa volonté: «Nettoyage par le vide, rien avant, rien après, à partir de la formulation tout peut

---

[7] Lejeune, Philippe (1998), *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, p. 70.
[8] Gusdorf, Georges (1991), *Les écritures du moi,* Paris, Odile Jacob, p. 140.

recommencer alors dans le bonheur d'un avant-monde, celui vers lequel je tends depuis toujours. C'est la raison qui me pousse à écrire, il n'y en a pas d'autre»[9].

La parole écrite devient pour la romancière un exercice d'auto-analyse lui permettant de commencer une nouvelle vie; dans ce but elle ira en quête d'un passé pour spéculer avec le bonheur. Elle est parfaitement capable d'accomplir ce dessein puisqu'elle va se permettre, comme auteur, d'aiguillonner de délices et de satisfactions la vie de ses parents pour préparer joyeusement son arrivée littéraire au monde; c'est sans doute la meilleure façon de renaître, et se survivre. Mais ce n'est qu'un projet, rien qu'un désir qui s'enfuit à mesure que le récit avance sous le mouvement d'une plume ou d'un stylo qui s'obstinent à reproduire la réalité dans la fiction.

Quelques pages plus loin, elle nous confie le deuxième but des pages rédigées dans un dialogue fictif avec sa mère morte qui surveille son travail: «En substance elle [Esther Cladel] m'explique à quoi devrait s'employer mon travail d'écrivain: combattre le pouvoir de Mamine [mère d'Esther Cladel], laquelle essaie de nier mon existence à moi, Dominique, deux ans avant que je vienne au monde»[10].

Dans cette conversation dantesque entre une fille octogénaire assise dans son bureau et une mère morte qui n'a pas encore vingt ans, Esther Cladel pousse sa fille Dominique Rolin pour qu'elle reconduise son intrigue afin de réaffirmer son union avec Jean Rolin et garantir la naissance de sa fille.

À travers *Le Gâteau des morts* Dominique Rolin poursuit sous un titre macabre le plus beau de ses objectifs: nous parler d'amour, nous montrer sa relation avec Martin et Jim, ses deux grands amours menés à son terme, finalement nous découvrir une unité retrouvée et une mort acceptée:

> J'entends Martin chuchoter dans un vieux passé «tu es belle», et Jim fait de même au présent. Mais il s'agit d'un présent étrange qui ne cesse de m'abandonner par scansions ailées, un présent désastreux m'imposant aujourd'hui un moi hermétiquement brisé. Il va me falloir l'étudier à fond, sans complaisance, avec les racines mêmes de ma cruauté, celle-ci émettant une énergie d'anticipation que je n'ai pas le droit d'ignorer [...] (p. 17).

Cette «vive agonisante» expire définitivement dans *La Voyageuse,* un roman visionnaire où soumise dans le sommeil éternel, elle poursuit l'exploration d'elle-même à travers une conscience éveillée qui vient de se séparer de son corps: «j'entreprends un nouveau livre. Seule différence: il sera traité à côté de ma personne et non plus au-dedans, à la façon d'une ombre intime dont je n'aurai pas à m'occuper»[11].

---

[9] *L'Infini chez soi*, p. 8.
[10] *Ibid.*, p. 20.
[11] *La Voyageuse,* pp. 11-12.

Enterrée, elle surmonte une voie purgative par laquelle la narratrice déjoue le piège de ses enfers afin de mériter l'assomption dans son nom et dans son oeuvre[12]: «Si je veux réellement guérir de l'angoisse, il me faudra d'abord réconcilier mes doutes, mes hontes, mes désirs, mes frustrations, mes pauvretés anciennes grâce aux brillants acquis de bonheur»[13].

Dans ce troisième volume l'auto-analyse est impossible puisqu'étant morte, elle ne peut pas faire l'examen d'elle-même partant de soi-même; après avoir abandonné son corps, elle se dispose à analyser en dehors de soi-même celle qu'elle fut, le lecteur doit attendre donc une version d'elle-même moins subjective.

À propos de la mort, Georges Gusdorf indiquait que l'être humain vivant ne peut pas vivre ni penser l'événement de sa propre mort: «toute référence ou allusion à ce fait pourtant inéluctable suscite en moi un malaise, une réaction de rejet, quelles que soient les circonlocutions que je puisse utiliser pour dissimuler mon trouble»[14]. C'est le cas de cette romancière si familiarisée du point de vue littéraire avec la mort mais qui assure ne pas avoir la vocation de la mort[15].

Les procédés autobiographiques utilisés par Dominique Rolin sont si peu conventionnels que les utilisés par Nathalie Sarraute dans *Enfance*, puisque ce n'est ni le personnage ni l'intrigue ce qui constitue la réalité de l'expérience récupérée, mais l'affinité de réactions, de subconscients et de variations à cause de certaines stimulations externes que Sarraute qualifie des «tropismes»[16].

Dominique Rolin nous achemine moyennant ses trois romans vers l'anéantissement physique de sa personne et vers l'épanouissement de ses sentiments. Elle tente d'illustrer son existence à travers cette avalanche d'émotions qu'elle offre au lecteur, elle relie son catalogue de vertus et de défauts qui l'ont menée jusqu'au succès personnel et intellectuel, et vers la chute familiale. Dans cette ingénieuse architecture livresque on y retrouve surtout la volonté d'une femme, son courage et son travail; de récit en récit on retrouve plusieurs fois les devises qui guident sa vie, son agonie et sa mort.

«À n'importe quel moment de ma vie d'aujourd'hui, je possède le privilège assez merveilleux d'embrasser la totalité de ce que j'ai été, de ce que je suis, de ce que je serai»[17], avoue-t-elle en pleine conscience dans un article où elle examine les

---

[12] *Cf.* De Haes, Frans (1984), «À propos de La Voyageuse», L'Infini, 6, 1984, p. 123.

[13] *La Voyageuse*, p. 195.

[14] Gusdorf, Georges, *op. cit.*, p. 36.

[15] *Le Gâteau des morts*, p. 12.

[16] *Cf.* Eakin, Paul John (1994), «Los tropismos de Nathalie Sarraute: 'pequeños fragmentos de algo todavía vivo'», traducción de Ángel G. Loureiro, en *En contacto con el mundo, Autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion, pp. 42-52.

[17] Rolin, Dominique (1964), «Comment on devient écrivain», *Les Annales*, 170, décembre, p. 40.

raisons qui l'ont amenée à écrire et à explorer le fond intime de ses souvenirs. Naviguer dans ses souvenirs, ceux qu'elle a vécu n'offrent aucune difficulté; l'entreprise devient par contre franchement ingénieuse lorsqu'il s'agit d'explorer les souvenirs qui concernent un passé qui ne lui appartient pas ou un futur qu'elle ne vivra pas. Dominique Rolin a essayé de vérifier ces axes temporels à travers les mots.

Ces mots lui permettent de transcrire «le» passé et «l»'avenir, deux époques qu'elle connaît comme narratrice omnisciente, et d'inventer «un» passé et «un» avenir, c'est-à-dire ceux qui se présentent sous la fiction de la romancière. À travers les mots, son unique instrument d'expression, son «je» et son «moi», elle entreprend ce long voyage.

Dans les trois récits de Dominique Rolin, son «je» et son «moi» se balancent à volonté d'un projet scriptural conduit soigneusement par l'auteur. Les obstacles franchis, nous pouvons identifier à qui correspondent ces personnes grammaticales apparemment identiques, mais qui remplissent des fonctions singulières.

Afin de réaliser cette distinction, oublions pour un instant les règles grammaticales, qui indiquent l'emploi des pronoms personnels selon leur place, pour nous occuper des formes conjointe et disjointe de la première personne du singulier du pronom personnel.

«Je», c'est-à-dire la forme conjointe, désigne la romancière encore vivante Dominique Rolin, celle qui en 1980, 1982 et 1986 rédige respectivement *L'infini chez soi*, *Le Gâteau des morts* et *La Voyageuse*. Ce «je» est joint directement au verbe «écrire» dont le sujet réel est Dominique Rolin, la vieille romancière bruxelloise qui entreprend la matérialisation de sa mémoire.

Dominique Rolin utilise «moi», la forme disjointe, pour indiquer une perspective d'elle-même qui est l'objet de l'action indiquée par le verbe «écrire» dont le sujet réel est Dominique Rolin. Ce «moi» fait référence à l'individualité qui provisoirement s'est détachée physiquement de son corps pour devenir un des personnages de sa rédaction.

Saisir cette distinction n'est, sans doute, pas facile du moment que la romancière fait intervenir constamment, et sans aucun ordre, la première, la deuxième et la troisième personne du singulier. Afin de pouvoir analyser du point de vue théorique ces trois récits, nous utiliserons les théories de Gérard Genette sur la classification des voix.

La romancière combine dans *L'Infini chez soi* les récits homodiégétiques et les récits hétérodiégétiques. Nous lisons un récit homodiégétique lorsque Dominique Rolin est présente comme personnage dans l'histoire qu'elle raconte sur ses grands-parents, sur ses parents, sur ses tantes... dans ces cas-là Dominique Rolin est désignée par le pronom «elle» et Esther Cladel par le «je».

D'autre part, la romancière entreprend un récit autodiégétique lorsqu'elle-même devient le personnage principal des histoires amoureuses avec Martin ou Jim; dans ces cas-là Dominique Rolin devient le «je» et Esther Cladel le «elle».

Les interventions de la narratrice pour se diriger à Esther Cladel ou à Dominique Rolin sont fréquentes, elle fera alors intervenir le «tu». D'après Phi-

lippe Lejeune ce «tu» masque «l'écart qui existe entre le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé»[18]; cette distance s'accroît considérablement dans les textes autobiographiques roliniens car ils reposent sur une articulation et sur un va-et-vient permanent entre le discours et l'histoire.

> Tu fabules et noircis. Tu es une mauvaise nature. Tu trahis la jeune Esther. A mon tour de réagir. Ah je trahis? Alors pourquoi ne m'as-tu pas dit la vérité de ton passé avant de mourir, hein? Une vérité que je cherche et veux depuis 1934, date à laquelle j'ai commencé d'écrire? Parce que tu ne m'as jamais rien demandé, répond-elle sans répondre. Elle a raison la petite mère (p. 65).

Lorsque le «tu» intervient dans ces conversations le ton est normalement agressif à cause des accusations réciproques que mère et fille se réalisent, ou entre la narratrice et les personnages.

Les différentes attributions du nom propre aux pronoms personnels trompent continuellement le lecteur:

> Je suis un vulgaire témoin muet. Ainsi ne suis-je plus située nulle part tandis qu'ils sont filtrés par la plume d'or, ni dans la fosse de ma tête ni à l'extrémité du delta de ma main. Car ce *je-là* veut se comporter comme *elle*. Il m'avertit que nous n'avons plus rien de commun [...] Court-circuit: *je* et *elle* se mordent jusqu'au sang, un sang de silence odieux[19].

Le conflit auteur-narratrice-personnage est posé, et nous saurons que le contrat de lecture énoncé par Philippe Lejeune est difficile d'être admis puisque l'identité de nom entre l'auteur et le personnage varie fréquemment.

Dominique Rolin abandonne ce système complexe de combinaisons dans *Le Gâteau des morts* et dans *La Voyageuse*; ce sont des récits autodiégétiques où le nom du personnage principal coïncide avec le nom de l'auteur. En ce qui concerne les personnes grammaticales, la romancière utilise de préférence le «je», bien que l'intervention de la narratrice omnisciente glisse parfois la troisième personne ou son nom propre pour s'adresser à soi-même.

Faite la distinction entre les différents récits qu'insèrent les romans roliniens, nous approfondirons sur les utilisations particulières de la première personne du singulier.

«Je refuse la forme qu'il me faudra bien nommer *moi* d'ici trois secondes»[20], avoue-t-elle dans *L'Infini chez soi* un instant avant de se mettre au travail. Son écri-

---

[18] Lejeune, Philippe (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», p. 37.

[19] *L'Infini chez soi*, p. 23.

[20] *Ibid.*, p. 7.

ture est un acte réfléchi et délibéré qui réclame le morcellement de la romancière en deux entités différentes pour pouvoir accomplir sa tâche: un «je» qui poursuit l'exploration de son «moi»: «Il faut oser. Percer. Fendre. Toucher mon avant-vie pour cesser enfin d'être le *je* que d'ordinaire on suppose être moi»[21].

La narratrice conclut ce long paragraphe assurant que son «je» défiera son «moi» puisque c'est lui (moi) qui porte la vérité pour pouvoir réaliser l'autobiographie de son âme. Le lecteur peut facilement deviner que le roman expose une lutte intérieur acharnée.

La romancière Dominique Rolin se dédouble dans *Le Gâteau des morts* pour décrire son agonie par anticipation; pendant que son «je» immobilisé, mais tout à fait conscient, reste couché sur le lit, elle projette son «moi» en dehors, pour qu'il puisse librement aller dans le passé ou revenir dans la chambre de l'hôpital: «J'aimerais informer ces imbéciles en blanc que mon *moi* a cessé d'occuper la totalité de mon individu pour se réfugier dans un seul de ses milliards d'atomes, le plus discret peut-être mais le plus riche»[22].

Ce «moi» deviendra la narratrice-spectatrice du «je» qui, en attendant la mort reconstruit une deuxième fois ses relations personnelles avec la famille et avec Martin ou Jim. Lorsque l'agonie est prête à rencontrer la mort, son «je» déclare: «je l'affirme: le passé d'une femme appelée *moi* dont j'ai fermement décidé de me séparer»[23].

C'est le moment de la séparation définitive, plus jamais ils ne se rencontreront, même pas dans les livres, puisque la romancière l'a ainsi disposé dans *La Voyageuse* où le «moi» accompagne le corps sans vie de Dominique Rolin: «Nos bras [celui de Jim et de Dominique Rolin] se touchent, cela nous permet de regarder avec un parfait détachement le cadavre couché là [...]»[24].

Ce «moi» n'a aucune consistance matérielle, ce n'est qu'un esprit qui s'absente, afin d'aller au passé pour recueillir certains souvenirs familiales et amoureux, ou bien qui demeure tout près de son corps pour raconter ce qui se passe autour d'elle.

Nous finirons avec l'opinion de Dolores Bermúdez pour qui Dominique Rolin construit «de roman en roman, le profil d'un 'moi' évanescent, poreux, qui n'existe que parce qu'il se raconte, qui ne se vit que pour s'écrire, qui ne meurt que parce qu'il se dit»[25]. C'est ainsi que certains paragraphes se trouvent

---

[21] *Ibid.*, p. 9.

[22] *Le Gâteau des morts*, p. 43.

[23] *Ibid.*, p. 232.

[24] *La Voyageuse*, p. 11.

[25] Bermúdez, Dolores (1996-1997), «Shadow Memory. Sur Dominique Rolin», *Correspondance*, 5, p. 155.

proches d'une sorte de poésie métaphysique qui exprime le sentiment intérieur d'une femme à la rencontre de soi-même.

Cette dure stratification des sujets se simplifie au maximum en ce qui concerne l'utilisation de noms propres. Nul effort puisque tous les noms propres concernant la famille de Dominique Rolin sont, selon la terminologie établie par Philippe Lejeune[26], des «noms réels»; le lecteur peut les lire tranquillement en pensant qu'ils désignent des personnes concrètes qui portent ce nom. L'auteur alterne objectivement dans *L'Infini chez soi* les noms propres de ses parents ou les surnoms avec «mon père», «ma mère» et «papa» ou «maman», ses appellatifs sont en rapport avec son désir de s'éloigner ou de se rapprocher avec affection de ses géniteurs; elle arrive même à combiner «papa et Esther Cladel» au lieu de «papa et maman».

Dans ces deux autres romans la romancière, sauf certaines exceptions, préfère interpeller ses personnages à travers des noms propres.

On ne trouve que deux «noms substitués»: Jim et Martin, deux noms que nous percevons comme inventés, mais dont on sait bien (d'après la rumeur publique et le contexte) qu'ils désignent des personnes réelles qui portent un autre nom.

Cette combinaison de personnes grammaticales qui déambulent à volonté de l'auteur à travers le temps peut sembler paradoxale si le lecteur attend de ces trois livres une autobiographie traditionnelle conduite par un «je» qui marche chronologiquement en ordre et qui récupère sa mémoire au fur et à mesure qu'il avance. Rebelle avec sa vie, révoltée contre la littérature, elle superpose plusieurs dimensions personnelles dans plusieurs perspectives temporelles. Ce résultat si hétérodoxe, pourtant absolument pas artificiel, nous rapproche d'une nouvelle façon de raconter des histoires personnelles.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un «*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*»[27].

Si nous nous tenons à cette définition, la principale contradiction entre l'autobiographie et le Nouveau Roman porterait sur le statut concédé au personnage, ce qui serait indispensable au crédit d'une narration autobiographique.

À propos de la configuration classique du personnage, Alain Robbe-Grillet affirmait catégoriquement en 1963: «Nous en a-t-on parlé du 'personnage' [...] C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté —quoique postiche— au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle»[28].

---

[26] *Cf.* Lejeune, Philippe (1986), «Pour une pragmatique du nom réel», en *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», p. 70.

[27] Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, p. 14.

[28] Robbe-Grillet, Alain (1963), *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, p. 46.

Quelques années plus tard, en 1984, sans se rétracter, il se manifeste moins impérativement à propos du genre autobiographique: «À qui veut l'entendre, j'affirme récuser l'entreprise autobiographique, où l'on prétend rassembler toute existence vécue [...] Or je me sens, à tout moment, menacé par cette pente, par ce précipice que je côtoie. Il ne suffit pas d'en percevoir les dangers pour échapper à sa fascination»[29].

En 1984, il succombe au genre à travers *Angélique ou l'enchantement* où l'on repère des épisodes purement biographiques qui se réfèrent à des êtres ou à des événements du vécu, côte à côte des recours scripturaux du Nouveau Roman[30].

Robbe-Grillet parle de «personnage-momie», Roland Barthes proclame la «mort du personnage», on ne niera pas toutefois que les romans d'avant-naissance et d'outre-tombe de Dominique Rolin ne pouvaient apparaître sur cette scène funèbre qu'après Robbe-Grillet ou Barthes.

Dominique Rolin ne reste pas indifférente au développement de ses coreligionnaires intellectuels intervenant dans cette évolution avec *L'infini chez soi*, *Le Gâteau des morts* et *La Voyageuse*.

À l'imitation des Nouveaux Romanciers, la configuration particulière qui s'établit entre l'auteur, la narratrice et ses personnages prive la narration rolinienne du support unitaire d'énonciation. Ce triangle étrange empêche une lecture linéale à cause du déguisement continuel des personnes grammaticales.

On ajoutera une technique narrative chère au Nouveaux Romanciers et à Dominique Rolin: l'intervention brusque du narrateur dans les romans qui nous occupent pour réprimander sévèrement le lecteur: «On veut savoir où se situe l'amour de tout ça? C'est à moi, Dominique, qu'on pose la question fabuleuse... Mais attendez donc un peu mes cons, ça vient. Pour quoi manifestez-vous de la crainte et de l'affolement tandis que vous suivez du regard la course de ma calme écriture»[31].

Dans *Le Gâteau des morts* les incursions sont également imprévues, agressives et provocatrices: «Vous ne trouvez pas qu'elle exagère avec ses éternels fantasmes? Elle est incapable de se renouveler. Ah? Vous êtes de mon avis, n'est-ce pas, sa maison, son papa, sa maman, son frère, sa soeur, son pays natal, toujours le même disque éraillé. Son narcissismalacon est lassant, limité, mon cher»[32].

---

[29] Robbe-Grillet, Alain (1988), *Le miroir qui revient*, Les Éditions de Minuit, p. 58.

[30] Pour une étude de ces correspondances voir l'étude réalisée par Mireille Calle-Gruber (1989), «Quand le Nouveau Roman prend les risques du romanesque», en Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (ed.), *Autobiographie et biographie, Actes du Colloque Franco-allemand*, Paris, Nizet, pp. 185-199.

[31] *L'Infini chez soi*, p. 168.

[32] *Le Gâteau des morts*, p. 143.

Certains éléments caractéristiques du discours rolinien interpellent l'élaboration scripturale du Nouveau Roman; Brigitte Ballings nous rappelle que Dominique Rolin avouait que «le Nouveau Roman a été pour elle un moyen de se découvrir un style personnel et de se démarquer des conventions littéraires en vigueur, de même que de l'illusion réaliste»[33]. Après la «libération», son écriture devient ainsi extrêmement indépendante, extravagante et passionnante car elle s'érige sur des découpages (psycho)analytiques, sur un inventaire de souvenirs, de réflexions, de rêves et de sensations que l'auteur rédige dès qu'ils s'approchent à son esprit.

En ce qui concerne les différents procédés syntaxiques et lexiques utilisés par Dominique Rolin pour briser le texte à sa surface, Brigitte Ballings réalise une étude très détaillée dans *Le bonheur en hommage*[34]. Ce recensement des particularités syntaxiques et lexiques roliniennes nous permet de rapprocher la romancière des techniques scripturales utilisées dans *Le lit*, et plus concrètement dans certains Nouveaux Romans. Parmi les plus importantes, nous citerons la parataxe ou la succesion de phrases brèves, les phrases ou syntagmes intercalés (spécialement des phrases ou syntagmes appartenant au discours du second degré), les phrases ou mots inachevés, la découpe du mot en syllabes ou en lettres permettant à l'auteur d'accentuer certains vocables ou certains sentiments, la disposition des phrases et des alinéas qui ne répondent pas toujours à une structure grammaticale et logique, les répétitions qui concurent à accroître le volume rythmique, les ellipses, l'omission de signes de ponctuation en tant que réaction contre les règles grammaticales et stylistiques conventionnelles, l'omission systématique des guillemets dans le style direct, ou la création de néologismes

L'infini chez soi, *Le Gâteau des morts* et *La Voyageuse* ont contribué à renouveler l'autobiographie grâce aux stratégies littéraires développées dans les romans d'avant-garde. Ses oeuvres intimes ne sont que l'anatomie d'un espace intérieur rempli de sentiments tarabiscotés, longtemps renfermés qui jaillissent brûlants. L'auteur les transcrit au fur et à mesure qu'ils se présentent à son esprit. Combinant, agglutinant même, le passé, le présent et le futur, l'auteur transforme l'écriture en rêve, rêve libéré qui prend consistance.

L'oeuvre de Dominique Rolin est marquée par un concept omniprésent de dichotomies qui soutiennent son architecture littéraire: naissance et mort, réalité et fiction, haine et amour, père et mère, Martin et Jim. Le lecteur traverse chacune de ses phases s'imprégnant de cette rhapsodie de sentiments chantés, hurlés, bourdonnés qui l'attirent et l'affolent contradictoirement.

---

[33] Ballings, Brigitte (1993), «Pour une architecture en littérature», en Frans de Haes (ed.), *Le bonheur en hommage. Hommage à Dominique Rolin*, Bruxelles, Labor, p. 88.

[34] *Op. cit.*

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

UNE GRAMMAIRE CONTRASTIVE RÉNOVÉE: ATOUT PLUS QUE TABOU

Marina Aragón Cobo
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La problématique fondamentale de l'apprentissage d'une langue étrangère relève de la co-présence de langues: celle à apprendre et celle(s) déjà connues. À ce propos, deux tendances ont jalonné l'histoire de la didactique: la prise en compte de la langue maternelle dans l'apprentissage de la langue source, ou l'exclusion de la première (ou de toutes celles qui ont été apprises préalablement).

Ce travail se propose de mesurer le chemin parcouru depuis la méthode traditionnelle, et surtout de réinterpréter cette problématique à travers l'état actuel de la question: peut-on réellement avancer des propositions constructives en vue d'une harmonisation des relations langue maternelle/langue étrangère? C'est bien la question centrale de notre étude.

Dans l'archéo-méthodologie (dite méthode traditionnelle), la langue maternelle était un moyen privilégié de travail, et on y avait systématiquement recours par la traduction, au détriment de la capacité communicative de l'apprenant.

La méthode directe, elle, percevait le rapport des langues en présence comme un facteur de risque, un détour nuisible. Pour l'éviter, il fallait donc faire table rase de tout acquis linguistique antérieur. Sa qualification de «directe» est d'ailleurs justifiée par le refus de la traduction, puisque cette méthode recherche un contact sans écart et sans intermédiaire entre la langue étudiée et les réalités référentielles.

Avec les méthodes audio-orale et audio-visuelle, même foi dans l'exclusion de la langue maternelle; cependant, contrairement aux méthodes traditionnelle et directe, celles-ci se réclamaient de bases scientifiques puisqu'elles s'appuyaient d'une part sur la psychologie béhavioriste, et d'autre part, sur une théorie linguistique: le structuralisme.

Ces méthodes avaient en outre l'appui d'une autre discipline scientifique, issue du structuralisme lui-même, à savoir, l'analyse contrastive. Ses pionniers, avec Fries en tête, se proposent, dès 1945, de décrire et de comparer de façon rigoureuse et systématique, deux langues en rapport, la langue cible et la langue source.

Y a-t-il alors contradiction dans ce que préconise l'AC, à savoir, exclusion de la langue maternelle d'un côté, et étude contrastive des langues 1 et 2 de l'autre? La réponse est «non», car dans ce contexte, l'interdiction de l'utilisation de la langue 1 concerne l'apprenant, tandis que le travail de comparaison des langues est l'affaire des chercheurs.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

L'AC permettait, d'après eux, de prévoir les difficultés de l'apprentissage, par confrontation des structures phonologiques, syntaxiques et lexico-sémantiques. Lado (1957, p. 70) affirmait: «en comparant chaque structure (*pattern*) dans les deux systèmes linguistiques, nous pouvons découvrir tous les problèmes d'apprentissage».

Ces problèmes d'apprentissage ne sont autres que les transferts négatifs ou interférences, causes d'erreurs indésirables.

Le rôle principal de l'AC a donc été de prévoir et d'analyser les interférences, puis d'élaborer des exercices destinés à les «exorciser». Besse et Porquier (1984, p. 201) affirment à ce sujet: «Lado préconise donc là l'élaboration de descriptions contrastives à finalité pédagogique. Son hypothèse (ce que l'on a appelé l'hypothèse *forte* de l'analyse contrastive) se réfère de façon plus ou moins explicite, mais néanmoins claire, à une théorie de l'interférence».

Cependant, cette analyse contrastive faite a priori, a souvent conduit à pronostiquer des erreurs qui ne se produisaient pas et à ne pas prévoir des erreurs qui se produisaient réellement. Plus que discipline scientifique, elle s'est avérée comme une méthode empirique.

Grant Brown signale que ce que nous savons de l'interférence est une connaissance empirique et qu'elle ne dépend pas des théories, lesquelles s'avèrent incapables de nous expliquer cette interférence.

Une autre critique reçue par la théorie de Lado est sa thèse behavioriste selon laquelle le langage est un système d'habitudes comportementales et que «les règles linguistiques devraient résumer (*be summaries of*) le comportement». Son application n'est valable pratiquement que dans le domaine phonologique, la morphosyntaxe et la sémantique offrant une plus grande résistance au projet de l'AC; dernière critique enfin: elle exclut la dimension cognitive du langage.

Plus tard, même si les modèles descriptifs génératifs transformationnels ont permis de soulever des questions nouvelles et intéressantes, comme l'utilisation d'une base syntagmatique identique pour la description des deux langues soumises à comparaison, l'AC dans ce paradigme linguistique a subi également la critique d'une réflexion psycholinguistique et psychopédagogique. En effet, les analyses faites au sein de ce paradigme n'avaient aucun rapport avec les structures et processus cognitifs mis en jeu dans l'apprentissage d'une langue.

Les tentatives de l'AC des premiers temps ont donc amené les chercheurs postérieurs à s'interroger sur la cause des erreurs, non plus en ce qui concerne les procédures linguistiques de la description comparée, mais aussi et surtout en ce qui touche le domaine de l'acquisition en relation avec une théorie psycholinguistique de l'apprentissage. L'analyse des erreurs considère de nos jours que l'interférence ne se produit pas entre deux langues (la langue-source et la langue cible), mais entre la langue maternelle et l'interlangue (système intermédiaire situé entre la langue-cible et la langue-source, où se meut l'apprenant).

Par ailleurs, nombre d'erreurs ne semblent pas pouvoir s'expliquer par l'interférence. Di Pietro (1986, pp. 30-31) en citait déjà d'autres causes comme

la capacité de rétention, la méthodologie du professeur, l'ordre de présentation des difficultés grammaticales, la généralisation excessive. Les phénomènes de généralisation analogique sont d'ailleurs comparables à ceux observés dans l'acquisition de la langue maternelle (*vous faisez, *j'ai prendu). Les généralisations «intralinguales» qui se produisent donnent lieu, selon les cas, à des productions correctes ou à des erreurs.

R. Porquier et U. Frauenfelder (1980, p. 32) constatent que «l'analyse des erreurs a alors pour objectif essentiel non pas d'établir des inventaires typologiques d'erreurs (ni a fortiori des quantifications statistiques des différents cas d'erreurs), mais bien de chercher à en élucider les causes». C'est la thèse de l'AC actuelle, faite a posteriori et non pas a priori comme à l'époque du structuralisme. Cette recherche des causes est inséparable de la situation d'apprentissage et de la pratique pédagogique: «comprendre les erreurs, c'est d'abord comprendre comment on apprend». La pédagogie de l'erreur est donc liée à un apprentissage significatif.

L'approche communicative qui n'était au départ que fonctionnelle, a dû prendre en charge toute une dimension cognitive dans l'enseignement/apprentissage des langues.

En effet, à ses débuts (dans les années 75-80 environ), cette méthodologie s'avérait incompatible avec l'approche conceptualisatrice de l'enseignement des langues; ce qui prévalait alors était un travail sur des événements de paroles pour répondre à des besoins strictement fonctionnels portant sur des notions générales ou spécifiques. Bernard Py (1990, p. 81) remarque le manque de réflexion qui prédominait alors dans cette perspective: «On a admis que l'élève construisait lui-même par induction, et de manière pour ainsi dire inconsciente, la compétence linguistique dont il avait besoin pour communiquer. De celle-ci, certains didacticiens pensaient ou disaient quelque chose comme: *l'intendance suivra*».

Toutefois, pendant la période récente, on a assisté à la montée d'une remise en cause de l'approche-notionnelle de première génération. Sans renoncer à une approche communicationnelle, il fallait y intégrer une dimension métalinguistique et cognitive de l'enseignement/apprentissage communicatif d'une langue. Danielle Bailly (1998, p. 326) plaide dans ce sens pour «une approche communicative foncièrement *repensée* en rapport étroit avec une véritable conceptualisation grammaticale», car elle ajoute plus loin: «la seule communication imitant les échanges verbaux ne pouvait suffire à assurer un enseignement-apprentissage cumulatif et solide».

Ce bref aperçu sur les problèmes que suscitent particulièrement le traitement de la langue maternelle et celui de la réflexion dans l'apprentissage d'une langue étrangère, à travers l'historique des courants méthodologiques et les thèses de l'AC des premiers temps, nous ouvre alors les deux voies principales de ce présent article, à savoir, la convenance d'une conscientisation dans l'apprentissage, et d'une approche contrastive rénovée.

En ce qui concerne le premier point, nous parlerons des avantages d'une pratique consciente de la langue, des appuis institutionnels sur lesquels nous comptons à ce sujet, et nous présenterons des activités conceptualisatrices.

La deuxième voie, elle, comprendra une démarche intégrative à propos des langues que l'apprenant connaît, traitera de l'avantage que suppose le contact des langues voisines dans l'apprentissage, et proposera une approche contrastive rénovée.

Revenons donc au parti pris concernant un apprentissage significatif. Pour que les apprenants s'engagent dans une démarche active, il convient de développer chez eux une double prise de conscience: aussi bien de l'acte linguistique que de l'acte d'apprentissage. Dès le début de l'année scolaire ou universitaire, selon les cas, il serait souhaitable d'établir un contrat d'apprentissage susceptible de créer un nouvel espace pédagogique générateur d'engagement. H. Trocmé (1982, p. 254) l'explique ainsi: «Si l'on veut permettre à l'apprenant de maîtriser son propre devenir, *découvrir l'immensité de son potentiel* sensoriel, cognitif et expressif, il est absolument essentiel et urgent que les deux partenaires, l'apprenant el l'enseignant, prennent conscience des termes du *contrat qui les lie*».

Ce comportement nouveau de la part de l'enseignant et de l'apprenant n'est pas facile à mettre en place. Il demande à ce dernier un effort qu'il doit être disposé à accomplir, et à l'enseignant non seulement une disposition à cet égard, mais aussi une formation dans cette approche intégrée.

Ce recentrement méthodologique est facilité par divers appuis: les instructions officielles qui ont été élaborées pour l'ensemble des langues étrangères dans les différentes communautés de l'État espagnol dans le cadre de la *Reforma Educativa*, les instances de formation continue, la formation initiale au sein des unités de valeur de didactique dans certains cursus de Philologie française[1], sans oublier nombre de matériels pédagogiques actuels.

Je voudrais simplement souligner à propos des textes officiels de l'enseignement secondaire obligatoire de la *Comunidad Valenciana* l'inclusion d'une réflexion sur la langue dans la pédagogie communicative. C'est ainsi que l'objectif núm. 4 vise à «Réfléchir sur le fonctionnement de la langue étrangère dans ses aspects formels et au niveau de la communication et utiliser cette réflexion comme élément permettant l'apprentissage de la langue et comme instrument susceptible d'améliorer les propres productions»[2]. (*DOGV,* núm. 1.759, p. 3.075).

Dans les contenus de ces textes institutionnels, on retrouve ce même souci: à côté du *bloc* núm. 1, qui insiste sur «La langue comme instrument de communication», le *bloc* núm. 2 correspond à toute une partie consacrée à «La langue

[1] C'est le cas de l'Université d'Alicante dont une des unités de valeur obligatoire en 4 année de Philologie française est la didactique du FLE.

[2] Les extraits des textes officiels sont traduits par nos soins.

comme instrument de réflexion linguistique,» et le *bloc* núm. 3 insiste sur «La langue comme instrument d'autonomisation de l'apprentissage». Les textes officiels français en tiennent compte également dans les dispositions de 1987, communes à l'ensemble des langues vivantes[3], pour le second cycle de l'enseignement secondaire. L'un des objectifs est défini ainsi: «Réflexion progressivement affinée sur le fonctionement de la langue et sur le langage».

Pour ce qui est de notre contribution, qui se limitera à l'aspect grammatical de l'approche conceptualisatrice, une question se pose alors: comment amener l'élève à la maîtrise consciente d'un système de communication? À partir de quelles activités?

On travaillera toujours dans des contextes situationnels/pragmatiques correspondant autant que possible à des supports authentiques, car la grammaire doit être tout entière au service de la communication, et ne pas avoir un but en elle-même. Insistons sur le fait que cette approche ne conçoit pas des activités communicatives d'une part (jeux de rôle, simulations, etc.) et d'autre part, un travail grammatical hors situation, du genre: «aujourd'hui nous allons apprendre le passé composé».

Il existe d'ailleurs des pratiques réflexives en contexte qui nous intéressent particulièrement: il s'agit des activités de conceptualisation préconisées depuis déjà longtemps, notamment pour le français, par Henri Besse (1974) et reprises par André Lamy.

Elles sont constituées sur la base d'un questionnement maïeutique susceptible de permettre à l'élève de construire lui-même son savoir, une règle n'étant pas donnée, mais trouvée. On le sait, plus l'apprentissage est significatif, et plus il a la chance d'être réussi.

L'observation consiste en une suite de manipulations, d'analyse, d'interprétation des données, au terme desquelles les apprenants déduisent ce que signifient les récurrences; cette grammaire intériorisée est un outil qui permet d'avancer, de débloquer quelque chose. C'est ce lien avec l'apprentissage qui est le plus intéressant. Après la phase de raisonnement, viendra l'explication de la part des élèves, du fonctionnement du fait linguistique dont il est question. En effet, les règles provisoires qu'ils essaieront de formuler permettront de mieux maîtriser, grâce à la réflexion, l'intuition de l'interlangage auxquels les apprenants seront parvenus. Elles ne seront acceptées par l'enseignant et par le groupe classe que si elles obtienent un consensus. Après une phase de grammaire implicite, on passe donc à celle de la grammaire explicite de la part des élèves, puis du professeur qui remet en question les règles et les reprend le plus clairement possible. Ch. Tagliante[4] décrit d'une façon détaillée les différentes phases de ces

---

[3] *B.O.* spécial num. 1, 5 février 1987, p. 19.

[4] Cf. Tagliante, Ch. (1994), *La classe de langue*, Paris, Clé International, pp. 154-155.

exercices de conceptualisation. Plus loin, quelques exemples nous aideront à préciser la démarche mise en oeuvre.

Cependant, ces exercices qui sont uniquement de nature intralinguale ne suffisent pas.

On s'accorde depuis plusieurs années à reconnaître les effets positifs d'une pédagogie intégrée qui ne cloisonne plus les savoirs linguistiques et procéduraux des langues en face à face. Cette éducation au langage, transversale par rapport aux contenus disciplinaires des autres langues, s'inscrit dans le courant né en Grande Bretagne sous le nom «awareness language» ou «language awareness» (voir E. Hawkins 1984, C. James et P. Garett, 1991) portant à la fois sur la langue maternelle et sur les diverses langues mises en confrontation. Elle a inspiré également le travail d'une équipe de l'INRP.

Nous en revenons ainsi à notre point de départ, pour resituer le rôle de la langue maternelle dans l'apprentissage d'une autre langue; de meilleurs vents soufflent aujourd'hui en sa faveur: de tabou, elle devient de plus en plus atout. Mais il ne s'agit évidemment plus de réhabiliter le recours à la langue maternelle ou à la traduction comme clefs de voute de l'apprentissage initial d'une langue étrangère. Ce statut est bel et bien révolu, ce qui n'empêche pas de reconnaître cependant à la langue maternelle une réalité incontournable. D'ailleurs, même d'une façon «clandestine», la plupart des enseignants y recouraient, et on n'a jamais pu empêcher les élèves non plus de s'en détacher complètement. Elle fait partie du processus d'apprentissage de la langue étrangère, et on peut la considérer comme un «système préalable» (J. Giacobbe et M. Lucas 1980, p. 35).

Rémi Porquier (1984, p. 12) la considère comme le «socle langagier de référence», à partir duquel l'apprenant va développer ses capacités cognitives.

Louise Dabène (1987, p. 93) partage aussi le regain d'intérêt attribué à la langue maternelle:

> La fameuse «centration sur l'apprenant», tarte à la crème des didacticiens des années 1979, a eu pour effet de persuader bon nombre de chercheurs que si l'on s'intéresse aux stratégies mises en oeuvre par l'apprenant pour s'approprier le système étranger, la langue maternelle est une composante fondamentale de la personnalité de ce dernier qui détermine une bonne partie de son comportement. Cette opinion a, du reste, été renforcée par le regain d'intérêt apporté à l'aspect réflexif de l'apprentissage: quoi que puissent en penser les tenants quelque peu idéalistes d'une «conceptualisation» qui se construirait sur la seule référence à la langue étrangère, la réflexion sur un système nouveau entraîne inévitablement une comparaison avec les systèmes déjà connus, ne serait-ce que partiellement.

Les directives institutionnelles encouragent aussi cette pédagogie intégrée; rappelons qu'elles sont communes à toutes les langues étrangères, ce qui prouve que la méthodologie est coïncidente et que l'on veut tendre au même métalangage. Le mot «intégration» y est répété à plusieurs reprises; d'autre part, des

coordinations par «áreas», dont celle des langues étrangères, sont mises en place en Espagne dans les établissements de l'enseignement secondaire, afin de travailler dans ce principe de transversalité si prôné à l'heure actuelle.

On doit donc tenir compte dans la réflexion, de la langue maternelle et des autres langues que l'élève connaît, en facilitant ainsi une conceptualisation contrastive. C'est une activité qui a été proposée par Rémy Porquier, et qui est valorisée par nombre de didacticiens et de linguistes, dont Évelyne Bérard (1995, p. 16). Dès que l'étude consiste à comparer, à chercher des contrastes, la prise de conscience est passionnante. Cette activité contribue à élucider le fonctionnemennt des mycro-systèmes des langues en rapport, et rentabilise tôt les investissements linguistiques et stratégiques des apprenants, puisqu'on mémorise mieux les connaissances nées d'un travail de comparaison.

De plus, si l'enjeu relève de deux langues voisines, en l'occurence, français et espagnol (et même trois, avec le valencien dans notre Communauté), l'atout de base se double d'un atout lié alors aux affinités des langues concernées.

Il est évident que dans le cadre de la compréhension écrite, une sensibilisation aux similitudes linguistiques (lexique principalement, et éléments grammaticaux) est très rentable. C'est ainsi que Claire Blanche-Benveniste a produit une méthode d'enseignement simultané des langues romanes, *EuRom 4*, sur quatre langues: français, espagnol, italien et portugais. Ce programme vise à la compréhension de textes des trois autres langues romanes que les étudiants apprennent simultanément en, à peine, 50 heures environ.

Il est vrai qu'en ce qui concerne l'expression, la proximité n'est pas toujours aussi avantageuse; il faudra cerner de plus près le questionnement sur la langue, et les tâches s'inscriront dans un aller-retour entre deux pôles: similitudes et différences.

Pour favoriser un savoir contrastif, on pourrait, certes, appliquer sur l'enseignement des analyses contrastives toutes faites, mais n'oublions pas que ce n'est que ce que l'on découvre et synthétise par soi-même qui sera le mieux assimilé et mémorisé.

Louise Dabène (1992, p. 17) estime à ce propos que:

> La poursuite d'objectifs ainsi définis ne saurait s'accommoder d'un apport de connaissances livrées toutes prêtes à l'appropriation. Elle exige au contraire le recours —parfois d'ailleurs plein d'imprévu!— à des activités d'observation et de manipulation s'exerçant sur les processus communicatifs et langagiers de façon à mettre en lumière les traits spécifiques qui constituent des objets de réflexion.

Si l'on travaille dans une perspective communicative, quelles formes peuvent alors revêtir les procédures de conceptualisation contrastive? À quel moment de l'apprentissage sont-elles propices? Faut-il prévoir des séquences spécifiques en classe, d'analyse comparée ou contrastive? Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de répondre aussitôt.

Dans mon expérimentation, je travaille le plus possible sur des réseaux sémantiques, textuels et discursifs, et ce, sous des formes diverses:

Explorations *on line*, ouvertes et spontanées à partir de problèmes rencontrés ou de questions soulevées oralement en classe.

Activités de conceptualisation réalisées a posteriori, c'est-à-dire après la détection d'erreurs de la part du professeur dans des productions écrites. Elles sont l'occasion d'une analyse effectuée de façon constructive. Dans ce cas, erreur et concept se rencontrent. Ces erreurs commises individuellement sont reprises collectivement dès que l'apprenant en question n'arrive pas à s'autocorriger; les énoncés erronés sont présentés au tableau ou à l'aide de transparents, de façon à mieux concentrer l'attention du groupe classe qui se prononce oralement.

Réflexions effectuées sur des corpus provenant de textes authentiques oraux et écrits proposés en classe.

Une autre question intéresse les exercices de conceptualisation: À quel niveau peut-on les mettre en place?

Dès le niveau débutant, on peut compter sur les acquis antérieurs, y compris en langue1. Les apprenants sont d'ailleurs entraînés à une compétence stratégique dans leur langue maternelle et les autres langues qu'ils connaissent. Alors, autant procéder à un transfert de cette compétence dans la langue étrangère et faciliter un questionnement réciproque. L'étape pessimiste des premiers travaux de l'analyse contrastive qui portait un jugement négatif sur toute forme de réutilisation des stratégies de la langue source est dépassée.

Évidemment, pour des débutants, les objectifs seront modestes et la grammaire s'avèrera réductrice, (on ne peut prétendre tout apprendre d'un coup sur un fait grammatical); de plus, il convient que les opérations de guidage soient indiquées dans leur langue maternelle, pour éviter ainsi une surcharge cognitive. Cette pratique doit cependant tendre dès que possible à s'effectuer en langue cible.

Ce genre d'activité est très gratifiant car on perçoit rapidement chez les apprenants une connaissance intuitive, une conscience relative de la langue cible. En effet, quand on les fait réfléchir sur un problème précis, il est fréquent de leur entendre dire: «ça ne me semble pas beau à dire, ça ne doit pas être correct»; une attitude de recherche active prétend affiner ces jugements d'acceptabilité ou non.

À un niveau avancé, les expérimentations comparatives sont plus hardies: on travaille à approfondir la gestion des processus cognitifs au niveau de paramètres précis, en impliquant les étudiants plus activement (classements de faits, manipulations, enquêtes exploratoires). On vise alors une «corréllation psycholinguistique». Bernard Py (1984, p. 37) parle alors dans ce sens de «restructuration»:

> Dans la mesure où un apprenant est en fait un bilingue, chez qui deux systèmes sont en relation étroite, les restructurations sont inévitables. En un sens, la compé-

> tence d'un apprenant dans la langue cible sera *toujours* partiellement différente de celle du locuteur natif. Inversement, la langue source est elle aussi l'objet de restructurations partielles, du moins à partir d'un certain seuil d'apprentissage.

Dans cette même orientation, Rémy Porquier[5] considère aussi les apprenants avancés comme des bilingues: «Au moment où la compétence en langue étrangère, malgré ses lacunes et son caractère instable, atteint une certaine densité et une certaine autonomie, il devient envisageable de mobiliser cette double compétence [en langue maternelle et en langue étrangère], fût-elle dissymétrique, pour en exploiter les ressources».

Quelques exemples vont nous aider à préciser la démarche mise en oeuvre; ils seront plus clairs qu'une longue explication. Je commencerai d'abord par les plus simples, en ce qui concerne la conceptualisation tout court, puis la conceptualisation contrastive, tirés dans les deux cas, de nos[6] cahiers de grammaire *À la découverte de la grammaire*[7] 1, 2 et 3 (ce dernier sous presse). Les consignes des cahiers 1 et 2 sont établies en espagnol, tandis que celles des cahiers 3 le sont en français.

Je présenterai ensuite des activités de conceptualisation contrastive au niveau avancé universitaire conformément aux 3 démarches exposées plus haut, dans la page précédente.

1. Activités de conceptualisation appartenant aux cahiers *À la Découverte de la Grammaire*[8]

1.1. C'est/il est ou elle est

C'est la vie! Elle est magnifique!

Réflexion

¿Por qué con *la vie* se emplea *c'est?*¿Por qué con *magnifique* se emplea *elle est?* Intenta deducir la regla. Comprueba tu respuesta mirando la del solucionario al final de la unidad.

C'est/*ce sont* (plural) + ... sirven para identificar

Il est/ils sont
Elle est/elles sont[9] } + ... sirven para describir

---

[5] Porquier, R., *op. cit.*, p. 12.

[6] *Nos* ne représente pas ici le *Nous* de modestie, mais le *Nous* pluriel des deux auteurs (Cristina Guirao et moi-même).

[7] Cf. Aragón, M. et Guirao, C. (1999), *À la découverte de la grammaire* 1, Alicante, Epígono, et Aragón, M. et Guirao, C. (2000), *À la découverte de la Grammaire* 2.

[8] Cf. Aragón, M. et Guirao, C., *op. cit.*, cahier 1, pp. 46-47.

[9] Il est vrai que nous passons ici sous silence l'existence d'un cas contradictoire à la règle antérieure, celui de *c'est* + *adjectif neutre* que nous préférons ignorer à ce stade

Ten cuidado: a veces un adjetivo puede funcionar como sustantivo y llevar determinante: está entonces sustantivado y por lo tanto va precedido de *c'est*.

Ejemplo: *il est* riche, *c'est un* riche.

Al revés: un sustantivo puede funcionar como adjetivo y no llevar determinante; está por lo tanto adjetivado y va precedido de *il est/elle est*.

Ejemplo: *c'est un* professeur, *il est* professeur.

Ahora eres capaz de completar la regla siguiente:

Con determinante, *es* se traduce al francés por ..... (también cuando está seguido de nombre propio), y *son* por .....

Sin determinante, *es* se traduce por ....., y *son* por .....

1.2. Chaque/chacun[10]

Chacun pour soi et Dieu pour tous
(Proverbe)
Chaque chose en son temps
(Proverbe)

Réflexion

Quelle différence y a-t-il entre *chaque* et *chacun?* .....

Devinez le féminin de *chacun:* .....

2. Exercices de conceptualisation contrastive appartenant aux cahiers *À la Découverte de la Grammaire*

2.1. La forme du futur simple[11]

On se retrouvera
(Chanson de Richard Anthony)

Demain, j'irai demain voir ce pauvre chez lui,
Demain, je reprendrai le livre à peine ouvert,
Demain, je te dirai, mon âme, où je te mène,
Demain, je serai juste et fort... Pas aujourd'hui.
(Sully Prud'homme, *Poésies,* Le Temps Perdu)

---

initial. En effet, il fausserait la règle principale, grand écueil des hispanophones, et donc objectif prioritaire. La grammaire est donc parfois, par convenance, réductrice.

Autre remarque: après la phase de conceptualisation, il est évident que pour consolider les savoirs acquis, une phase de systématisation est nécessaire: elle est présente dans les cahiers cités sous forme d'exercices grammaticaux en situation.

[10] Cf. Aragón, M. et Guirao, C., *op. cit.*, cahier 3.

[11] Cf. Aragón, M. et Guirao, C., *op. cit.*, cahier 2, p. 42.

Réflexion

– Observa el título de la canción y el poema de Prud'homme. ¿A qué tiempo se refieren: Presente ☐, pasado ☐ o futuro ☐?

El sistema de formación del futuro es muy sencillo, pero necesitas recordar el presente de indicativo del verbo *avoir*.

– En el título de la canción, ¿en qué persona está el verbo? ..... ¿Cómo termina? .....

– En el poema, los verbos están en ..... del singular; ¿cómo terminan? ¿Cuál es su desinencia? .....

– Observa cómo esas dos desinencias coinciden con la 1ª y 3ª personas del singular del presente del verbo ..... Ocurre lo mismo con las demás personas (aunque *nous* y *vous* se recortan en: *-ons, -ez*).

– El futuro en castellano también se forma igual, aunque se pierde la letra muda inicial del auxiliar .....

– Para todos los futuros regulares, esas desinencias se añaden directamente al infinitivo. Intenta completar la conjugación de un futuro regular en francés y en castellano, por ejemplo *danser* y bailar. Comprueba tus resultados

INFINITIF + AVOIR			INFINITIVO + HABER		
Je	*danser*	-.....	Yo	*bailar*	- (h).....
Tu	.....	-.....	Tú	.....	- (h).....
Il	.....	-.....	Él	.....	- (h).....
Nous	.....	- (av).....	Nosotros	.....	- (h).....
Vous	.....	- (av).....	Vosotros	.....	- (hab).....
Ils	.....	-.....	Ellos	.....	- (h).....

– Recuerda que las distintas conjugaciones francesas terminan en *–R: -er, -ir, -oir,* (salvo el grupo en *–re*). Fíjate en el verbo *dire* del poema: *je dir-ai*

¿Qué cambio se realiza en el infinitivo de los verbos terminados en *-re*, para poder aplicar la regla general de formación del futuro en todas las conjugaciones?

.....

– En el poema hay 2 futuros irregulares muy curiosos: *j'irai* y *je serai*. También se forman a partir de un infinitivo, pero no del infinitivo francés, sino del infinitivo

.....

2.2. L'emploi du futur simple après quand, lorsque, dès que[12]

On ira où tu voudras, quand tu voudras
Et l'on s'aimera encore
Lorsque l'amour sera mort
Toute la vie sera pareille à ce matin
Aux couleurs de l'été indien (Chanson de Joe Dassin)

[12] Cf. Aragón, M. et Guirao, C., *op. cit.*, cahier 2, p. 44.

Dans un musée, un visiteur fatigué, s'assoit dans un fauteuil pour se reposer.
- Ne restez pas là, lui dit un gardien, c'est le fauteuil de Napoléon.
- Ne vous inquiétez pas, répond l'homme. Je le lui rendrai dès qu'il reviendra!
(Histoire drôle)

Réflexion
– Escribe el verbo que se encuentra detrás de *où:* .....
– Escribe el verbo que se encuentra detrás de *quand:* .....
– Escribe el verbo que se encuentra detrás de *lorsque:* .....
– Escribe el verbo que se encuentra detrás de *dès que:* .....
– ¿En qué tiempo está? ..... ¿En qué tiempo estaría en castellano? .....
– Completa la regla siguiente: Detrás de *quand, lorsque, dès que* y de *où*, la idea del futuro posible expresada en castellano por el ....., corresponde en francés al .....

3. Activités de conceptualisation contrastive au niveau avancé universitaire

3.1. Explorations on line*, ouvertes et spontanées à l'oral, à la suite d'une erreur dans l'emploi de*

Les adjectifs *familier/familial* dans l'énoncé:
*Ce sont des liens familiers
Thérapeutique proposée:
– Demande de répétition de l'adjectif
– Invitation à la réflexion en proposant des exemples tels que:
- Un registre familier
- Un accueil familial
- Un visage familier
- Une réunion familiale

– Autocorrection de l'apprenant qui se reprend: *des liens familiaux*. Il a compris qu'un monème de l'espagnol (familiar) correspond dans ce cas à deux monèmes en français: familier (pour ce qui est courant, spontané, habituel) vs. familial (relatif à la famille).

3.2. Activités de conceptualisation réalisées a posteriori, pour tenter de faire corriger des erreurs produites à l'écrit

Objectif: Faire saisir clairement la valeur d'agentif de *rendre*, et d'objectif de *devenir*
Démarche: Réflexion proposée à partir d'une production erronée d'un élève en réponse à une question de compréhension écrite:
Les machines *deviennent les hommes mécanisés
L'énoncé de l'étudiant est le résultat d'une tentative visant à recourir à un verbe qui exprime l'idée de changement, mais il n'a pas fait le bon choix parmi les deux verbes (devenir/rendre) déjà vus dans d'autres contextes: c'est bien la preuve qu'il y a des

paliers dans l'apprentissage et que l'on doit respecter les étapes conceptuelles de l'interlangue, nécessaires à une bonne appropriation par l'apprenant des rapports formes-valeurs.

Thérapeutique proposée:

– Écrire au tableau l'énoncé erroné et manifester qu'il y a problème

– Proposer des exemples pour faire réfléchir sur la différence d'emploi de ces verbes, tels que:

(a) Ils deviennent fous à cause du bruit

(b) Le bruit les rend fous

(c) Ils deviennent célèbres grâce au concours de la télé

(d) Le concours de la télé les rend célèbres

Les élèves distinguent intuitivement que le procès désigné par *rendre* est «déclenché» par *bruit, concours* respectivement, alors qu'aucun déclenchement n'apparaît dans le verbe *devenir*

– Faire traduire ces verbes en espagnol; on obtient:

pour (e) et (g): *volverse*

pour (f) et (h): *volver*

le recours à l' espagnol aide donc les apprenants à distinguer la valeur d'agentif de *rendre* et celle d'objectif de *devenir*.

– Faire corriger l'énoncé erroné qui devient:

Les machines rendent les hommes mécanisés/les machines mécanisent les hommes

3.3. Réflexion effectuée sur des corpus provenant de textes authentiques oraux et écrits proposés en classe

Objectif: faire découvrir le fonctionnement de *en* comme quantifieur à un haut degré

Démarche:

Dans le cadre de l'exploitation de la chanson de Francis Cabrel *La corrida,* analyse du vers suivant:

J'en ai poursuivi des fantômes

À ce niveau de langue française, les étudiants connaissent l'emploi courant de *en,* pronom adverbial exprimant la quantité, comme substitut d'un substantif précédé d'article indéfini. Ici, cependant, il ne fonctionne pas comme un pronom, puisque le complément nominal indicateur de quantité qu'il devrait remplacer est explicite. Comme il y a pléonasme dans l'expression de la quantité avec *en*, il convient de mettre en évidence la valeur intensive-quantitative à un degré élevé qu'il a dans ce contexte. La démarche proposée dans ce but est la suivante:

– Reprendre ce vers oralement avec intonation expressive, pause après *poursuivi*, et gestuelle (la quantité exagérée est marquée par des gestes saccadés de la main).

– Donner d'autres exemples où cette valeur du pronom adverbial *en* est suffisamment nette:

(e) J'en ai fait des pains dans ma vie! (le boulanger)

(f) J'en ai chanté des chansons dans ma carrière artistique! (le chanteur)

(g)J'en ai écrit des articles dans la presse! (le journaliste)

– Appréhender l'ellipse de quantitatifs après *poursuivi,* (i) *fait*, (j) *chanté,* (k) *écrit*, en espagnol et en français dans un registre familier: *plein de, des tas de/un montón de, la tira de, un mogollón de.*

On peut tenter de paraphraser cet énoncé autrement:

Mon Dieu, si j'en ai poursuivi/fait/chanté/écrit!

¡La de fantasmas que he perseguido yo! /¡Anda que no he perseguido yo fantasmas ni na!

Cette activité de conceptualisation contrastive dans ces contextes pragmatiques, permet donc d'inférer intuitivement que *en* possède, parmi d'autres valeurs, celle de marqueur d'intensité et de quantités élevées: on peut même lui conférer ici une valeur subjective et modale puisque le locuteur s'implique avec une intonation expressive de type exclamatif, pour communiquer un jugement d'exagération.

Il est curieux de constater que cette activité de conceptualisation qui n'est qu'intuitive, permet de faire une description grammaticale qui n'est mentionnée dans aucun des dictionnaires ni grammaires que j'ai consultés.

Dans la ligne de cette dernière activité décrite, j'ai proposé à mes étudiants de doctorat de l'année universitaire en cours, de développer d'autres analyses contrastives, à propos de difficultés grammaticales de leur choix, de façon à les faire accéder à une technique de recherche scientifique originale. Toutefois, dans les cours de langue française en licence, on ne peut demander aux étudiants des analyses contrastives détaillées, qui sont la tâche des linguistes. Je me suis donc contentée, dans le cadre de ce travail de didactique, d'analyses que je considère très partielles, et même partiales, puisque ce sont celles que je pratique d'ordinaire en classe.

Ces approches ne sont qu'approximatives, fragmentaires et incomplètes, mais elles s'avèrent gratifiantes. En effet, lors des conceptualisations contrastives, chacune des langues en présence, sert en quelque sorte de source d'éclairage à l'autre. La prise en compte de la langue maternelle dans l'apprentissage d'une langue étrangère a donc des effets bénéfiques, si une approche contrastive rénovée déclenche une réflexion qui a en soi une valeur formative.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bailly, Danielle (1998), «Didactique scolaire: le rôle de la conceptualisation grammaticale dans l'apprentissage de la compréhension et de l'expression en langue étrangère», Paris, *ELA,* pp. 325-344.

Bérard, Évelyne (1995), «La grammaire, encore... et l'approche communicative», Paris, *ELA* num. 74, 9-16

Besse, Henri (1974), «Les exercices de conceptualisation ou la réflexion grammaticale au niveau 2», dans *Voix et images* du CREDIF, 2, pp. 38-44.

Besse, H. et Porquier, R. (1984), *Grammaire et didactique des langues*, Paris, Hatier-CREDIF, Colección LAL.

Dabène, Louise (1987), «Langue maternelle, langue étrangère: quelques réflexions». *Les Lettre Modernes*, Paris, pp. 91-95

—— (1992), «Le développement de la conscience métalinguistique: un objectif commun pour l'enseignement de la langue maternelle et des langues étrangères», *Repères*, Paris, Larousse, 6, pp. 13-21.

Di Pietro, Robert J. (1971 and 1976) by *Newbury House Publishers*, Inc., Newbury, Massachussets, USA (1986), traducción de Felisa M. Puszkin de Siegel, Madrid, Editorial Gredos.

Giacobbe, J. et Lucas, M. (1982), «Métalangue des apprenants et discours spontané: connaissance explicite et implicite dans l'acquisition des verbes espagnols *ser* et *estar*», *Encrages*, Université Paris-x, 8-9, pp. 111-126.

Lado, Robert (1957), *Linguistics across cultures: applied linguistics for language teachers*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Py, Bernard (1984), «L'analyse contrastive: histoire et situation actuelle», *LFDM*, Paris, Hachette, 185, pp. 32-37.

—— (1990), «Les stratégies d'acquisition en situation d'interaction», dans Gaonac'h, D. (dir.), «Acquisition et utilisation d'une langue étrangère. L'approche cognitive», *LFDM*, numéro spécial, pp. 81-88.

Porquier, Rémi (1991), «Pour une conceptualisation au niveau avancé», in «Méthodologie, formation, pragmatique et analyse textuelle», *Actas de las XIV^as Jornadas Pedagó-*

gicas sobre la Enseñanza del Francés en España, Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 11-20.

Porquier, R. et Frauenfelder, U. (1982), «Enseignants et apprenants face à l'erreur», *LFDM,* 154.

Tagliante, Christine (1994), *La classe de langue*, Paris, Clé International.

Trocmé, H. (1982), «La conscientisation de l'apprenant dans l'apprentissage d'une langue étrangère», in *Revue de phonétique appliquée*, 61-62-63, pp. 253-267.

LOS HERMANOS GONCOURT Y LA SACRALIZACIÓN DE LA LITERATURA

Flavia Aragón Ronsano
Universidad de Cádiz

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Los hermanos Goncourt, Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870), a pesar de ser fundadores de una Academia y de un premio literario, han caído en el olvido; sin embargo, su producción artística polifacética merece ser recordada y estudiada detenidamente[1]. Aficionados a la pintura y al grabado, fueron grandes coleccionistas de arte; iniciaron su carrera literaria como periodistas, pasando por el teatro, la historia de costumbres, la novela, la historia del arte, la crítica literaria y artística en general. Se interesaron especialmente por el siglo XVIII y la cultura japonesa. De tan diversa y fecunda producción recordamos las seis novelas escritas por los dos hermanos[2]: *Les Hommes de Lettres, Soeur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux, Manette Salomon, Madame Gervaisais,* las cuatro escritas por Edmond solo: *La Fille Élisa, Les Frères Zemganno, La Faustin, Chérie,* y la obra que sin duda se asocia al nombre de los Goncourt, el *Journal, Mémoires de la vie littéraire*[3], donde encontramos detallada la sociedad de la época, los secretos

---

[1] Tenemos que aplaudir la iniciativa de *monsieur* Barbier Sainte Marie quien fundó en 1991 *La Société des Amis des frères Goncourt* con sede en París; anualmente se publica un *Cahier Goncourt* donde todos aquellos que conocen o estudian la vida y la obra de los hermanos Goncourt pueden colaborar e intentar difundir y asentar el renombre de los Goncourt.

[2] Indicamos a continuación las referencias correspondientes a la primera publicación en volumen de cada novela según el *Catalogue des Ouvrages des Goncourt conservés au département des imprimés de la Bibliothèque Nationale*, París, 1915: *Les Hommes de Lettres,* París, E. Dentu, 1860. La segunda edición apareció con el título *Charles Demailly,* París, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868. *Soeur Philomène,* París, A. Bourdiliat, 1861. *Renée Mauperin,* París, impr. de Dubuisson, 1864. *Germinie Lacerteux,* París, Charpentier, 1864. *Manette Salomon,* París, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867. *Madame Gervaisais,* París, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869. *La Fille Élisa,* París, G. Charpentier, 1877. *Les Frères Zemganno,* París, G. Charpentier, 1879. *La Faustin,* París, G. Charpentier, 1882. *Chérie,* París, G. Charpentier, 1884.
En lo que concierne las traducciones españolas de las obras goncourtianas, remitimos a: BERMÚDEZ MEDINA, Lola & LÉCRIVAIN, Claudine, «Traductions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt», *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt,* núm. 5, pp. 283-287.

[3] El *Journal* fue publicado por Edmond de Goncourt en nueve volúmenes entre 1887 y 1896, abarcando desde el año 1851 hasta finales de 1895; esta edición truncada ha

sobrecogedores de la intimidad de Edmond y Jules de Goncourt, y una muestra única del gesto creativo fraternal. Unidos para siempre por la última voluntad de una madre en su lecho de muerte, ambos hermanos compartieron éxitos, fracasos, penas, alegrías e incluso mujeres. El acto de escritura de Edmond y Jules de Goncourt es un caso único de colaboración literaria fundada en una fraternidad profundamente vivida; el acuerdo existente entre ellos era perfecto, compartían las mismas ideas, las mismas simpatías y antipatías hacia la gente e incluso tenían la misma óptica intelectual. En cuanto a la palabra, varios son los testigos que han transmitido la curiosa impresión que provocaban las frases que, empezadas por el uno, eran terminadas por el otro. Existía también cierto mimetismo involuntario en las actitudes de ambos que les hacía compaginarse a distancia: «Hier, j'étais à un bout de la grande table. Edmond, à l'autre bout, causait avec Thérèse. Je n'entendais rien, mais quand il lui souriait, je souriais involontairement et dans la même pose de tête [...] Jamais on n'a mis pareillement une âme dans deux corps»[4]. Edmond y Jules de Goncourt, conscientes de ser un caso único de acuerdo fraternal, estaban especialmente atentos a las coincidencias de afecto pero por muy perfecta que fuese esta amistad, en los más de veinte años de contacto ininterrumpido que duró, tuvo algunos momentos de roce. En el *Journal* encontramos relatados episodios de desacuerdo provocados sobre todo por la angustia desesperada de la carrera literaria: cuando el trabajo no iba, cuando no conseguían transmitir lo que sentían, sus cóleras se transformaban en irritantes tristezas contra ellos mismos que forzosamente repercutían en el otro:

> Entre nous, il n'y a d'autres nuages, d'autre choc de nervosité et d'électricité agacée, que ceux produits par l'angoisse souvent désespérée de la carrière littéraire et de la production du livre. Cela nous jette dans des tristesses irritées contre nous-mêmes et qui rejaillissent de nous en mutuelle amertume involontaire. Cela arrive quand le travail ne va pas, quand il y a de l'impuissance de rendre ce que l'on sent et d'atteindre à cet idéal, qui va toujours dans les lettres en s'élevant et en se reculant de votre plume. Et ce sont alors de mornes désespoirs, où dans le pessissisme momentané qui pousse les choses à l'extrême, il y a des idées, des dégoûts de vie, des tentations de suicide, qui passent un moment [...] Et c'est une revue rageuse,

---

sido reeditada varias veces, incluso fue la que publicó la Academia Goncourt como edición definitiva, habiéndose opuesto con éxito a la publicación del texto íntegro que hubiese podido ver la luz desde 1916. La publicación íntegra fue autorizada en 1956, aunque en realidad el texto no estaba aún completo ya que varios nombres propios fueron suprimidos. Esta nueva edición anotada en 25 volúmenes (3 dedicados a la biografía) se la debemos al profesor Robert Ricatte; en 1959 fue reeditada en 4 volúmenes y últimamente, en 1989, en 3 volúmenes con un prefacio de Robert Kopps en la editorial Robert Laffont, colección Bouquins.

[4] *Journal*, 12 août 1859.

> dont on s'empoisonne l'âme, de tout ce que tous deux, nous avons eu de dénis de justice, de mauvaises chances, d'échecs, de conjurations de tout et de tous contre nous, tombant du milieu de cet état maladif, qui ne nous laisse pas un jour sans la souffrance de l'un de nous ou l'inquiétude de la souffrance de l'autre[5].

En esta relación tan peculiar Edmond de Goncourt tuvo que asumir tras la muerte de su madre el ingrato papel de educador; menos brillante y más retraído, siempre permitió que Jules recibiera los cumplidos por los hallazgos de su talento. Sólo hay un rasgo que permita individualizar a Edmond de Goncourt: su pasión de coleccionista, más precoz y más viva que la de su hermano; ésta es la única iniciativa que Edmond se reservó a lo largo de sus vidas hermanadas, ya que para todo lo demás fue siguiendo a su hermano menor. Hay un hecho significativo que atestigua cierto malestar entre ellos: mientras que al hablar Edmond decía *Nous,* Jules siempre decía *Je*[6]. Tal vez el acuerdo existente entre ambos hermanos fuese justamente debido a la discordancia de sus naturalezas; Jules reconoce que entre ellos hay une diferencia radical de temperamento, de gustos y de caracteres:

> Chez Edmond, au contraire, il y a presque de la bonasserie. Il est né en Lorraine, c'est un esprit germain. Nous découvrons cela pour la première fois. Moi, je suis un Latin de Paris. [...] Chose étrange! En nous, après tout, la plus absolue différence de tempéraments, de goûts, de caractères et absolument les mêmes idées, les mêmes appréciations, les mêmes sympathies et antipathies pour les gens, la même optique intellectuelle. Notre cerveau voit de même et avec les mêmes yeux[7].

También afirma que existe una doble y complementaria tendencia en la pareja: «À nous deux nous sommes assez complets: Edmond est la passion, Jules est la volonté»[8]. Aunque debamos evitar tales simplificaciones, no podemos negarlas a la hora de discernir, a través de las confidencias a menudo contradictorias de Edmond, la parte que cada uno de los hermanos asumió en la labor literaria común. Dos escritores dotados de temperamentos distintos han escrito juntos cierto número de obras; conocer el secreto de tal colaboración puede parecer un trabajo sencillo dado que Edmond siguió escribiendo tras la muerte de Jules, y aunque al considerar detenidamente las novelas escritas por los dos y las de Edmond se constatan claras diferencias entre unas obras y otras, no resul-

---

[5] *Journal*, 3 septembre 1867.

[6] Testimonio de Judith Gautier retomado por Robert Ricatte en *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, París, Armand Colin, 1953, p. 48.

[7] *Journal*, 29 août 1865.

[8] Cf. «Letrre d'Edmond à Zola», en Delzant, Alidor *Les Goncourt*, Charpentier, 1889, p. 187.

ta nada evidente llegar a una conclusión completa, precisa y terminante. Edmond pudo suplir, tras la desaparición de Jules, algunas exigencias literarias acometidas anteriormente por su hermano menor. También cabe preguntarse si se pueden atribuir a sus antiguas tendencias personales, ahora liberadas por la muerte de su colaborador, los cambios que la evolución contemporánea tal vez provocó. Cuando Edmond de Goncourt rompe su silencio tras la muerte de Jules para publicar *La Fille Elisa* estamos en 1877, ocho años han pasado durante los cuales el impresionismo en pintura y el naturalismo en literatura han madurado; muchas cosas han cambiado alrededor del novelista que a su vez ha envejecido. Aparte de la posible readaptación de la labor del menor y considerando el mimetismo fraternal que existía, también hay que dejar constancia del estado de las novelas en el momento de la muerte de Jules. La gran mayoría de las notas preparatorias de *La Fille Elisa, La Faustin* y *Chérie* fueron tomadas a dos antes de 1870; la única novela que no se ha beneficiado de estos trabajos previos a dúo es *Les Frères Zemganno*. En su análisis de la producción novelesca de los hermanos Goncourt[9], Robert Ricatte subraya como característico de las novelas de Edmond su tono austero y cierta tendencia a la ornamentación poética y a la manipulación de los hechos reales, consiguiendo transformar la información de las notas preparatorias en lo que califica de «pura tonalidad»; las novelas escritas por Edmond son como monólogos frente a las novelas comunes que encierran cualidades polifónicas. Habría, inversamente, que acercarse a los documentos en los que sólo Jules parece estar implicado, concretamente a la parte del *Journal* anterior a su muerte escrita de su puño y letra. Al compararla con la parte redactada por Edmond constatamos que el *Journal* de Jules es, sorprendentemente, el de Edmond también, así consta en el prefacio fechado agosto 1872: «Le manuscrit tout entier, pour ainsi dire, est écrit par mon frère, sous une dictée à deux: notre mode de travail pour ces Mémoires». Alidor Delzant escribió, utilizando los documentos y las confidencias de Edmond, la primera biografía de los hermanos Huot de Goncourt; publicada estando Edmond aún en vida, precisa: «Chaque soir [...], un des frères, mais plus souvent Jules, se mettait à écrire, alors que l'autre, derrière lui, suggérait une touche pittoresque, avivait un mot d'une épithète, ou renforçait une expression»[10]. Así, el *Je* empleado tan frecuentemente por Jules debe verse como una costumbre inmodesta sin grandes consecuencias ya que el propio Edmond, a la hora de editar el *Journal,* dejó intacto este pronombre indiscreto, atribuyó incluso algunos pasajes suyos a su hermano para

---

[9] Indicamos las dos obras que Robert Ricatte dedicó a los Goncourt, sin olvidar la edición anotada del *Journal: La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, París, Armand Colin, 1953.
La Genèse de «La Fille Élisa», París, PUF, 1960.

[10] Delzant, A., *op. cit.*, p. 310.

así restablecer la continuidad del *Je*. El *Journal* es por tanto un documento indiviso en el que vemos dos personalidades mezclarse y sustituirse la una a la otra en lo que tienen de más inalienable: los recuerdos, los sueños o los amores. En el manuscrito del *Journal*, por ejemplo, Jules ha transcrito como si fuese suya tal sensación de adolescencia pero en realidad proviene de las notas de juventud de Edmond. Algunos sueños que creemos ser de Jules pertenecen a Edmond, mientras que otros son descritos en común[11]. Un diario íntimo que revela este tipo de intercambios en las notas más íntimas deja de ser un documento estrictamente personal; no hay pues que atribuir únicamente a Jules la responsabilidad de los detalles que en las novelas provienen de estas memorias literarias establecidas en común. Para intentar separar las aportaciones de Jules de las de Edmond sólo queda interrogar las obras en las que la fusión, según confiesa el propio Edmond, era aún imperfecta. La obra *En 18..*[12] está compuesta por dos estilos dispares: «Il est composé de deux styles disparates: d'un style alors amoureux de Janin, celui du frère cadet, d'un style alors amoureux de Théophile Gautier, celui du frère aîné»[13], frente a otras novelas, como *Soeur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux* y *Madame Gervaisais*, en las que las tendencias fraternales están armoniosamente equilibradas. Sabemos de todas formas que las partes correspondientes a Jules y a Edmond fueron variando según las obras. Para hacernos una idea de las condiciones prácticas en las que efectuaban esta composición literaria a dos, recurrimos al testimonio de Alidor Delzant:

> Quand il s'agissait d'un livre à faire, les deux frères, longuement, dans la fumée inspiratrice du tabac, arrangeaient le plan, combinaient, convenaient de tel morceau de description qu'ils se rappelaient avoir serré, tout vivant, dans leur herbier de notes. Le sujet à traiter se décomposait bientôt dans leur esprit en un certain nombre de tableaux distincts, l'oeuvre naissait avec ses membres divers, son commencement et sa fin[14].

---

[11] Jules cuenta un sueño en el que le pagan sus artículos de la *Revue Européenne;* en medio del relato Edmond coge la pluma y, siempre en primera persona, sigue contando el sueño de su hermano. Cf. *Manuscrit du Journal*, vol. IV, fº 2, 18 novembre 1860.

[12] Los Goncourt debutaron con esta primera novela, publicada en la editorial Dumineray a gastos de autor el 5 de diciembre de 1851, coincidiendo con el golpe de estado de Napoleón III del 2 de diciembre; el título parecía evocar los acontecimientos del 18 de Brumario, lo que de alguna manera silenció su publicación. En un mes el editor sólo había vendido unos 60 ejemplares, entonces devolvió a los Goncourt los mil volúmenes restantes, que fueron destruidos a los dos o tres años. En 1884 Edmond permitió que el editor Kistemaeckers reeditara esta obra con un nuevo prefacio.

[13] Préface de 1884.

[14] *Op. cit.*, p. 316.

Una vez elegido el tema a tratar, el primer trabajo que Edmond y Jules de Goncourt acometen es un trabajo de discusión en el que determinan, en función de las notas preparatorias, el esquema general de la obra. Una vez establecida la base de la novela se dedican a los dos extremos, el principio y el final; para la redacción de las demás partes el orden les importa poco, pero cabe suponer que el esquema inicial constaba de un desglose muy estricto en escenas para facilitar la tarea a seguir. A continuación cada hermano se encerraba en una habitación y ambos componían el mismo capítulo. El paso siguiente consistía en aplicar la técnica de unión de los dos capítulos paralelos escritos por separado: tras una primera lectura que servía para elegir el mejor de los dos pasajes empezaban las largas sesiones de trabajo en las que fundían los dos fragmentos e iban precisando el estilo. Una de las dos versiones servía como base de trabajo e iban introduciendo detalle tras detalle, fórmula tras fórmula lo mejor de la otra versión. Si ninguno de los dos conseguía expresar la idea que buscaban entonces, los dos juntos, intentaban encontrar el trazo definitivo. Éste es, tanto como puede precisarse, el método de trabajo de los hermanos Goncourt. Alidor Delzant señala una de las consecuencias de este método de adición y de concurrencia: «les accumulations d'épithètes, les traits rapportés et rapprochés»[15]. Edmond y Jules de Goncourt trabajaron la forma de sus novelas con minuciosidad y precisión, crearon gran variedad de neologismos pero es en *l'écriture artiste* donde verdaderamente consiguieron transmitir la variedad de impresiones tanto en ideas como en estilo.

Para Henri Morier[16] el estilo de un escritor es cuestión de carácter y su manera de escribir consiste en una selección entre los diferentes procedimientos de expresión; es esta selección y ella sola la que revela el gusto y los secretos de la personalidad. Así, el estilo es concebido como una forma de ser que corresponde al tipo de organización del individuo ya que toda personalidad presupone cierta fidelidad a uno mismo. El estilo existe en la continuidad de la manera de ser, en la unidad y la duración, y no se podría hablar de estilo si no hubiese una repetición de fórmulas y de fenómenos ligados directamente a la persona. Estos elementos recurrentes son los que hay que determinar en vista de aislar y caracterizar un estilo, y para ello se aplica un método de dos enfoques: uno inductivo, que establece un sistema de proyección en el estado de ánimo del autor, y otro deductivo, que debe permitir sondear los procedimientos utilizados por dicho autor. Al estudiar el texto en sí se descubre en qué medida estos procedimientos han sido empleados: lo que se sabe del estado de ánimo del autor y todo lo que se descubre en las manifestaciones del texto se representa a través de dos flechas que deben converger en la verdad. Según Henri Morier,

---

[15] *Op. cit.*, p. 316.

[16] *La psychologie des styles*, Ginebra, Georg Éditeurs, 1959, pp. 7-23.

ningún estilo está necesariamente encarnado y definido por un autor, además admite que nada es inmutable y que en el transcurso de los años un autor evoluciona y su alma cambia de clima. Sin embargo, también afirma que entre la diversidad de estilos posibles que presenta una rica personalidad existen siempre puntos comunes puesto que la orientación del alma, en lo que al estilo se refiere, importa más que los actos del ser. El alma es fuerza, ritmo, orientación, juicio y adhesión: éstos son los cinco modos esenciales del «yo» profundo, los grandes componentes del carácter. Así pues, el ser moral real se refugia en un más allá de trascendencia que es la región misma donde vive el estilo. El estilo es visto como una realidad trascendente, una forma pura que recibe las irradiaciones del alma del artista. En su estudio Henri Morier incluye a los hermanos Goncourt entre los caracteres fuertes y positivos, califica su estilo de *realista impresivo*[17] y subraya como elementos determinantes la pasión por la materia, por el objeto y el detalle mismo del objeto. En este tipo de caracteres la voluntad se impone sobre la sensibilidad; la razón se propone luchar con fuerza y perseverancia contra las deformaciones de la memoria o las desgracias sentimentales. El siguiente pasaje de *L'Art du XVIIIe siècle*[18] es objeto del estudio inductivo de proyección:

> Sur un de ces fonds sourds et brouillés qu'il sait si bien frotter, et où se mêlent vaguement des fraîcheurs de grotte à des ombres de buffet, sur une de ces tables à tons de mousse, au marbre terreux, habituées à porter sa signature, Chardin verse les assiettes d'un dessert, – voici le velours pelucheux de la pêche, la transparence d'ambre du raisin blanc, le givre de sucre de la prune, la pourpre humide des fraises, le grain dru du muscat et sa buée bleuâtre, les rides et le verruqueux de la peau d'orange, la guipure des melons brodés, la couperose des vieilles pommes, les noeuds de la croûte du pain, l'écorce lisse du marron, et jusqu'au bois de la noisette. Tout est là devant vous, dans le jour, dans l'air, comme à la portée de la main. Chaque fruit a la saveur de ses couleurs, le duvet de sa peau, la pulpe de sa chair: il semble tombé de l'arbre dans la toile de Chardin. Puis, au travers de ce bouquet d'été et d'automne, ce seront des soupières de Saxe à fleurettes, de massives argenteries, des bocaux d'olives, des bouteilles trapues, remuant, dans leurs flancs de verre, l'or des liqueurs ou les lueurs de sang du vin, mille objets de table, sur lesquels le peintre fera jouer, en un petit carré lumineux barré d'ombre, le jour et la croix de la croisée.
>
> Chardin fait tout ce qu'il voit.
>
> Mais encore, voyez ces rares bouquets qui sont comme les fleurs de sa palette, et où le peintre éclate de façon à effacer et à éteindre tous les autres copieurs de la

---

[17] *Op. cit.*, p. 196.

[18] La primera edición de: *L'Art du XVIIIe siècle*, París, E. Dentu, 1859-1875. Este volumen se compone de 12 fascículos I. Watteau, II. Chardin, III. Boucher, IV. La Tour, V. Greuze, VI. Les Saint-Aubin, VII-VIII. Les Vignettistes, IX. Debucourt, X. Fragonard, XI. Prudhon, XII. Notules, additions, errata.

> Flore; voyez ces deux oeillets: ce n'est qu'une égrenure de blanc et de bleu, une espèce de semis d'émaillures argentées en relief; regardez-les attentivement, d'un peu loin, et bientôt les fleurs se lèvent de la toile; le dessin feuillu de l'oeillet, le coeur de la fleur, son ombre tendre, son chiffonnage, son déchiquetage, tout s'assemble et s'épanouit. C'est là le miracle des choses que peint Chardin: modelées dans la masse et l'entour de leurs contours, dessinées avec leur lumière, faites pour ainsi dire de l'âme de leur couleur, elles semblent se détacher de la toile et s'animer, par je ne sais quelle merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur, dans l'espace[19].

De donde deduce los siguientes procedimientos:

> 1. Abondance d'épithètes; présence lassante de couples substantif-adjectif;
> 2. Substantivation de la qualité (*des fraîcheurs de grotte*);
> 3. Substantivation du qualificatif (*le verruqueux*);
> 4. Traduction de la qualité par métaphores (*le duvet de sa peau*);
> 5. Préférence pour l'épithète rare, ou originale, recherchée, voire surprenante;
> 6. Double qualification: un adjectif modifie le substantif de qualité (*la pourpre humide, le velours pelucheux, le grain dru*), ce qui masque, au fond, deux qualificatifs (*pourpre et humide, velouté et pelucheux, granuleux et dru*);
> 7. Images de nature sensuelle, qui doivent faire voir (*la guipure des melons*), toucher presque matériellement l'objet décrit (*l'écorce lisse du marron*). Originalité de l'image (*la couperose*).
> – Ordre énumératif. Parallélismes. Juxtapositions. Besoin de définir exhaustivement, manie du rendu intégral[20].

Y concluye: «Le monde sensible adoré comme source de perceptions raffinées, décrit, précisé subjectivement, par le menu, féminine-ment; de là un style chargé, tendu, névrosé, qui manque de légèreté, d'aisance, de gracieuse désinvolture»[21].

La devoción de Edmond y Jules de Goncourt por las letras fue única, pudiéndose hablar incluso de verdadero sacerdocio[22]. Los Goncourt concibieron la

---

[19] Tome 1, Fasquelle, París, 1912, pp. 104-106.

[20] *Op. cit.*, pp. 196-197.

[21] *Ibidem.*

[22] Remitimos al artículo de Pierre-Jean Dufief, «Les Goncourt et le sacerdoce de l'écrivain», en *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, núm. 4, 1995-96, pp. 133-141 y el excelente trabajo de Stéphanie Champeau, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, París, Honoré Champion, 2000.

escritura como una ascesis que implicaba la práctica de una existencia casi monástica: el escritor debe imitar los caracteres tradicionales del sacerdocio y consagrarse al celibato. Jean Borie constata la trascendencia de esta concepción de vida: «Le sacrifice cent fois proclamé et le choix du sacerdoce reste pour ces martyrs complaisants le sens de leur vocation, le mot de passe qui les rallie et les isole dans leur singularité»[23]. Los Goncourt defendieron constantemente la idea de la incompatibilidad entre el matrimonio, la vida de familia y la creación artística. Éste es el mensaje que transmiten en *Manette Salomon*: el escritor rechaza el amor y se protege de los excesos de sociabilidad ya que podrían desviarle de su obra.

La creación sólo es posible en un estado de extrema tensión que se consigue con un enclaustramiento absoluto; para centrarse totalmente en el trabajo cuando redactan *L'Histoire de la société française sous la Révolution*, Edmond y Jules de Goncourt venden sus trajes de gala para así escapar de las tentaciones de lo mundano. Defienden una concepción voluntariosa de la literatura y, como Flaubert o Zola, hacen la apología del esfuerzo, del trabajo cotidiano y repiten insistentemente que la facilidad y la inspiración no bastan para crear las obras de arte. En las páginas del *Journal* la existencia del escritor es descrita como una larga pasión, un mártir consentido e incluso deseado[24]. Esta concepción dolorosa de la literatura atañe todas las etapas de la creación: el escrupuloso trabajo de observación y de documentación, preámbulo necesario a toda creación literaria, se convierte casi en una tortura. Edmond y Jules de Goncourt sufren ante los horrores de una sala de hospital, de una fosa común o por la visita a la cárcel de mujeres mientras preparan *Soeur Philomène, Germinie Lacerteux* o *La Fille Elisa*. La emotividad les hace sensibles a lo más mínimo, a un simple ruido, y el nerviosismo reforzado por el abuso del tabaco, les hace estar constantemente en un estado mórbido: éstos son los estigmas del escritor. El sufrimiento es percibido como el corolario necesario del ingenio y la virtud del trabajo está ligada a su aspecto doloroso. El *Journal* deja clara constancia de los sufrimientos que acarrea la redacción, el agotamiento del artista y el sometimiento del cerebro a un constante suplicio: «Quel heureux métier, un talent de peintre, auprès du talent de l'homme de lettres. ¡Une fonction heureuse de la main et de l'oeil du premier, à côté du supplice du cerveau de l'autre; le travail qui est une jouissance au lieu d'être une peine!»[25].

El ansia de la perfección formal sumerge a los novelistas en una constante preocupación agotadora y la escritura provoca una sobreexcitación malsana y el

---

[23] Borie, J., *Le «Journal» des Goncourt, et la situation du romancier*, in *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, t. v, Éditions Sociales, 1977, p. 235, citado por Stéphanie Champeau, *op. cit.*, p. 27.

[24] En el *Journal* los Goncourt cuentan que primeramente decidieron escribir un diario de sufrimientos literarios que luego se transformó en memorias literarias, 6 avril 1857.

[25] *Journal*, 1 mai 1869.

desgaste precoz del ser. Los Goncourt desarrollaron esta tesis en *Charles Demailly* antes de que la desaparición de Jules viniese de alguna manera a confirmar la intuición de los novelistas. Edmond reconoce que en esta tortura por trabajar el estilo de las novelas su hermano era más exigente que él y explica a Émile Zola las causas de la muerte de su hermano, su obsesión de mártir del escritor: «À mon sentiment, mon frère est mort du travail, et surtout de l'élaboration de la forme, de la ciselure de la phrase, du travail de style»[26]. Las emotivas y duras palabras de Edmond relatando la agonía de Jules también merecen ser recordadas: «À cette heure, je maudis la littérature. Peut-être, sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait»[27]. Sacrificar su vida de esta manera supone una creencia en valores trascendentales, en este caso la literatura. Escépticos en lo que a la inmortalidad del alma se refiere, los Goncourt creen en la inmortalidad literaria. Todos sus esfuerzos se centran en dejar señales de su paso por la tierra: multiplicación de fotos y de retratos, creación de la Academia, pero sobre todo, redacción de una obra que debe garantizarles la posteridad; Edmond cree fervientemente en una inmortalidad que debe compensar todos los sufrimientos de la vida del escritor. Edmond y Jules de Goncourt buscan la forma de disociar lo sagrado de lo profano, separando la literatura de la vida y mostrando que se trata de dos espacios antinómicos. La literatura no se alimenta de la vida, como pensaban los Románticos, sino necesita una existencia aburguesada apacible alejada de las pasiones y de toda actividad social o política. El artista alimenta su obra con su propia sustancia y la obra capta toda su energía; la creación se ve pues favorecida por una vida al ralentí, por una especie de hibernación de todo el ser:

> On ne conçoit que dans le silence et comme dans le sommeil et le repos de l'activité morale. Les émotions sont contraires à la gestation des oeuvres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. Il faut des jours réguliers, calmes, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement *bonnet de coton* pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du nerveux, du passionné, du dramatique. Les gens qui dépensent par trop dans leurs passions ou dans le mouvement nerveux ne feront pas d'oeuvres et auront épuisé leur vie à vivre[28].

Esta concepción de la vida del escritor puede entenderse como una incapacidad de vivir en vez de una exigencia moral. El intelectualismo, el esteticismo, el culto del estilo y la sacralización de la literatura a expensas de la vida marcan los límites mismos de la obra goncourtiana. Así lo reconoce Stéphanie Champeau en su minucioso estudio sobre la noción de artista en los Goncourt:

---

[26] Lettre à Zola, juillet 1870.
[27] *Journal*, 20 juin 1870.
[28] *Journal*, 17 mai 1857.

> C'est l'idée d'*artistes* qui résume le mieux les Goncourt à leurs propres yeux, parce que cette idée renvoie moins à telle ou telle discipline précise qu'à un certain type de tempérament, de sensibilité, à une certaine façon originale et vibrante d'appréhender les choses, à un ensemble de particularités formelles des oeuvres, liée à cette nouveauté hardie du regard, et enfin, à une conception austère et exigeante de la vocation qui implique un certain type de relations avec les autres. C'est cette idée d'artiste, qui implique tout à la fois une physiologie, une esthétique, une sociologie et une éthique, qui constitue le noyau dur de la conscience que les Goncourt ont d'eux-mêmes[29].

Los Goncourt defendieron una concepción aristocrática de la literatura en el momento en que la actitud de otros escritores hacia el dinero se transformaba radicalmente. Para Edmond y Jules de Goncourt dinero y literatura eran totalmente antagónicos e irreconciliables; la voluntad encarnizada de conservar su autonomía respecto a las condiciones de producción justificó todos los esfuerzos y sacrificios llegando a concebir la literatura como algo sagrado. Los hermanos Goncourt se consideraban los únicos artistas de su tiempo: «Je suis convaincu que depuis le commencement du monde, il n'a pas existé deux hommes vivant comme nous, uniquement plongés, abîmés, engloutis dans les choses d'intelligence et d'art. Là où il n'y a pas d'intelligence ou d'art il nous manque quelque chose comme la respiration»[30]; fieles a ellos mismos consiguieron transmitir a través de su obra su propia personalidad y su carácter, o sea, su visión particular de la vida y del arte. Ni la fraternidad excepcional que unía a Edmond y Jules de Goncourt, ni su devoción por la escritura y el Arte en general han permitido que la obra goncourtiana gozara de la fama y la posteridad que tanto desearon. Sin embargo, al dedicar sus vidas exclusivamente al trabajo y al disfrute del Arte anunciaron y transmitieron el cambio de mentalidad y de forma de vivir de su tiempo, el malestar por vivir en una época en la que la búsqueda de sensaciones, de placer, de cierto refinamiento en el Arte ya no era ni comprendido ni compartido:

> Cela dit, à côté de cette conception ascétique de l'art comme une constante immolation de soi, il y a aussi un aspect très épicurien chez l'artiste goncourtien, célébrant l'existence comme une succession de moments valant tous en eux-mêmes, porteurs chacun d'un potentiel de plaisir et de joie d'être au monde. On peut, à ce propos, parler d'une forme de sacralisation de l'instant chez les Goncourt. La vie se présente alors à l'artiste comme une succession de minutes délectables et d'étincelles de volupté. En cela, les deux frères ouvrent l'ère des écrivains décadents, et leur artiste préfigure ces personnages d'esthètes maladifs et blasés dont Des Esseintes est le modèle achevé, et dont toute l'existence n'est que la recherche

---

[29] *Op. cit.*, p. 478.
[30] *Journal*, 19 février 1862.

> exténuante de plaisirs nouveaux, toujours décevants en définitive, à travers lesquels l'individu essaie tant bien que mal de maintenir une intégrité menacée de dissolution[31].

Si el origen aristocrático y la buena posición que Edmond y Jules de Goncourt heredaron les permitió concebir la literatura como única y verdadera profesión, no podemos negar que se entregaron a ella con fervor y pasión. Intentaron atraer al público a través de la constancia en sus principios y la tenacidad, como si hubiesen podido, con voluntad y paciencia, crear una poderosa retórica de seducción. Émile Zola, autor que sí supo percibir las expectativas del público, dijo a propósito de Edmond: «De Goncourt, il a du talent certainement... Mais il est trop artiste!»[32]; ser demasiado artistas les privó de la fama que tanto anhelaron, pero sin duda merecen el respeto de haber trabajado con satisfacción para el ennoblecimiento de la literatura.

---

[31] *Op. cit.*, p. 462.
[32] *Journal*, 13 mars 1877.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bermúdez Medina, Lola & Lécrivain, Claudine, «Traductions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt», *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, 5, pp. 283-287.

Champeau, Stéphanie (2000), *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, París, Honoré Champion.

Delzant, Alidor (1889), *Les Goncourt*, París, Charpentier.

Dufief, Pierre-Jean (1995-96), «Les Goncourt et le sacerdoce de l'écrivain», *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, 4, pp. 133-141.

Goncourt, Edmond & Jules (1989). *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1851-1896*, París, Robert Laffont.

Morier, Henri (1959), *La psychologie des styles*, Ginebra, Georg Éditeurs.

Ricatte, Robert (1953), *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, París, Armand Colin.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

EL NOMBRE DE LUGAR COMO RECURSO DE POETIZACIÓN DE LA CIUDAD EN *LES NOUVEAUX MYSTÈRES DE PARIS* DE LÉO MALET

Belén Artuñedo Guillén
Universidad de Valladolid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

En la definición de la novela policiaca como género encontramos, desde los primeros textos críticos, un interés constante por el tratamiento del espacio como seña de identidad narrativa. Ya en 1901, Chesterton definía la novela policiaca como la Ilíada de la gran ciudad, y ponía así de relieve lo urbano como rasgo distintivo. La ciudad no es un mero escenario, un simple referente que garantice un efecto realista, es espacio literario.

Es necesario apuntar que en la evolución del género policiaco, encontramos diferentes planteamientos del espacio que, en cualquier caso, vienen a construir lo que Franck Évrard ha denominado «une mythologie de la Ville»[1]. En un principio, la novela de enigma que plantea el misterio del crimen casi como un juego de sociedad («murder party») se caracteriza en el tratamiento del espacio por la unidad de lugar y un funcionamiento teatral del recinto cerrado («l'énigme en lieu clos») como escenario de la tragedia. La función del espacio cerrado es la de limitar la capacidad de movimiento de los sospechosos y, desde un punto de vista simbólico, circunscribir el terreno psicológico y moral de la amenaza. Pero en la novela de enigma, la habitación cerrada es también una metonimia de la ciudad, la parte por el todo, una metáfora del espacio urbano como microcosmos social, una forma del callejón sin salida, del espacio del mal, no tan alejado del espacio laberíntico. El laberinto como representación mítica de la ciudad, en la que la amenaza y lo inquietante proceden de la nueva sociedad que se desarrolla y las transformaciones urbanísticas consiguientes, se perfila posteriormente en la llamada novela negra —por oposición a la novela de enigma—. El espacio amenazante de la sociedad industrializada es un recorrido inquietante, inseguro, laberíntico, un espacio ilegible objeto de observación del detective, intérprete de signos, un espacio que encierra un misterio, el mismo que contiene el cadáver, es decir, el silencio de la víctima.

Tanto la habitación cerrada como el recorrido laberíntico de las calles tematizan el carácter insular y estanco de la narración policiaca, género que Uri

---

[1] Évrard, Franck (1996), *Lire le roman policier*, París, Dunod, p. 111.

Eisenzweig[2] ha definido como «le récit impossible» puesto que, cuando el detective concluye su investigación, cuando accede al Saber de la víctima y desenmascara al culpable, cuando comienza la historia, termina la novela, «l'enquête» se cierra sobre sí misma. La habitación cerrada y el laberinto sostienen dos planteamientos diferentes del misterio, en la primera la intriga es única mientras que el laberinto responde a la proliferación de tramas, a su complejidad, a una articulación del relato en intrigas ramificadas, «mystères à rebondissement» que la novela policiaca hereda del relato folletinesco.

La creación de un espacio trágico está íntimamente unido a la dramatización de las relaciones de los personajes, a la tensión que produce la falta de identidad, dado que la figura del sospechoso es una figura plural, ocupada a lo largo de la novela por diferentes personajes, y que el culpable está ausente del relato hasta el final.

El lugar cerrado corresponde a la esfera privada, a la familia; el laberinto sitúa el territorio del misterio en la falta de identidad del individuo, confundido en un espacio inabarcable e incomprensible. Pero ambos espacios son textos que se ofrecen a la interpretación del detective. Cuando Franck Évrard afirma que «La poétique moderne de la ville comme espace tramé, comme réseau quadrillé, comme texte, rejoint la poétique romanesque du roman policier»[3] reformula la definición de Chesterton identificando el espacio urbano y el espacio literario en la novela policiaca como laberintos de signos.

El espacio urbano policiaco es la gran ciudad[4], la capital: París, New York, Londres, etc. La tendencia al mito del género policiaco determina que, de la misma manera que muchos autores desparecen detrás de sus personajes, como Conan Doyle anulado por su Sherlock Holmes o el mismo Léo Malet olvidado tras su detective Nestor Burma y su retrato proyectado en productos mediáticos (camisetas, pins, graffitis, etc.) a partir de la adaptación en cómic de varias novelas por Jacques Tardi[5], también estos personajes se construyen a partir de su vinculación a una ciudad y su relación de amor/odio con el espacio habitado. De esta manera recuperamos a los autores tras sus personajes y hablamos del San Francisco de D. Hammett, del Nueva York de J. Charyn, de Los Ángeles de R. Chandler o del París de Léo Malet, como si el lector pudiera utilizar sus novelas como guías de las ciudades, como si fueran una invitación y un buen motivo

---

[2] Eisenzweig, Uri (1986), *Le récit impossible*, Christian Bourgois Éditeur.

[3] *Op. cit.*, p. 115.

[4] Son innumerables los títulos de novelas policiacas que contienen el nombre de una ciudad o de un espacio urbano conocido: *Goodbye Chicago* de Burnett, *New York blues* de W. Irish, *Central Park* de Peters, *Bastille tango* de J.F. Vilar, por citar algunas.

[5] Tardi, Jacques, (1982) *Brouillard au Pont de Tolbiac*, (1988) *120, rue de la Gare*, (1996) *Casse-pipe à la Nation,* (2000) *M'as-tu vu en cadavre?* París, Casterman.

de viaje recorrer, por ejemplo, la ciudad de San Francisco del Halcón Maltés o el «XIII arrondissement» de París, siguiendo los pasos de Nestor Burma.

El reconocimiento del género policiaco como género urbano no se produce sólo desde el campo de la crítica literaria y los especialistas en novela policiaca, sino también desde el campo de los especialistas en la ciudad: disciplinas como el urbanismo, la arquitectura, se han acercado a la novela policiaca como discurso especializado sobre la ciudad, no como relato de misterio, sino como corpus textual de interés en su área de conocimiento e investigación[6].

Desde un análisis sociológico de la novela policiaca se insiste también en que este género construye un imaginario urbano, un imaginario social de la ciudad moderna; para algunos autores como Jean-Nöel Blanc, el interés sociológico de la novela policiaca reside en que «les codes d'écriture définissent des façons obligées de parler de la ville, et constituent ainsi un discours urbain spécifique»[7]. La lectura de la novela policiaca debe revelar, pues, el significado social de la representación de la ciudad como espacio escrito, codificado, simbólico; el análisis del espacio urbano no consiste en identificar las ciudades reales con la secuencias descriptivas articuladas a través de los topónimos en el texto.

Desde el punto de vista de la descripción del espacio, se ha considerado la novela policiaca como un género realista debido a la tipología de lugares recurrente en el género (callejones, calles populares y sucias, barrios pobres, inmuebles en ruina, descampados, etc.), se habla incluso de una corriente de realismo sucio en la novela policiaca actual para dar cuenta de una cierta especialización del género en lo sórdido y la violencia. El término «realista», aplicado en este caso, posee un contenido distinto al planteamiento narrativo de la novela realista: son las descripciones de lo sórdido, de lugares marginales, de la dureza de los contrastes sociales, de la violencia, los que determinan que se inscriba la novela policiaca en el realismo, pero no el tipo de escritura. No podemos hacer una lectura poética del espacio urbano en todas las novelas policiacas puesto que, efectivamente, en ocasiones la ciudad es un pretexto en la mecánica narrativa dentro de un género muy codificado, y los lugares identificables y reales no son más que localizaciones de la acción, exteriores urbanos que no inciden en la dimensión narrativa de la intriga y que resultan ser con frecuencia lugares intercambiables.

---

[6] Por ejemplo la revista *Murs, murs* encargó en 1985 a varios escritores de novela policiaca la redacción de relatos centrados en ciudades diferentes: Strasbourg, Toulouse, Reims, etc., concediendo un interés especial a la mirada literaria del escritor de novela policiaca sobre el urbanismo. De la misma manera, en estudios urbanísticos como *Éléments d'analyse urbaine* (de PANERAI, Depaule, CAXTES *et al.* [1980], París, AAM) se analizan textos policiacos poniendo de relieve la capacidad de este género para descifrar las sutiles relaciones entre espacio y actuación.

[7] BLANC, Jean-Noël (1998), *Polarville*, Presses Universitaires de Lyon, p. 18.

Sin embargo, la escritura que construye la dimensión simbólica del espacio urbano es una escritura poética y la ciudad se hace presente en la novela policiaca cuando se hace escritura, cuando la geografía dicta un determinado discurso. En este sentido, y parafraseando a Mac Orlan[8], podríamos decir que la ciudad existe cuando nos impone la cantidad de literatura que contiene.

París, ciudad literaria por excelencia en todos los sentidos, es uno de los espacios urbanos más escritos y que ha sido analizado con más interés por la crítica[9]. París es también el territorio del misterio, el espacio cifrado en el que trancurre la intriga de numerosas novelas policiacas, pero entre todas destaca la serie *Les Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet.

Léo Malet, tras una incursión como poeta surrealista en el mundo de la literatura, había participado en la colección «Minuit» dirigida pour Louis Chavance en los años 40, escribiendo novelas policiacas que imitaban la novela negra americana (desterrada en Francia durante la ocupación alemana), bajo los pseudónimos de Franck Harding o Leo Latimer. En 1943, la publicación de su novela *120, rue de la Gare*, en la que se dibuja el personaje del detective privado Nestor Burma, determina una nueva orientación de la novela policiaca en Francia (al mismo tiempo Marcel Duhamel crea en Gallimard la «Série Noire»). El «détective de choc» Nestor Burma será el primer detective privado de la novela negra francesa. Léo Malet comienza a publicar *Les Nouveaux Mystères de Paris* a partir de 1954. Su proyecto era escribir 20 novelas enmarcadas en los diferentes «arrondissements» de París, 20 enigmas policiacos diferentes determinados por el espacio, por el ambiente, las actividades tradicionales, los habitantes, la arquitectura y el pasado histórico de cada unidad administrativa, empezando por los primeros «arrondissements» del centro histórico de la capital y siguiendo «l'escargot parisien». Sin embargo, no llegó a completar el plano de París, ni respetó el orden geográfico: entre 1954 y 1959 se publican 15 títulos: «Le soleil naît derrière le Louvre» (Ier arr.), «Des kilomètres de linceuls» (II arr.), «Fièvre au Marais» (III arr.), «La nuit de Saint-Germain-des-Prés» (VI arr.), «Les rats de Montsouris» (XIV arr.), «M'as-tu vu en cadavre?» (X arr.), «Corrida aux Champs Elysées» (VIII arr.), «Pas de bavards à la Muette» (XVI arr.), «Brouillard au Pont de Tolbiac» (XIII arr.), «Les eaux troubles de Javel» (XV arr.), «Boulevard ...Ossements» (IX arr.), «Casse-pipe à la Nation» (XII arr.), «Mic-mac moche au Boul'Mich» (V arr.), «Du rebecca rue des Rosiers» (IV arr.) y «L'envahissant cadavre de la Plaine

---

[8] MAC ORLAN, Pierre (1970), Préface à *Berlin Alexanderplatz* de A. DÖBLIN, París, Gallimard, Folio, p. 7.

[9] La bibliografía es muy extensa, citaremos algún título de referencia como: COLLECTIF (1986), *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, Université de la Sorbonne Nouvelle, París III. BANCQUART, M.C. (1972), *Paris des surréalistes*, París, Seghers. *Magazine Littéraire*, «Paris des écrivains», núm. 332, mai 1995.

Monceau» (XVII arr.). Quedaron sin cubrir los «arrondissements» VII, XI, XVIII, XIX, y XX, es decir, el este de París y lugares tan emblemáticos como Montmartre o la Tour Eiffel. Malet, que se ha declarado siempre «un parisien de la Rive Gauche», no encontró en estos escenarios la fuerza literaria que sus recorridos familiares le sugirieron en otras zonas de la capital.

El propio autor ha explicado en numerosas ocasiones cómo surgió la idea de esta serie:

> Un de ces jeudis que, passablement déprimé (j'étais dans le creux de la vague), nous nous promenions dans les environs du Vel'd'hiv, je m'étais dit, devant le paysage parisien qui s'offrait à ma vue —le métro aérien sur le pont de Passy, la Seine, la Tour Eiffel—, que c'était quand même extraordinaire que, depuis Louis Feuillade, et son film «Les Vampires», personne n'ait vraiment utilisé ce décor si prestigieux. À cette époque, l'ignoble Front de Seine n'existait pas encore. L'idée me vint d'une série de romans policiers se passant chacun dans un arrondissement, sans en franchir les limites administratives. Ce serait —paradoxe— le roman en vase clos, mais en plein air. [...] Maurice Renault, trouva l'idée bonne et, spontanément, baptisa la série: *Les Nouveaux Mystères de Paris*. Par la suite il s'ingénia à intéresser, non sans mal, un éditeur. Après avoir essuyé plusieurs refus de divers éditeurs, Maurice Renault proposa le sujet à Robert Laffont, lequel accepta d'emblée, trouvant l'idée amusante et «intellectuelle germano-pratine»[10].

De esta declaración, dos aspectos nos interesan especialmente: por un lado, el título de la serie y de las novelas que la integran, un acierto que tuvo mucho que ver en el éxito de éstas; por otro lado, el planteamiento del espacio en la novelas, calificado por el propio Malet como «en vase clos, mais en plein air».

Desde la elección del título, se tematiza el espacio, el lugar geográfico como eje del misterio. El potencial literario se concentra en el topónimo, comparable en expectativas de lectura a la identidad misteriosa del personaje: el enigma que representa la víctima es el enigma del microcosmos urbano que habita. Muette, Montsouris, Javel, Haussman... son nombres que encierran en sí el misterio del espacio que identifican; Léo Malet consigue mediante juegos de palabras ingeniosos abrir unas expectativas acerca de la intriga que predisponen al lector en lo que respecta a la correspondencia entre los lugares, el desarrollo de la intriga y el carácter de los personajes, de manera que en el Boulevard Haussman («ossements») la subasta de un esqueleto estará en el centro de la investigación del «détective de choc», de la misma manera que en el Quai de Javel («eau (trouble) de javel») habrá un ahogado, o en Muette, el principal obstáculo del detective será hacer hablar a víctimas y sospechosos.

---

[10] ALFU (1998), *Léo Malet. Parcours d'une oeuvre*, Amiens, Encrage, pp. 20-21.

Estas expectativas se completan con la inclusión, antes de cada novela, de un plano del «arrondissement» en el que se sitúan algunos de los acontecimientos fundamentales que circunscriben el recorrido del detective en su investigación, no con una finalidad de precisión realista sino vinculando siempre el topónimo al personaje. Así, por ejemplo, en «Corrida aux Champs-Elysées» Malet señala en el plano «Place de l'Alma, coup dur pour Nestor Burma» o «Sous l'Arc de Triomphe, Nestor Burma se retrouve... peu triomphant». Los planos como elementos extratextuales orientan de alguna manera la lectura puesto que previamente a la linearidad de la investigación, el lector visualiza un espacio, una localización y unos lugares clave que abren expectativas en cuanto a la solución del enigma: los nombres de las calles esconden una significación simbólica por descubrir, sugerida por el enunciado oscuro e indirecto de los sucesos de los que ha sido escenario. La inclusión de planos, mapas, esquemas, etc., es relativamente frecuente en la novela policiaca, como texto a descifrar, como clave del enigma.

La elección del título de la serie abre también una serie de expectativas al enmarcarse en la referencia intertextual a la obra de Eugène Sue y su visión de París. Si en *Les Mystères de Paris* la gran ciudad se presenta como espacio infernal, el laberinto en el que la amenaza y el peligro se extiende en círculos concéntricos recorrido por personajes sospechosos, en *Les Nouveaux Mystères de Paris*[11] Léo Malet construye un espacio literario discontinuo y centralizador a un tiempo, fragmentado en los diferentes «arrondissements», en los diferentes microcosmos, pero único como entidad literaria, como un actante más de la intriga, un espacio mítico en simbiosis con los personajes que la habitan y especialmente con Nestor Burma, el detective «flâneur de la rive gauche».

El «arrondissement» supone un espacio urbano cerrado en unos límites administrativos, pero sobre todo en una identidad social y cultural; sin embargo, no podemos hablar de «lieu clos» como equivalente al planteamiento del espacio en la novela de enigma tradicional, en la cual el aislamiento del lugar (una habitación, una casa, un castillo, un tren, un barco, etc.) está ligado a una separación del universo histórico-social, a una descontextualización, que suprime la dimensión histórica de la temporalidad en la novela policiaca.

El concepto de serie, como si se tratara de un tablero de 20 casillas, organiza el espacio como motor de la narración, la unidad administrativa facilita los límites pero la entidad se construye sobre las evocaciones históricas, la identidad social del barrio, los personajes que lo habitan, o el valor simbólico de algunos lugares como los pasajes, los «quais», las estaciones, etc. Así, por ejemplo, en «La nuit de Saint-Germain-des-Prés» el verdadero culpable, el responsable moral de los diferentes crímenes será un escritor acabado, Germain Saint-Germain (nom-

[11] El título «Les Nouveaux Mystères de Paris» había sido ya utilizado por Georges Simenon en una serie de artículos periodísticos.

bre redundante construido de manera irónica para representar la esencia misma del territorio), que busca su inspiración en amigos y colegas que frecuentan los mismos locales del barrio intelectual por excelencia, empujándoles al alcoholismo, al fraude y a la decadencia, para luego describirla en sus novelas. De la misma manera en «Mic-mac moche au Boul'Mich» un grupo de estudiantes se verá envuelto en varias muertes misteriosas y la clave del enigma se encontrará en un libro, «Les fleurs du Mal» de Baudelaire:

> C'était marrant tout de même. Il était dit qu'un livre jouerait un rôle dans cette affaire. (Forcément! au Quartier des Écoles!) J'étais d'abord parti à la poursuite d'un album sur le théâtre et, à présent, je tombais sur *Les Fleurs du Mal*. J'en tournai les pages, en lisant, en passant, quelques vers au hasard. La pièce intitulée «Une martyre, dessin d'un maître inconnu» attira plus particulièrement mon attention [...] je lui découvrais d'étranges résonances, comme un écho insidieux et approximatif, mais troublant, de tout ce qui s'était passé autour de moi[12].

El gran mérito de Léo Malet es saber mirar la ciudad, descubrir los lugares llenos de contenido literario y desvelar su dimensión poética y simbólica, sumergir al lector en los secretos de una vida latente que se encuentra en el origen de la intriga.

Albert Simonin, autor de novela policiaca que se declara admirador y heredero de las aventuras de Nestor Burma, destaca el acierto de la mirada de Malet sobre la capital y su capacidad de radiografiar el alma de cada «arrondissement»:

> Sa véritable originalité, c'est sa connaissance unique de Paris. Quand il a commencé *Les Nouveaux Mystères de Paris*, c'est une idée géniale qu'il a exploitée génialement. Car personne mieux que Léo Malet n'a su prendre la respiration d'un quartier, n'a su le radiographier avec une telle exactitude et trouver la morphologie et l'anatomie de ce quartier. [...] D'autre part, il a utilisé les décors, il a le sens des décors: «Les rats de Montsouris», par exemple, je me souviens, c'est surprenant d'avoir su utiliser ces réservoirs d'eau. Personne n'y avait encore pensé, ils sont pourtant évidents, ils crèvent les yeux. Et dans chaque quartier, il a bien cerné ce qui en fait un village, ce qui fait que sa population est ce qu'elle est. Il a même fait, peut-être, la futurologie criminelle car vous remarquerez [...] que tous les crimes ne peuvent se produire que là et pas ailleurs. [...] Lui, ce qu'il aime à la vérité, c'est le côté extrêmement humain de la capitale; il aime ses personnages, il aime aussi les quartiers et il veut les faire vivre. C'est presque un instantané qu'il a fait à chaque roman. J'ai l'impression que les historiens, les historiens des moeurs dans un siècle voulant avoir une idée précise de ce qu'étaient ces quartiers de

[12] Malet, Léo (1957), *Mic-mac moche au Boul'Mich'*, Robert Laffont, tomo II, p. 744.

> Paris —qui disparaissent à une folle rapidité— pourront et devront se référer aux livres de Léo Malet[13].

Este determinismo que se establece entre espacio y crimen lo encontramos también claramente explicado por Simenon en una de las novelas del comisario Maigret:

> Chaque quartier de Paris, chaque classe sociale, a pour ainsi dire sa façon de tuer comme, aussi, son mode de suicide. Il existe des rues où on se jette par la fenêtre, d'autres où l'on s'asphixie au charbon de bois ou au gaz, d'autres encore où on absorbe des barbituriques. On connaît les quartiers à coup de couteau, ceux où l'on se sert d'une matraque et ceux, comme Montmartre, où dominent les armes à feu[14].

Pero el éxito de *Les Nouveaux Mystères de Paris* no radica únicamente en el acierto de situar cada misterio en un «arrondissement» y vincular la trama a la unidad de espacio; Malet ha sido considerado el padre de la novela negra francesa por su personaje, el detective Nestor Burma, porque es un detective privado francés y sobre todo porque es «un flâneur de Paris»[15], al mismo tiempo «paysan» y «piéton» de su ciudad, cuyas calles recorre en la atmósfera nocturna y solitaria, atento a los signos, a la revelación del misterio que encierran personajes, objetos, nombres. Si es el primer autor de novela negra francesa es porque describe la mirada de un detective-poeta («Je me suis établi détective, un peu comme je me serais installé poète»[16]), de un intérprete de signos y correspondencias sobre su ciudad. La atracción por un signo, la intuición del misterio lleva al detective a caminar o a volver a algún lugar. En «Casse-pipe à la Nation», por ejemplo, sigue a un personaje hasta «la foire du Trône», atraído por algo indefinible y en medio de la muchedumbre en la feria, aparece el cadáver que abre la intriga. Los lugares y los objetos constituyen polos de atracción a los que el detective se dirige al azar, pendiente del indicio revelador. Es un recorrido semejante a la búsqueda surrealista del encuentro inesperado, del paseo sin rumbo explicado por André Breton:

---

[13] Mallerin, Daniel (1988), *Léo Malet. Les cahiers du silence*, entretien réalisé au magnétophone à Albert Simonin par Eric Lestreint, Editions Kesselring, p. 105.

[14] Simenon, Georges (1963), *La colère de Maigret*, París, Presses de la cité, Tout Simenon 12, p. 516.

[15] «Flânerie est un des rares mots de la langue française qui ait été crée pour une seule ville, Paris, et quelques hommes, les Parisiens. Il n'y a pas de flânerie hors les murs, il n'y a que promenades». [*Guide du Paris Mystérieux* (1966), Tchou éditeurs, Les Guides Noirs, p. 18]. Léo Malet participó en la redacción de esta guía con varios artículos sobre lugares de París como el Passage d'Enfer, Rue du Regard, Impasse Ronsin, etc.

[16] Malet, Léo (1955), *La nuit de Saint-Germain-des-Prés*, Robert Laffont, tomo I, p. 769.

> Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but determiné, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera «cela» (?) Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps[17].

Dentro de los diferentes procedimientos utilizados por Léo Malet para construir la mirada del narrador sobre la ciudad literaria, destaca la tematización del nombre de lugares como recurso a través del cual el espacio parisino adquiere una dimensión poética. No sólo los nombres de las calles sino los textos de la ciudad, los lugares de escritura (carteles, pancartas, anuncios, nombres de tiendas) ofrecen las más sugerentes lecturas. Las asociaciones y correspondencias que sugieren los nombres es una constante en toda la obra de Malet, no sólo en la serie del detective Burma; así, las siglas de una sociedad anónima, le llevarán en «120, rue de la Gare» a investigar los libros del Marqués de Sade, donde puede encontrarse cifrada la clave del enigma. «La physionomie des rues» encierra las má sugerentes evocaciones.

> Les orages, le vent, le mauvais temps, le beau temps, le temps tout court, la grêle, la pluie, le soleil, les trois ensemble, concurrent à la dramatisation de la voie publique. Les cafés, les boutiques, arborent sur leurs vélums des titres et des noms suggestifs: *À la promenade de Vénus, Au carabinier des vertus, à la sortie du cimetière, Maison Le Dévoré, Restaurant Boulloton*...etc. Mais des phrases inscrites sur les glaces, certaines lettres blanches, certaines lettres mortes, se sont détachées et si, ici, *on peut apporter son ange*, là on nous annonce: *coeurs de marque* et ailleurs on *insulte le Bottin*. À l'extrémité de la rue, des ouvriers travaillent. Sur leur chantier, flotte le drapeau frappé des redoutables initiales de la Compagnie qui les emploie (*Société Anonyme de Distribution d'Eau*) S.A.D.E.[18].

El contenido poético de los nombres de las calles es una de las formas de la fascinación que la ciudad ejerce sobre Nestor Burma, fascinación que Malet comparte con uno de sus autores más admirados, Apollinaire, que aparece citado en varias ocasiones en las aventuras del detective.

El trayecto por un mundo de signos en el espacio determina que los nombres aparezcan como signos premonitorios. El sintagma toponímico remite a una doble referencia: la conmemoración de un lugar o un personaje y la realidad topográfica de París. En la economía de la narración funciona como signo

---

[17] Breton, André (1964), *Nadja*, París, Livre de poche, p. 36.

[18] Fragmento de «La clé du Champ de Manoeuvre», *Conquête du monde par l'image* (1942), Ed. La Main à la Plume, recogido por Daniel Mallerin en su trabajo para *Les Cahiers du silence*.

anunciador. A través de la tematización de los nombres de las calles que pone de relieve sus significados ocultos, se actualiza en la narración la perturbación del sistema de signos, la ambigüedad en la lectura de los indicios, inherente al género policiaco.

La disposición poética del detective percibe un significado oculto de los lugares a través de los ecos que sus nombres despiertan en él. Un ejemplo claro lo encontramos en «Les rats de Montsouris». En esta novela, unos textos surrealistas escritos por un perturbado dirigen la investigación del detective al lugar que encierra el misterio. A través de los textos, la dimensión surrealista del espacio emerge en su potencial significativo: de la proximidad de las catacumbas y del depósito de agua de Montsouris surge la imagen de la muerte; en ella, la figura de los dos huesos cruzados es sutituida por dos truchas, plástica claramente surrealista. «Le Réservoir de Montsouris» encierra el enigma, contiene el secreto, el espacio es indicio y el indicio surge de la poética del espacio:

> Je suis allé les relire ces textes. Je les ai épluchés et j'ai trouvé ceci, une phrase qui revient très souvent, et sans aucun lien avec le contexte, comme s'il voulait vraiment attirer l'attention du lecteur dessus: «sur la poitrine ou devant les étoiles de terre, les truites se croisent comme les tibias...». Des truites! Où est-ce qu'on trouve des truites dans ce coin? Parmi les eaux du lac du Parc de Montsouris? Non. On en trouve dans l'aquarium du Réservoir qui est à deux pas de chez vous, le réservoir qui est construit sur une carrière communiquant avec les Catacombes... Je crois que c'est là qu'il faut aller chercher. Dans l'aquarium même, c'est-à-dire, sa maçonnerie, devant laquelle se croisent les truites[19].

El recorrido del detective a la espera del signo, de las correspondencias es lo que acerca la relación personaje/espacio a la experiencia poética moderna de Apollinaire o los surrealistas. El nombre esconde otros significados y por eso se presenta en clave de humor como referente engañoso:

> À ce stade de notre décevante tournée, nous nous trouvions rue des Cinq-Diamants. Le XIII arrondissement fourmille de rues aux noms charmants et pittoresques, en général mensongers. Rue de Cinq-Diamants, il n'y a pas de diamants; rue du Château-des-Rentiers, il y a surtout l'asile Nicolas Flamel; rue des Terres-au-Curé, je n'ai pas vu de prêtre; et rue Croulebarbe, ne siège pas l'Académie Française. Quant à la rue des Reculettes... et celle de l'Espérance... Ce n'était fichtre pas sous ce signe qu'était placé le micmac Lenantais[20].

---

[19] MALET, Léo (1955), *Les rats de Montsouris*, Robert Laffont, tomo I, p. 933.
[20] MALET, Léo (1956), *Brouillard au Pont de Tolbiac*, Robert Laffont, tomo II, p. 294.

La dimensión histórica y simbólica de la ciudad se nutre en parte de sus habitantes célebres. Frecuentemente la tematización del espacio toma forma de anécdota histórica y llega incluso a constituir una prolepsis en la narración.

> J'abandonne la Dugat et prends la rue Le regrattier sur mes jambes. En passant devant le numéro 5, il me revient que c'est là, en 1794, que demeurait Jean-Baptiste Coffinhal, le président du Tribunal révolutionnaire et que cette rue s'appelait alors la Femme-sans-tête. Tout un programme. Intelligent, Coffinhal, qui enleva le morceau, en l'espèce, celle, de tête, de Lavoisier, en proférant: «La République n'a pas besoin de savants»[21].

> [...] l'étroite rue de l'Échaudé, chère à Alfred Jarry, qui y avait situé sa station-service de décervelage[22].

> Les paysages me furent rapidement familiers, comme s'ils avaient été créés exprès pour mézigue. Je vais peut-être en étonner pas mal, mais qu'est-ce qu'on trouve comme terrains vagues ou jardins en friche dans le secteur! C'est ahurissant. Des terrains vagues, il n'y en a pas davantage aux alentours de la Place d'Italoche, XIIIème. C'est dire. Et l'arrondissemnet ressemble aussi pas mal à un cimetière, avec un peu partout des plaques de marbre informant le passant que dans cette maison demeurait et est mort, Jean Richepin, par exemple, rue de la Tour... ou Théophile Gautier, le bon Théo, comme ils disaient... ou Victor Hugo, la vieille V.H.... ou, rue Scheffer, la poétesse au coeur innombrable, la comtesse Mathieu Brancovan de Noailles... et Paul Valéry, sétois comme Georges Brassens. Etc, et j'en oublie. Des terrains vagues, un cimetière[23].

> [...] dans la maison où ont vécu, j'ignore si c'est simultanément, mais ce serait drôle, Charles Le Goffic, de l'Académie Française et Lénine.
> – Je connais. Il y en a une autre rue Marie-Rose de plaque. Vladimir Illitch s'est baladé beaucoup dans le quartier, avant 1914[24].

Las referencias históricas o las anécdotas literarias ligadas a determinadas calles o edificios motivan la detención de la narración en datos y comparaciones que conforman la descripción del espacio:

> Dans ce quartier tout imprégné d'histoire, où chaque pas fait surgir un souvenir, la nuit et la tranquillité conféraient une étrange solennité aux rues désertes, balayées

---

[21] MALET, Léo (1958), *Du rebecca rue des Rosiers*, Robert Laffont, tomo II, p. 781.
[22] MALET, Léo (1955), *La nuit de Saint-Germain-des-Prés*, Robert Laffont, tomo I, p. 737.
[23] MALET, Léo (1956), *Pas de bavards à la Muette*, Robert Laffont, tomo II, p. 120.
[24] MALET, Léo (1955), *Les rats de Montsouris*, Robert Laffont, tomo I, p. 913.

> par une douce brise, et il me semblait vivre à une époque révolue. L'absence de foule ne favorisait guère mon petit boulot très XX siècle. [...] Isabeau de Bavière, ce n'est pas une bonne femme qu'on oublie facilement. [...] Et maintenant à la Tour Barbette, comme disait plus ou moins Alexandre Dumas[25].

Philippe Hamon explica en su trabajo «Texte et architecture»[26] la predisposición de los monumentos, de la arquitectura urbana a convertirse en libros, a reescribir y reactivar los discursos ausentes (anécdotas, mitos, relatos históricos o etiológicos sobre el origen de los nombres) que construyen el espacio literario. Estos discursos ausentes —como el de la víctima— alimentan la dimensión poética de la ciudad, llenándola de lecturas ocultas.

En «Le soleil naît derrière le Louvre», por ejemplo, la historia de los criminales Pierre François Lacenaire y Émile Henry, que en 1893 puso una bomba en la rue des Bons-Enfants, surge al paso de Nestor Burma por esta calle; y ante el Palais Royal, el detective se pregunta cómo Jean Cocteau y Colette pudieron vivir allí y no suicidarse. En «Les eaux troubles de Javel» sus paseos nocturnos llevan a Burma al «Bal de la Marine», «les usines Citroën», «le Bal Nègre de la rue Blomet», «le Vélodrome d'Hiver», lugares desparecidos de la geografía parisina que se muestran irreales y fantasmagóricos, y en su recorrido, rue Félix Fauré, surge el recuerdo de uno de los misterios de París sin resolver: la aparición en 1908, impasse Ronsin, de Marguerite Steinheil atada al cadáver de su marido; unos años antes se había visto implicada en el escándalo de la muerte de Félix Fauré, su amante.

En todas las novelas de la serie podríamos establecer un itinerario marcado por los nombres de calles y edificios cuya densidad de lectura actúa como polo de atracción de los pasos de Nestor Burma.

La tematización del nombre de lugar aparece directamente vinculada a la importancia del nombre de los personajes y su valor simbólico y narrativo. La adscripción de los personajes a un espacio determinado, «l'arrondissement», adquiriendo la condición de representante de un segmento de la sociedad parisina que determina su esfera de acción y su identidad hace que el nombre tenga una incidencia directa en la territorialización del personaje, de la misma manera que la tematización del nombre de lugar tiene como efecto la personalización del espacio.

Si los nombres propios de los personajes se cargan de valores metafóricos y simbólicos y contribuyen a confundir la legibilidad del personaje es precisamente porque la novela policiaca consiste en la búsqueda de una identidad, la del culpable; poder nombrar al culpable es devolver a la víctima su verdadera

---

[25] MALET, Léo (1955), *Fièvre au Marais*, Robert Laffont, tomo I, p. 692.
[26] HAMON, Philippe (1988), «Texte et architecture», *Poétique*, núm. 73.

identidad, la palabra. De la misma manera, la dimensión poética que los nombres proyectan sobre la ciudad convierte el espacio urbano en laberinto de signos, en espacio literario, en terreno cifrado.

La observación del cadáver y de la habitación cerrada permiten en la novela de enigma encontrar la identidad del culpable. En la novela negra, la búsqueda de la identidad es el recorrido de la ciudad, la observación de ese cuerpo que encierra el secreto de la historia. La ciudad encierra el secreto de la historia, su identidad, como el cadáver encierra el secreto del culpable, su nombre.

Léo Malet, a través de la mirada de su detective «flâneur» y poeta, hace de París un espacio poético cuya entidad prevalece sobre «le vase clos» que representa el «arrondissement». Los signos auspiciadores, las evocaciones premonitorias que se desprenden de los nombres se ofrecen a la lectura como señas de identidad. En su valor metonímico, el microcosmos que representa el «arrondissement» permite al detective y al lector no perderse en el laberinto y dirigir la tarea de lectura, de interpretación de signos a la dimensión simbólica de París.

Léo Malet, amante y conocedor de París como pocos, demuestra una disposición poética al hallazgo y una sensibilidad especial para acceder al significado plural, misterioso y evocador de los nombres de la ciudad y conseguir adentrar al lector en «la flânerie», en un deambular literario por el París de los misterios, viejos y nuevos, por la intriga misma que representa la identidad de la ciudad y su nombre, hecho de todos los nombres.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFU (1998), *Léo Malet. Parcours d'une oeuvre*, Amiens, Éditions Encrage.

BANCQUART, M.C. (1972), *Paris des surréalistes*, París, Seghers.

BLANC, Jean-Noël (1998), *Polarville*, Presses Universitaires de Lyon.

BRETON, André (1964), *Nadja*, París, Le Livre de Poche.

COLECTIVO (1986), *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, Université de la Sorbonne Nouvelle, París III.

COLECTIVO (1966), *Guide du Paris Mystérieux*, París, Tchou Éditeurs, Les Guides Noirs.

ÉVRARD, Franck (1996), *Lire le Roman Policier*, París, Dunod.

EISENZWEIG, Uri (1986), *Le récit impossible*, Christian Bourgois Éditeur.

MAC ORLAN, Pierre (1970), Préface à *Berlin Alexanderplatz* de A. DÖBLIN, París, Gallimard, Folio.

Magazine Littéraire, «Paris des écrivains», núm. 332, mai 1995.

MALET, Léo (1984), *Les Nouveaux Mystères de Paris*, París, Robert Laffont.

MALLERIN, Daniel (1988), *Cahiers du silence. Léo Malet*, Lausanne, Éditions Kesselring.

PANERAI, DEPAULE, CAXTES *et al.* (1980), *Élements d'analyse urbaine*, París, AAM.

SIMENON, Georges (1963), *La colère de Maigret*, París, Presses de la cité, Tout Simenon, vol. 12.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LA EXPRESIÓN DEL AMOR EN LA POESÍA DE LOUISE LABÉ

Cristina Badía Cubas
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La lírica francesa del siglo XVI se enmarca dentro del movimiento humanista y renacentista que, nacido en Italia, se expande por toda Europa a lo largo de este siglo.

En Francia, este movimiento es particularmente notable debido sin duda a la proximidad geográfica con el país vecino y Lyón se convierte en el referente francés. Encrucijada de caminos, lugar de intercambios económicos y culturales, el humanismo sienta las bases en esta pequeña ciudad, en la que existía un alto porcentaje de población de origen italiano y en la que algunos sabios y escritores habían decidido fijar su residencia o bien pasar en ella largas temporadas.

De esta forma, hacia 1530, en Lyón, donde reinaba una intensa actividad intelectual, surge un grupo de escritores sensibilizados con la poesía y al que posteriormente hemos conocido como *école lyonnaise* que, si bien no constituía un movimiento literario ni una escuela propiamente dicha, al no contar con un texto fundador, agrupaba eso sí a una serie de poetas unidos por una misma sensibilidad y gustos comunes: la poesía petrarquista.

Hasta este momento sólo había sido tenida en cuenta la opinión de los hombres. Con la llegada del Renacimiento surge el auge de obras femeninas que van a permitir, si no el desarrollo de una conciencia feminista tal y como es entendida hoy en día, al menos el reconocimiento de ciertas protestas y reivindicaciones en contraposición al discurso de los hombres.

La mujer en Europa comienza a desempeñar un papel real en la sociedad, deja de lado todo lo que Mathieu-Castellani llama «l'image idéale et quasi religieuse de la vierge-enfant»[1] medieval y accede a parcelas hasta ahora reservadas casi exclusivamente al hombre, si bien sólo lo hacen aquellas que pertenecen de alguna forma a la que podría llamarse *élite intelectual*.

En principio se creía que esta mujer estaba llamada a ocupar un lugar importante en esta renovación. Así surgen en toda Europa mujeres relevantes,

---

[1] MATHIEU-CASTELLANI (1975), *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, París, Ed. Klincksieck, p. 15.

aunque cierto es que aquellas que tienen más posibilidades son las que gozan de una posición social privilegiada. De esta forma se justifica la llegada a la corte de un estilo propio, la mujer añade un prestigio intelectual hasta ahora desconocido. Nace «une femme nouvelle consciente de sa force de femme et des exigences de sa féminité, bien faite de visage et belle de corps, intelligente»[2].

La imagen de esta nueva mujer choca frontalmente con la que tenía de ella la poesía francesa de origen petrarquista. La mujer estaba concebida como guía espiritual, reflejo de la belleza casi divina, ideal de perfección inalcanzable, *objet de la plus haute vertu* tal y como nos indicaba Maurice Scève en el título de su obra *Délie*, concebida para inspirar a los poetas y no para rivalizar con ellos. A partir de este momento baja del pedestal en el que la habían situado y toma las riendas, pasa a ser ella misma la autora de sus poemas y es aquí donde nos damos cuenta de que su percepción de los sentimientos varía con respecto a la de los hombres.

El amor es el tema central de la literatura renacentista, para muchos amor espiritual y para otros amor carnal, corporal, siempre respetando el esquema petrarquista de la *douce-amertume*.

En el caso de la autora que nos ocupa, Louise Labé, mujer destacada que intentaba dedicarse a la sana tarea del culto intelectual y la creación literaria, tal y como se desprende de la lectura de su *Epître dédicatoire à Mlle. Clémence de Bourges*[3], debemos indicar que su imagen nos llega hoy en día rodeada de un cierto misterio. No existen datos biográficos exhaustivos, incluso su fecha de nacimiento es incierta, en cuanto a su formación no hay duda alguna, pertenecía a ese grupo de mujeres privilegiadas al que aludíamos anteriormente que tuvo la oportunidad de recibir una formación bastante completa. En su corta producción literaria, formada por un *Débat de Folie et d'Amour*, en prosa, al estilo del *Roman de la Rose* medieval, y por tres elegías y veinticuatro sonetos, descubrimos a una mujer imbuida por la corriente renacentista que marca el siglo XVI francés, una mujer que decide escribir su propio cancionero dedicado a un solo amor, empleando como composición el soneto, de reciente introducción en Francia, si bien utiliza el decasílabo en lugar del alejandrino, de posterior implantación por los escritores de la Pléiade. No es el primer cancionero francés ya que Maurice Scève, su maestro, había escrito ya el suyo, éste escoge, sin embargo, el *dizain* como composición.

A través de la lectura de sus sonetos descubrimos, desde el inicio, a una mujer que ha decidido tomar como eje central de su obra la descripción del sentimiento del amor, en primera persona, e intenta reflejar en sus poemas sus propias sensaciones. Louise Labé refleja la imagen de un ser apasionado, enamorado, con una vitalidad sorprendente y dotada de una gran inteligencia.

---

[2] *Op. cit.*, p. 15.

[3] Louise LABÉ (1986), *Oeuvres complètes*, París, Ed. G.F. Flammarion, pp. 41-43.

Coincidimos con François Rigolot[4] al afirmar que, desde un punto de vista formal, este corto cancionero se presenta exquisitamente estructurado:

a) El primer soneto, escrito en italiano, puede interpretarse como un intento de entrelazar la literatura italiana con la lírica francesa de clara tradición petrarquista, más que un intento de la autora por demostrar sus conocimientos en una lengua extranjera que dominaba.
b) A partir del segundo soneto comienza el viaje pasional a través de los sentimientos; para Rigolot las condiciones del *innamoramento*. El amigo-amante nos cuenta cómo se produce el encuentro y sobre todo se insiste en la imposibilidad de este amor, pues desde el momento en que éste atisbe cierto interés por parte de su amada, en ese instante, deja de tener interés para él.
c) Una tercera parte estaría formada por los sonetos V al XI, en los que la autora nos cuenta el estado de confusión permanente en que vive, provocado por la pasión; como describe Rigolot, se suceden esperanzas y desesperación, deseos enfrentados, insomnios, sorpresas, sobresaltos bruscos, acusaciones seguidas de excusas y súplicas. Descubrimos la descripción perfecta de las sensaciones que el amor provoca, con sus dudas y contradicciones, sus permanentes cambios de ánimo. Se siente una triste confusión llena de alegría en algunos momentos, para inmediatamente caer en la desesperación.
d) De esta forma llegamos al soneto XII que marca la mitad del cancionero, aquí la autora se confiesa ante su laúd, compañero de sus desdichas y calamidades; pasa a ser el testigo de su padecer, aquel que guardará sus secretos más íntimos, sustituto idealizado del Amigo-Amante en el que una vez confió.
e) La quinta parte de este cancionero coincidirá con la serie de sonetos que van del XIII al XXIII. El tono cambia radicalmente. Encontramos a una amada abatida que se siente abandonada o cuando menos no correspondida, que se refugia en algunos momentos en la soledad porque es allí donde encuentra la paz y el sosiego necesarios y donde puede dar rienda suelta a sus emociones.
f) Así vamos recorriendo el cancionero, entre lamentos y confesiones, hasta el soneto XXIV, en el que Louise Labé intenta justificarse ante las damas lionesas por su actitud, a las que les advierte que nadie está exento de padecer las mismas sensaciones y estremecimientos que el amor ha despertado en ella.

De todos es sabido la importancia que el petrarquismo adquiere a lo largo del siglo XVI y Louise Labé no es la excepción. Tomando como hilo conductor el magnífico trabajo de Mathieu-Castellani y en concreto el esquema que nos pro-

[4] Prólogo a las obras completas de Louise LABÉ, *op. cit.*, p. 23.

pone para analizar las distintas fases y condiciones en las que se produce el *innamoramento*, comenzamos el viaje a través de los sentimientos.

Casi todos los autores coinciden a la hora de precisar las circunstancias en que surge el amor, generalmente en primavera y como consecuencia de un flechazo que se antoja inevitable. Hay numerosos ejemplos en la literatura francesa de este siglo que ilustran este dato. Así, Maurice Scève en sus *dizains* celebra:

> Libre vivois en l'Avril de mon aage,
> De cure exempt soubz celle adolescence,
> Ou l'œil, encor non expert de dommage,
> Se veit surpris par la doulce presence
> Qui par sa haulte & divine excellence[5] (*Dizain VI*).

En el caso de Louise Labé, después de haber sido capturada por la mirada de su caballero, se muestra especialmente preocupada por las consecuencias que puede causar en ella tal situación, incluso llega a compararlo con la picadura de un escorpión, con las ambivalencias que caracterizan a este símbolo. Así, por ejemplo, en el soneto I explica:

> Cependant ces beaux yeux, Amour, ont su ouvrir
> dans mon cœur innocent une telle blessure
> —dans ce cœur où tu prends chaleur et norriture—
> que tu es bien le seul à pouvoir m'en guérir
> Cruel destin ! Je suis victime d'un scorpion.[6]

Una vez que ha sufrido la picadura toma conciencia de su situación pero no muestra un especial resentimiento contra el sexo opuesto mientras que, en la poesía masculina, observamos cómo la mujer aparece representada como la causa de los males y desdichas del amante; por culpa de ella viven desde ese momento una situación que no son capaces de controlar. Así, Scève dice:

> Ma Dame ayant l'arc d'Amour en son poing
> tiroit a moy, pour a soy m'attirer
> Mais je gaignay aux piedz, & de si loing,
> Qu'elle ne sceut onques droit me tirer (*Dizain V*).

---

[5] Las citas de los *dizains* de la obra de Maurice Scève pertenecen a la edición de Eugène Parturier, en Nizet, 1987.

[6] El primer soneto está escrito en italiano. Aquí reproducimos la traducción que hace François Rigolot en la edición de sus obras completas.

Los autores tienden a darnos detalles de cuando surge este amor, normalmente a partir del primer encuentro y prácticamente hay unanimidad: todos caen rendidos ante la presencia de la amada, Maurice Scève señala:

> Le Naturant par ses haultes Idées
> Rendit de soy la Nature admirable
> Par les vertus de sa vertu guidées
> S'esvertua en œuvre esmerveillable
> Car de tout bien, voyre es Dieus desirable
> Parfeit un corps en sa perfection,
> Mouvant aux cieulx telle admiration
> Q'au premier oeil mon ame l'adora (*Dizain II*).

Para Louise Labé estos detalles parecen no ser extremadamente relevantes; sin embargo, lo que llama poderosamente la atención es la imagen que nos da del ser amado. Por ello, en varios de sus sonetos, la autora prefiere detenerse en la descripción de las cualidades más importantes del amado:

> Si jamais il y eut plus clairvoyant qu'Ulysse,
> il n'aurait jamais pu prévoir que ce visage,
> orné de tant de grâce et si digne d'hommage,
> devienne l'instrument de mon affreux supplice (*Soneto I*).

o bien:

> O beaus yeus bruns, ô regars destournez,
> O chaus soupirs, ô larmes espandues,
> ...
> O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits (*Soneto II*).

Todos estos detalles hacen que caiga rendida ante la presencia de su amante, y desde ese mismo momento Amor comienza a atormentarla.

Como afirma Mathieu-Castellani, todos los encuentros tienen en común ciertas características: el primero es mucho más que un feliz acontecimiento, o un accidente en la vida del poeta, es en cierta forma un signo esperado:

> Si l'amant, lorsque, pour la première fois, il aperçoit la dame à laquelle il sera désormais consacré, ressent à la fois joie et angoisse, si, devant l'éblouissante apparition, il ne peut se défendre d'une certaine crainte, c'est que, tout d'un coup, mais de façon irréversible, il se sent engagé dans une histoire qui le dépasse[7].

[7] Mathieu-Castellani, *op. cit.*, pp. 38-39.

El amor se presenta casi siempre como una lucha entre fuerzas contrarias que intentan encontrar el equilibrio entre la dulzura que provoca la contemplación de la persona amada y frente a la angustia que produce, el reconocer desde el inicio, la imposibilidad de una relación, condenada desde su nacimiento. Poco importa si el protagonista es hombre o mujer, en ambos casos las sensaciones experimentadas son las mismas.

Louise Labé lo deja bien claro en varios de sus sonetos (*II, III, IV, XI*), donde miradas, cálidos suspiros, lágrimas vertidas, tristes lamentos, deseos obstinados son una constante. El amor petrarquista no puede ser un amor feliz; nace condenado y vive amenazado por los tormentos que el amor provoca.

Asimismo, en la poesía petrarquista, en el mismo instante en el que se produce el *innamoramento*, comienza a su vez una etapa de esclavitud en la que se anhela la libertad de la que se disfrutaba anteriormente. Esta imagen está presente en autores de la Pléiade así como en Maurice Scève: «Libre vivois en l'Avril de mon âge», y este sentimiento de libertad se contrapone al expresar en el mismo *dizain*:

> Ma liberté luy à tout asservie
> Et des ce jour continuellement
> En sa beaulté gist ma mort & ma vie (*Dizain VI*).

Ahora bien, en el caso de Louise Labé no observamos a lo largo de los veinticuatro sonetos indicios que nos muestren esta pérdida de libertad, la autora prefiere insistir más en las desdichas provocadas por un sentimiento de amor no correspondido que en la sumisión o vasallaje hacia la persona amada.

El amante petrarquista, en lugar de desembarazarse del yugo que le provoca esta unión, se deja invadir por la imagen de la amada. Tiende precisamente a sustituir a esta mujer real inaccesible por una imagen nacida de sus deseos y sueños en la que mezcla armoniosamente rasgos de la mujer real con la imaginaria.

La mayoría de los autores franceses retoman este tema. Maurice Scève deja constancia de ello a lo largo de su cancionero, son numerosos los *dizains* que abordan este concepto. Sirva como ejemplo:

> Mais comme Lune infuse dans mes veines
> Celle tu fus, es & seras DELIE,
> Qu'Amour à joinct a mes pensées vaines
> Si fort, que Mort jamais ne l'en deslie (*Dizain XXII*).

o bien este otro

> Apercevant cet ange en forme humaine
> Qui aux plus fortz ravit le dur courage
> Pour le porter au gracieux domaine
> Du Paradis terrestre en son visage

Ses beaux yeulx clercs par leur privé usage
Me dorent tout de leurs rayz espanduz (*Dizain* CCCCIX).

Louise Labé no se diferencia de sus contemporáneos; en los sonetos pertenecientes a la segunda parte del cancionero (Sonetos del II al XI), insiste sobre todo en las imágenes que el ser amado evoca en ella:

Quand j'aperçoys ton blond chef couronné
...
Et des vertus dix mile environné
...
Et des plus hauts les louenges estreindre
Lors dit mon cœur en soy passionné
Tant de vertus qui te font estre aymé
Qui de chacun le font estre estimé... (*Soneto X*).

E incluso vive obsesionada con su conquista:

Mais le voyant, tant lui feray de feste
Tant emploiray de mes yeus le pouvoir
Pour dessus lui, plus de credit avoir
Q'en peu de tems, feray grande conqueste (*Soneto VI*).

En el centro del análisis petrarquista del sentimiento del amor, la constatación de emociones compartidas en el corazón del amante toma una importancia singular, si bien frecuentemente se insiste en el sufrimiento; como dice M.ª Aurora Aragón: «el semantismo doloroso es muy superior en número y calidad al resto del vocabulario, ofreciendo una gran riqueza de matices en la expresión del dolor»[8].

Nada tiene que ver si el autor es hombre o mujer, en ambos casos encontramos ejemplos que ilustran lo que acabamos de indicar. Así por ejemplo Maurice Scève nos dice:

En toy je vis, ou que tu sois absente
En moy je meurs, ou que je soye present
Tant loing sois tu, toujours tu es presente
Pour pres que je soye, encore suis je absent (*Dizain* CXLIV).

En el caso del cancionero que nos ocupa, esta particularidad queda claramente expresada con la lectura del soneto VIII en el que los grupos antitéticos se repiten a lo largo del poema:

---

[8] «El vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé», en *Archivum*, vol. 186, 1986, p. 105.

Je vis, je meurs, je me brule et me noye
J'ai chaud extreme et en endurant froidure
La vie m'est et trop molle et trop dure
J'ai grans ennuis entremeslez de joye
Tout un coup je ris et je larmoye
...
Tout un coup je seiche et je verdoye
...
Ainsi Amour insconstament me meine.

Pero estas quejas, lamentos y suspiros se mezclan con otros poemas en los que los *baisers* son la imagen más importante. Así, los sonetos II y III evocan el lirismo de forma elocuente y por el contrario en el soneto XVIII la influencia de los *basiare*[9] latinos es manifiesta:

Baise m'encor, rebaise moy et baise
Donne m'en un de tes plus savoureus,
Donne m'en un de tes plus amoureus
Je t'en rendray quatre plus chaus que braises
Las, te pleins tu? ça que ce mal j'apaise
En t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisiers tant heureus
jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

O en el soneto XIII, en el que la autora describe de alguna manera la intensa felicidad que obtiene al estar en presencia de su amado:

Si m'accollant me disoit, Chère Amie,
Contentons nous l'un l'autre, s'asseurant
Que ja tempeste, Euripe, ne Courant
Ne nous pourra desjoindre
Si de mes bras le tenant acollé
Comme du Lierre est l'arbre encercelé.

---

[9] La influencia de los *Carmina* de Catulo es manifiesta. Observemos por ejemplo el poema 5 en sus últimas estrofas:

Da mi basia mille, deinde centum,
Dein mille altera, dein secunda centum,
Deinde usque altera mille,deinde centum.
Dein, cum milia multa feciremus,
Conturbabimus illa, ne sciamus,
Aut ne quis malus invidere possit,
Cum tantum sciat esse basiorum

En la poesía petrarquista las tres bellezas elementales de la mujer residían en el cabello, la boca y los ojos. Es cuando menos revelador cómo Louise Labé sigue respetando estos esquemas petrarquistas y retoma estos mismos elementos como los más significativos para aplicarlos a su amante:

> O beaus yeus bruns, ô regars destournez
> ...
> O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits (S*oneto II*).

o bien:

> O dous regars, o yeus pleins de beauté,
> Petits jardins, pleins de fleurs amoureuses
> Ou sont d'Amour les flesches dangereuses
> Tant à vous voir mon œil s'est arresté! *(Soneto XI*).

Sin embargo, nos llama la atención cómo una mujer tan osada a la hora de exteriorizar sus emociones no hace alusión alguna a la boca, ésta no se menciona explícitamente a lo largo de sus 24 sonetos, salvo en el soneto XIII, en el que alude a los labios del amado:

> Lors que souef plus il me beseroit
> Et mon esprit sur ses levres fuiroit
> Bien je mourrois, plus que vivante, heureuse.

El cancionero incluye a su vez las metáforas más comunes de esta poesía lírica: el arco y las flechas, símbolo del amor; la imagen del fuego para expresar el ardor y la pasión de los sentimientos así como una serie de vocablos referidos a la batalla, a la guerra, para demostrar el combate y enfrentamiento interior que experimenta la protagonista. Pero de esto nos ocuparemos en posteriores trabajos en los que estas metáforas serán analizadas.

Así, después de este breve viaje a través de los sentimientos de la autora, podríamos afirmar sin ningún género de dudas, y coincidiendo con Rigolot[10], que nos encontramos ante una mujer llena de sinceridad, que desarrolla una poesía que responde a una moda de una época concreta, si bien su originalidad reside en la manera de evocar este sentimiento amoroso:

> la poésie n'est donc, pour Louise, que le résultat d'une situation imprévue; elle naît de l'amour, qui n'est pas une réalité cherchée et voulue, et se confond avec sa destinée.

---

[10] *Louise Labé Essai* (1981), París, Ed. A.G. Nizet, p. 49.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATULO, G. Valerio (1963), *Poesías*, edición de Miguel Dolç, Madrid, CSIC.

LABÉ, Louise (1986), *Œuvres complètes*, edición de François Rigolot, París, Flammarion.

SCÈVE, Maurice (1916), *Délie object de la plus haulte vertu*, edición de Eugène Parturier, París, Librairie Nizet.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

DU DISCOURS ÉPILINGUISTIQUE AUX PRATIQUES SOCIALES, LA QUESTION DE LA NORME LINGUISTIQUE EN BELGIQUE FRANCOPHONE

André Bénit
Universidad Autónoma de Madrid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION

À l'heure de décrire leur façon de parler, nombreux sont les francophones de Belgique qui formulent les idées suivantes: d'une part que leur français diffère plus ou moins sensiblement de celui parlé par les Français, c'est dire qu'ils ont pleinement conscience de l'existence de spécificités linguistiques propres; d'autre part que le français pratiqué dans leur pays varie d'une région à l'autre, c'est dire qu'il est loin de former un tout homogène. On le voit, cette première analyse spontanée se focalise sur le phénomène de la variation géographique, mais, comme le signale la sociolinguiste montoise Marie-Louise Moreau, ignore celui de la variation sociale ainsi que l'interaction des deux types de variation (Moreau, 1997, p. 391; Moreau *et alii*, 1999, p. 27); elle néglige donc qu'en Communauté française de Belgique (CFB) comme ailleurs, la variation régionale se manifeste avec une intensité très fluctuante d'un groupe social à l'autre: «si les milieux populaires sont caractérisés par la variation géographique maximale, la bourgeoisie, en particulier celle qui détient le capital symbolique (Bourdieu, 1979), présente souvent des ancrages régionaux moins affirmés. La langue de beaucoup de nos intellectuels, de nos écrivains, de nos gens de médias, de nos artistes, etc., se différencie à la fois des variétés populaires belges et des usages répandus en France» (Moreau, 1997, pp. 391-392). Qu'elle s'explique par la situation sociolinguistique complexe de la Belgique francophone ou par quelque autre raison, «cette omission de la dimension sociale de la variation contribue à rendre plus difficile la réponse à un certain nombre de questions, notamment celles qui touchent à l'identification de la norme belge» (Moreau *et alii*, 1999, p. 27).

1. LE «BON USAGE»

Le français, comme ses homologues, est soumis au phénomène bien connu de la variation (régionale, sociale, historique, contextuelle, etc). Comme toutes les communautés linguistiques, les francophones hiérarchisent, implicitement

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ou explicitement, ces variétés en les cataloguant sur la base de valeurs esthétiques, affectives ou morales: certaines formes seront ainsi étiquetées comme élégantes ou vulgaires, expressives ou mornes, chaleureuses ou froides, authentiques ou artificielles... Dès lors, une de ces variétés aura l'honneur d'être choisie comme étant supérieure aux autres, comme étant la norme légitime, comme représentant le «bon usage».

D'une communauté linguistique à l'autre, l'identification et la définition de cet usage obéissent à des critères divers (géographiques, sociaux, logiques ou communicationnels, esthétiques, d'usage); mais, comme le précise Klinkenberg, d'une part, quel que soit le critère retenu, «la norme (évaluative)[1] est toujours décrite comme correspondant à la norme objective d'un groupe donné» (Klinkenberg, 1999, p. 52); d'autre part,

> ces critères sont toujours utilisés d'une manière idéologique. C'est-à-dire qu'un discours non scientifique vient ici donner une certaine forme de rationalité à des jugements dont le véritable fondement ne réside pas dans ces critères. Dans tous les cas, il s'agit bien de sélectionner une variété parmi d'autres, pour des raisons n'ayant rien de linguistique, et de l'imposer à l'ensemble du corps social. Il s'agit, dans tous les cas, d'assurer le pouvoir symbolique d'une fraction de ce corps social (Klinkenberg, 1999, pp. 52-53).

Certes, au sens de *norme* linguistique, le mot n'est entré qu'assez récemment dans les dictionnaires —après la Deuxième Guerre mondiale—; il n'empêche que la pratique normative est, elle, bien plus ancienne. Il ne nous appartient pas ici d'en retracer l'histoire[2] ni d'en proposer une typologie[3]. Rappelons simplement que, dans le domaine français, à l'époque classique, la grammaire était considérée comme un «art-science» (Baggioni, 1997, pp. 217-218): il était donc normal que le grammairien tentât de réglementer la langue dont il s'appliquait à décrire le «bel» ou le «bon» usage. La définition, souvent incomplètement citée, que l'Académicien Claude Favre de Vaugelas fournit, en 1647, de cette

---

[1] Klinkenberg (1999, p. 51) distingue globalement deux types de norme: la norme *objective* —«la mesure des pratiques linguistiques réelles»— que des enquêtes rigoureuses peuvent mettre en évidence (ex: à la télévision, x% de journalistes utilisent le subjonctif après *après que*), vs la norme *subjective* ou *évaluative*, «produite par une attitude sociale: celle qui consiste à étalonner les variétés sur une échelle de légitimité» (ex: il est plus correct d'utiliser l'indicatif que le subjonctif après *après que*).

[2] Pour une histoire du «bon usage», voir André Goosse, 2000.

[3] Les nombreuses réflexions menées par les linguistes et les sociolinguistes francophones sur le concept de *norme* ont permis d'en distinguer plusieurs types: les normes de fonctionnement, les normes descriptives, les normes prescriptives, les normes évaluatives et les normes fantasmées (voir Moreau: «Les types de normes», 1997, pp. 218-223).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

notion qu'il introduit dans ses *Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire*: «la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs...», constitue, selon Swiggers, «un jalon important dans l'histoire d'une politique centralisatrice de la langue française qui depuis Malherbe et Vaugelas a tenté de définir une sublimation à valeur normative d'un usage *contemporain*, par un appel à la fois à une parole ayant valeur d'autorité et au génie de la langue» (Swiggers, 1993, pp. 23-24). «Le pli élitiste du français était pris» (Wilmet, 2000, p. 52). En dépit des nombreuses critiques formulées contre cette définition donnée par celui que Wilmet nomme «l'oracle des Précieux et des Précieuses» (Wilmet, 2000, pp. 52-53) et de la notion elle-même de «bon usage», celle-ci sera reprise avec le succès que l'on sait par les grammairiens belges qui élargiront considérablement le champ d'observation: dans la dernière édition du *Bon usage* (1993), pas moins de cinq cents auteurs illustrent en effet des usages variés, voire contradictoires. Ce qui n'empêche pas le linguiste belge de se montrer sévère à leur égard: «Au fil du temps, le 'bon usage' va [...] s'embourgeoiser, jamais se populariser. Maurice Grevisse, parfois taxé de 'Vaugelas du XXe siècle', donne en exemple la pratique des 'bons' écrivains (quitte à sélectionner —admirez le cercle vicieux— le 'bon' écrivain en vertu de sa capacité à respecter le 'bon' usage!)» (Wilmet, 2000, pp. 52-53).

2. LE «BON» FRANÇAIS

Pour les langues pratiquées dans les communautés socialement stratifiées, dont le français, la norme (évaluative) —le «bon» français— s'identifie donc d'abord avec le parler de la classe socioculturellement privilégiée, celle qui détient le capital culturel. Notons, avec Klinkenberg (1999, p. 52), que les critères de sélection de la norme légitime peuvent confluer: décréter par exemple que le meilleur français se parle dans le XVIe arrondissement, c'est bien sûr se référer à un critère à première vue géographique, mais aussi et avant tout social.

Par ailleurs, il est notoire que les membres d'une communauté linguistique élaborent sur leur langue et son fonctionnement social des stéréotypes qui, à la longue, forgent la culture épilinguistique du groupe. Nombre de ces *normes fantasmées* concernent la conception que les membres de la communauté se font de la norme de prestige, le rôle des institutions normatives (organismes officiels (Académie...), ouvrages de référence (grammaires, dictionnaires...), école...) dans sa définition, et les groupes dont elle est l'apanage. «On peut ainsi mettre parfois en évidence, dans certaines communautés —c'est le cas pour la francophonie—, qu'une proportion importante de locuteurs se représentent la norme comme un ensemble abstrait et inaccessible de prescriptions et d'interdits, qu'ils ne voient s'incarner dans l'usage de personne et par rapport auquel tout le monde se trouve donc nécessairement en défaut» (Moreau, 1997, pp. 222-223).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Ainsi en est-il des francophones de Belgique dont les commentaires épilinguistiques font parfois état de l'existence d'un usage exempt de tout marquage géographique, mais ne permettent d'identifier ni la variété linguistique qui, dans leur for intérieur, jouirait de prestige ni les locuteurs censés pratiquer cette norme «supposée panfrancophone» (Moreau *et alii*, 1999, p. 4).

3. DES REPRÉSENTATIONS AUX PRATIQUES EFFECTIVES

Selon Moreau, pour cerner la variété qui, en Belgique francophone, bénéficierait du statut de variété légitime, il convient de différencier la «norme linguistique abstraite» (celle qui est présente dans les représentations et les discours épilinguistiques des usagers) et la «norme linguistique en prise sur l'environnement social» (celle qui est à l'oeuvre dans les pratiques sociales de ces mêmes usagers) (Moreau, 1999, p. 9).

3.1. La norme dans les discours normatif et épilinguistique

Les enquêtes sociolinguistiques menées dans les communautés francophones périphériques[4] indiquent que, bien que s'y formulent de-ci de-là quelques vœux de distanciation vis-à-vis du modèle hexagonal, doublés d'un attachement certain à des traits régionaux, qui, dits «savoureux, expressifs, chaleureux...»[5], se voient conférer des valeurs qui en garantissent le prestige «latent» sans toutefois les légitimer sur le marché linguistique «officiel»[6], nombreux sont les usagers à avoir intériorisé l'idée, centrale dans le discours officiel (celui qui fonde en grande partie la culture linguistique ambiante d'une communauté[7]) auquel ils sont sou-

---

[4] Voir Marie-Louise Moreau, «La pluralité des normes dans la francophonie» (1999, pp. 8-9).

[5] Pour la Belgique, voir Martine Garsou (1991) et Dominique Lafontaine (1991 et 1997).

[6] Pour une définition de ces notions, voir Cécile Bauvois (1997).

[7] Il faut toutefois souligner que les propos tenus par les usagers ne coïncident pas nécessairement avec le discours des institutions normatives (souvent jugées trop puristes ou peu flexibles). Par ailleurs, contrairement à une idée courante, les instances normatives ne sont pas les principales responsables de la hiérarchisation des usages. Indéniablement, ces proscripteurs et prescripteurs professionnels, que les membres de la communauté se figurent comme investis de l'autorité linguistique suprême, jouent un rôle central dans le processus de codification, de standardisation et de normalisation d'une langue. Mais les normes linguistiques qu'ils édictent et cautionnent sont en réalité celles que la communauté elle-même s'est choisies sur la base de critères idéologiques et non linguis-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

mis, selon laquelle, les Français étant les détenteurs du «bon» langage (comme si tous ceux-ci s'exprimaient à l'unisson), il leur convient, à eux périphériques, de *chasser* leurs particularismes, et, partant, à intégrer cette conception de la norme unique dans leur culture épilinguistique, donnant du français normé l'image d'une variété idéale pratiquement inatteignable.

Du côté de la morphosyntaxe et du lexique, la norme de référence pour les Belges francophones est grosso modo celle que leur soufflent les institutions normatives françaises. Beaucoup des spécificités belges, présentées comme des écarts vis-à-vis de cette norme franco-parisienne, ont longtemps été —et sont parfois encore— la cible explicite de puristes impénitents. Il est cependant intéressant de noter que certaines particularités lexicales ont désormais droit de cité (tels *septante, chicon, bourgmestre, aubette,* etc.). «Mais les critères sur lesquels se fonde la légitimité de ces unités sont rarement explicités en des termes généraux, en relation avec des catégories d'unités» (Moreau *et alii*, 1999, pp. 27-28).

Du côté phonique, les choses sont plus confuses. Tantôt le discours normatif condamne de manière inéquivoque certains traits spécifiquement belges (tel l'assourdissement des sonores finales...), tantôt, présentant «l'accent belge» comme une tare, mais invitant simultanément les francophones de Belgique à ne pas singer «l'accent français», il signale comment il convient de *ne pas* parler sans pour autant dire comment il conviendrait de le faire.

Paradoxalement donc, il existe, chez ces mêmes locuteurs périphériques, une forte tendance à taxer négativement la variété française convoitée, spécialement lorsqu'elle est adoptée par un de leurs congénères, alors accusé de «fransquillonner»[8] (Belgique), de «raffiner» (Suisse), de «parler pointu» ou de «parler avec la gueule en cul de poule» (Québec), de «faire le malin» ou d'«être un doseur» (Sénégal), d'«employer de gros mots» (Burkina Faso)... (Moreau, 1999, p. 9).

Ainsi, la culture linguistique ambiante magnifie un modèle tout en conseillant aux usagers de ne pas se l'approprier! Le discours normatif en Belgique tient donc essentiellement «des propos en termes négatifs [...]. Il ne décrit pas en positif ce que pourrait être la norme linguistique des Belges» (Moreau, 1997, p. 393). Quoi d'étonnant à ce que cette dévalorisation des traits linguistiques belges jointe aux propos ambivalents à l'égard de l'usage hexagonal et à ce mu-

---

tiques: l'essentiel du discours «spécialisé» relaie donc les conceptions (normatives) qui s'observent dans la culture épilinguistique ambiante de la communauté ainsi que les normes prescriptives émises en particulier par les détenteurs du capital symbolique, dont beaucoup n'ont aucune formation linguistique (voir Moreau, 1997, p. 221).

[8] Le terme recouvre un ensemble assez composite de traits, mais la plupart de ceux-ci sont localisés dans le domaine phonique («fransquillonner», c'est «parler pointu», «pincer son français», etc.).

tisme sur la norme à adopter soit source d'inconfort linguistique (Moreau *et alii*, 1999, p. 28).

3.2. La norme dans les pratiques sociales effectives

Mais cette variété —française de France, voire de Paris— désignée comme légitime dans les discours normatif et épilinguistique de la majorité des francophones périphériques, correspond-elle vraiment, ou seulement de manière partielle, à celle que ces mêmes francophones identifient comme étant la plus appropriée et la plus apte à exprimer leur identité linguistique et culturelle? Un des aspects les plus fondamentaux de la diversité linguistique étant de permettre aux membres d'une communauté d'exprimer, par leur façon de parler, leur solidarité avec leurs concitoyens[9], il apparaît capital de déterminer avec précision quelle langue parlent ceux des leurs qui, à leur avis, parlent bien, autrement dit quelle norme réelle ils valorisent pour leur groupe, en un mot de connaître leur «perception des enjeux sociaux sous-jacents aux différentes pratiques de la langue» (Moreau *et alii*, p. 3).

Dans la ligne des enquêtes réalisées au Québec et en Suisse romande et qui montrent, dans le premier cas, que la norme standard correspond à la langue de «l'élite intellectuelle politique et scientifique québécoise, qui possède un français de qualité tout en incluant dans son discours des mots, des expressions, des références, des sens différents du français de France» (Martel et Cajolet-Laganière, 1996, p. 95) et, dans le second, que «les Suisses romands se reconnaissent *deux* normes linguistiques: le standard français certes, mais aussi un standard suisse, correspondant à la variété en usage dans la classe socioculturellement dominante, et qui, pour être proche du standard français, n'en préserve cependant pas moins le marquage de l'identité suisse» (Moreau, 1999, p. 11)[10], Marie-Louise Moreau

---

[9] A cet égard, il apparaît que les locuteurs francophones périphériques, du moins ceux qui sont soucieux de pratiquer une variété de prestige et désireux de préserver en même temps leur identité, «tant par rapport à l'endo-groupe que par rapport à l'exo-groupe» (Moreau, 1999, p. 14), se conforment, pour l'essentiel, à la norme française, ce qui leur permet de se distinguer des locuteurs de milieu populaire ou faiblement scolarisés, mais n'hésitent pas à accueillir dans leur langue différents traits (principalement phoniques et lexicaux) grâce auxquels ils affirment leur appartenance à leur groupe: «ainsi émergent de nouvelles normes linguistiques, des normes endogènes» (Moreau, 1999, p. 17).

[10] Pour les détails concernant les données recueillies en Suisse romande par Bayard et Jolivert (1984), voir Moreau (1999, p. 11). Ainsi, quel que soit le contenu de leur discours explicite, les usagers périphériques reconnaissent —tout au moins pour l'oral— l'existence, à l'intérieur de leur communauté, d'une norme valable dans leurs pratiques sociales et qui

et Huguette Brichard[11], après avoir démontré que les représentations linguistiques des Belges francophones ne reposent pas sur des fondements objectifs mais que, reflet subjectif de leur complexe linguistique, elles sont profondément contaminées par des jugements a priori et par un imaginaire linguistique auto-dépréciatif[12], ont tenté, à leur tour, de savoir quelle variété fonctionne effectivement comme norme de prestige dans les pratiques sociales de ces locuteurs.

4. LA «BOURGEOISIE CULTURELLE FRANCOPHONE DE BELGIQUE» PRATIQUE-T-ELLE UNE VARIÉTÉ PROPRE?

Dans nos sociétés de type occidental, la stratification sociale détermine la variété linguistique légitime, laquelle correspond toujours à celle pratiquée par les milieux détenteurs du capital symbolique, ceux que Moreau et Brichard nomment «la bourgeoisie culturelle» (Moreau *et alii*, 1999, p. 29).

Afin d'objectiver une réalité souvent éprouvée, plusieurs études[13] ont été réalisées à l'Université de Mons-Hainaut, qui démontrent que, à l'encontre de ce que prétend le discours dominant sur la variation régionale, nombre de Belges francophones —provenant, pour la plupart, d'un milieu privilégié— pratiquent une variété «qui se définit par une double distance: [elle] ne se confond ni avec les usages marqués régionalement ni avec la norme de France» (Moreau *et alii*, 1999, p. 30). Ces membres de la «bourgeoisie culturelle francophone de Belgique» sont en effet —avec un pourcentage réduit d'erreurs— identifiés, par des auditeurs belges, comme Belges, et non comme Français, sans que puisse toutefois être déterminée leur appartenance régionale. L'identification du pays d'origine (France ou Belgique) ne se fait donc pas sur la base des particularismes régionaux (Moreau, 1997, p. 392): en opposition à ce qu'affirme le discours

---

diffère de *la* norme française. Selon Moreau, «il ne semble pas hasardeux de faire l'hypothèse qu'une reproduction de semblables travaux dans d'autres pays francophones conduirait à des résultats analogues» (Moreau, 1999, p. 12).

[11] M.-L. Moreau et H. Brichard: «Français et Belges: des fluidités verbales différentes? Des données objectives aux représentations subjectives» (in Moreau *et alii*, 1999, pp. 12-18) et «Notre vocabulaire est-il moins riche? De l'évaluation et des effets de halo» (in Moreau *et alii*, 1999, pp. 19-26).

[12] Une étude réalisée par Moreau et Dupal («Est-ce belge ou correct?», in Moreau *et alii*, 1999, pp. 5-11) montre clairement que les francophones belges ont tendance à fusionner les notions «populaire», «incorrect» et «belge», c'est dire qu'ils n'identifient aucune légitimité linguistique ni à Bruxelles ni en Wallonie: «les représentations a priori des sujets faussent leur perception de la variation linguistique» (p. 8).

[13] Pour une description de ces études, voir Moreau (1997, p. 392) et Moreau *et alii* (1999, p. 30).

généralement tenu sur le français des Belges, il existe en CFB, à côté des variétés régionales, un usage «qui ignore les cloisonnements géographiques [internes]; c'est l'usage pratiqué par une partie importante de la bourgeoisie culturelle belge» (Moreau *et alii*, p. 30).

5. UNE VARIÉTÉ BELGE DE RÉFÉRENCE?

Quel est le statut de cette variété, non marquée régionalement, pratiquée par la classe détentrice du capital symbolique en CFB? Quelle position occupe-t-elle, dans les évaluations des francophones de la CFB, par rapport à la variété bourgeoise française et aux variétés populaires belge et française? Peut-on imaginer que, dans les pratiques sociales de ces francophones, voire dans leurs discours, elle tienne lieu de norme de référence? Autant de questions que se posent Moreau et Brichard qui détectent des indices permettant de penser que cet usage de la bourgeoisie francophone belge serait susceptible d'y jouer le rôle de norme légitime:

- la différenciation nette, dans le domaine lexical, entre les belgicismes populaires «incorrects» et les belgicismes bourgeois «corrects». «Ce qui est proscrit, c'est moins le fait régional que le fait populaire» (Moreau, 1997, p. 398);
- l'existence, pour ce qui est des aspects phoniques de la langue, d'une variété belge non marquée régionalement mais identifiée comme non française: c'est celle des locuteurs qui sont dits *ne pas avoir d'accent* —«et c'est précisément ce qu'on dit habituellement des utilisateurs d'une variété normée»— (Moreau *et alii*, 1999, p. 31); c'est également celle que pratiquent les professionnels des médias audio-visuels en CFB, du moins pour les émissions à fort capital culturel. Et l'on sait que «la place qu'ils occupent est précisément un des lieux sociolinguistiques qui produisent les variétés de prestige» (Moreau *et alii*, 1999, p. 31).

Fortes de ces prémisses, Moreau et Brichard réaliseront une nouvelle étude[14] afin d'appréhender «ce que les francophones belges, hommes ou femmes, de milieu populaire ou de la bourgeoisie culturelle, considèrent comme leur(s) variété(s) linguistique(s) de prestige» (Moreau *et alii*, 1999, p. 35). En voici les conclusions principales:

---

[14] M.-L. Moreau et H. Brichard: «Aimeriez-vous avoir un fils qui parle comme ça? La norme des francophones belges» (in Moreau *et alii*, 1999, pp. 27-36). Concernant le dispositif expérimental (sélection des locuteurs enregistrés et des auditeurs interrogés, traitement des données et des résultats...), voir les pp. 31-34.

1) Le français que préfèrent les francophones de Belgique correspond à celui que pratiquent les classes socioculturellement dominantes, française ou belge[15], c'est-à-dire qu'il «se définit d'abord en termes d'appartenance à une classe socioculturelle. [...]. C'est en effet le contraste social [et non un critère géographique] qui creuse le plus l'écart entre les évaluations portées sur les différentes catégories de locuteurs» (Moreau *et alii*, 1999, p. 35).
2) Les informateurs considèrent toutefois que, dans leur façon de parler, ces locuteurs privilégiés doivent se garder d'afficher leur appartenance sociale: le parlé affecté ou précieux —de Belgique ou de France— déplaît autant que le parler populaire. Bref, «il convient de rester sobre dans la distinction sociale» (Moreau *et alii*, 1999, p. 35).
3) Le rejet des particularismes régionaux (ex: ce que d'aucuns nomment la «vulgarité» des accents belges) est bien plus fort dans le milieu universitaire qu'en milieu populaire (où, cependant, il n'est pas inexistant)[16].
4) Contrairement aux marques régionales qui connotent souvent les notions de «peu scolarisé», «rural» et «âgé», «les marques identitaires nationales —belges ou françaises— ne constituent pas [...] un obstacle à une appréciation favorable» (Moreau *et alii*, 1999, p. 35); ainsi, comme l'usage de la bourgeoisie culturelle française, celui de la bourgeoisie culturelle belge obtient lui aussi le statut de variété légitime ou de prestige.
5) Les représentations *a priori*, qui gratifient les locuteurs français d'un meilleur langage, n'influencent que secondairement les évaluations des auditeurs. Sans doute, parmi les fantasmes qui peuplent l'imaginaire linguistique des Belges, sévit encore la soi-disant plus grande aisance verbale des Français, mais les pratiques sociales des francophones belges en matière de langage semblent bien obéir «à une autre logique, puisque les évaluations les plus favorables se partagent à parts égales entre un certain usage de France et un certain usage de Belgique, qui ne se confondent pas» (Moreau *et alii*, 1999, p. 36).
6) Dans leurs représentations comme dans leurs propos sur la langue (lesquels considèrent principalement des locuteurs abstraits), nombre de francophones de Belgique reproduisent le discours normatif des *chasses aux belgicismes*: ils hiérarchisent les variétés françaises et belges selon un critère géographique, encensant les premières et dévalorisant les secondes; en revanche, dans leurs évaluations de locuteurs réels, français et belges, c'est un critère social qu'ils appliquent prioritairement (ils opposent les usages

---

[15] Il ne correspond en aucun cas à celui, systématiquement stigmatisé, des milieux populaires (français ou belge), celui qui est régionalement le plus marqué.

[16] Les auditeurs populaires se montrent moins sévères que les universitaires à l'égard des productions des locuteurs populaires et, signe de connivence, montrent moins d'aversion à l'égard de ce qui s'écarte de la norme (qu'ils perçoivent sans doute moins bien).

des milieux populaires à ceux de la classe détentrice du capital symbolique). «Ces pratiques sociales se montrent donc relativement indépendantes du discours des institutions normatives, de ce que les acteurs sociaux disent eux-mêmes de leur langue et de leurs représentations en matière de norme» (Moreau *et alii*, 1999, p. 36). C'est dire aussi que ces dernières participent grandement de stéréotypes culturels.

7) Les variétés belges et françaises correspondantes sont évaluées de façon sensiblement égale: ainsi, si les usages populaires en cours des deux côtés de la frontière politique sont identiquement déconsidérés, les variétés pratiquées par les bourgeoisies culturelles française et belge sont pareillement appréciées. Bien que l'écart ne soit nullement significatif, il apparaît même qu'«à classe sociale identique, les locuteurs belges devancent légèrement les français dans les évaluations des auditeurs» (Moreau, 1999, p. 11). C'est donc à la variété pratiquée par la bourgeoisie culturelle de leur pays que vont les préférences des francophones belges.

8) Comme le précise Moreau, «l'usage normé se reconnaît aussi à ce qu'il est la variété à laquelle les membres de la communauté associent les valeurs de réussite sociale, d'intelligence, d'éducation, de compétence, etc.» (Moreau, 1997, p. 394). Afin de préciser les valeurs associées aux variétés belges, Moreau et Brichard ont invité quelques auditeurs belges à justifier leurs réponses et à exprimer librement leurs appréciations. En se centrant sur la façon dont s'expriment les locuteurs enregistrés, ces auditeurs les situent (avec une exactitude variable) géographiquement, socialement et dans une catégorie d'âge, et les caractérisent psychologiquement, intellectuellement et moralement. L'observation de ces portraits qui, bien que dessinés par plusieurs personnes, se révèlent fort homogènes, permet de conclure que «les représentations s'organisent de manière largement convergente» (Moreau *et alii*, 1999, p. 34). Nous reproduisons ici ces portraits:

> Les traits positifs et négatifs se répartissent différemment dans les deux groupes socioculturels de locuteurs.
> a) Aux [locuteurs] universitaires, on attribue principalement les qualités suivantes: intelligence, sérieux, autorité, assurance, décontraction, sincérité, douceur, ouverture aux autres, habitude de la communication. La caractéristique «jeune» leur est plus fréquemment associée.
> b) Les locuteurs de milieu populaire sont perçus comme des personnes rigolotes, ou bon enfant, aimant la vie, qualités qui n'étaient pas citées pour l'autre catégorie. On les qualifie aussi de «bien de chez nous», de «bons Belges».
> c) Les aspects négatifs des universitaires s'analysent surtout en termes de fierté, snobisme, prétention, rigidité morale, sévérité, autoritarisme, préciosité.
> d) Ce sont, le plus souvent, d'autres défauts qui sont invoqués à propos des locuteurs populaires: vulgarité, grossièreté, impolitesse, provincialisme, fréquentation des cafés, nonchalance. On dit aussi parfois d'eux qu'ils sont âgés. Mais il n'est pas question ici de prétention, d'autoritarisme, etc. (Moreau *et alii*, 1999, p. 34).

Remarquons que ces portraits ne sont guère originaux puisque cette distribution des traits psychologiques se retrouve dans l'ensemble des situations où cohabitent une variété légitime et des variétés dénigrées (Lafontaine 1997, p. 387). «On peut toutefois présumer que ces appréciations ne se fondent pas sur des données objectives, mais résultent d'un effet de halo» analogue à celui observé dans d'autres études (l'appréciation des auditeurs est influencée par leurs représentations a priori de la qualité des uns et des autres) (Moreau *et alii*, 1999, p. 35).

6. ACCORDER LE DISCOURS INSTITUTIONNEL AVEC LES NORMES SOCIALES EFFECTIVES

A la lumière des plus récentes études sociolinguistiques, il semble évident qu'il y a en CFB «un divorce entre le discours normatif —qui renvoie souvent au modèle français et qui, mis à part quelques 'belgicismes' dits 'de bon aloi', envisage peu l'existence éventuelle d'une norme belge— et les normes effectives, telles que le corps social les a construites et les pratique, en se reconnaissant une norme de prestige propre» (Moreau, 1997, p. 399).

L'émergence, en Belgique francophone, d'une variété de prestige spécifique, *sui generis* pour certains de ses aspects, ne doit guère surprendre: la francophonie n'est-elle pas plurielle? Aussi est-il compréhensible «que les communautés qui la composent créent une diversité de normes pour affirmer des identités distinctes» (Moreau, 1997, p. 396).

Comme le signalait Moreau dans son introduction, les études sociolinguistiques que ses collaborateurs et elle-même réalisent visent à ce «qu'une meilleure connaissance de leur univers linguistique aide à réduire l'inconfort linguistique des citoyens de la Communauté [française de Belgique]» (Moreau *et alii*, 1999, p. 4). Et de souhaiter que le discours normatif belge prenne davantage en compte ce qui constitue la norme effective pour les usagers auxquels il s'adresse. Leur permettre de se construire une image plus positive de leur langue, telle est sans doute la condition préalable et indispensable à l'atténuation du malaise.

7. QUELLE POURRAIT ÊTRE LA TENEUR D'UN DISCOURS INSTITUTIONNEL MODERNE SUR *LA* LANGUE FRANÇAISE?

> La langue —et particulièrement la langue française— est un phénomène complet qui touche à l'histoire et à la géographie, à la psychologie et à la politique, à la création et à la technique. Il y a la langue de la petite enfance —celle que l'on dit maternelle—, il y a celle de l'Académie et celle du rap, celle d'Aimé Césaire, de Samuel Beckett et Gaston Miron, celle de la diplomatie et des Droits de l'homme, celle du sport et de la cuisine, celle des nouvelles technologies (Peeters, 2000, p. 11).

Sans doute conviendrait-il qu'un tel discours tienne compte avant tout du phénomène de la variation diatopique (axe géographique) et démente la fiction selon laquelle existerait une norme panfrancophone, unitaire, univoque, dépourvue de tout enracinement national.

Il faudrait de même que l'on évite de «tenir sur la langue un discours qui ne corresponde pas à son fonctionnement dans la société» (Moreau *et alii*, 1999, p. 39). Un discours actuel devrait davantage insister sur le phénomène complexe de la variation diastratique (axe socioculturel) et, en conséquence, présenter les différents sociolectes non plus en termes de légitimité ou d'illégitimité mais plutôt comme autant de variétés fonctionnelles.

Comme le signalent les études sociolinguistiques menées dans les pays qui, selon la belle expression de Maurice Druon, ont «la langue française en partage», chaque pays francophone dispose de ses propres variétés de prestige. Car c'est bien de «normes plurielles» qu'il faut chaque fois parler: ainsi, «le monde parisien de la finance n'a pas les mêmes usages que celui de la couture; les variétés pratiquées par certains cercles de la noblesse ne s'alignent pas nécessairement sur celles en usage parmi les universitaires, etc.» (Moreau *et alii*, 1999, p. 39). Au-delà des spécificités, principalement lexicales et phonétiques, grâce auxquelles tout un chacun peut manifester et revendiquer son appartenance à un milieu déterminé (professionnel...), toutes ces variétés de référence ont en commun de nombreux traits permettant aux individus des différents sous-groupes de «se distinguer» des milieux populaires et de se sentir membres de la classe socioculturelle dominante.

Il serait bon que ce nouveau discours décomplexe les francophones de Belgique en leur montrant que le français leur appartient autant à eux qu'aux Français, que cette langue, qui s'est implantée dans leur région dès le Moyen Age, c'est-à-dire bien avant que dans de nombreuses régions de l'Hexagone, ne leur est pas «étrangère».

Nombreux sont encore ceux qui, imaginant la France comme une nation séculairement unilingue, attribuent la soi-disant maladresse linguistique de beaucoup de Wallons à leur «héritage patoisant» (Piron, 1978, p. 42); avec Michel Francard (2000, pp. 13-14), on peut s'étonner de la durabilité de cet argument efficacement brandi par une institution scolaire qui, dès le début du XXe siècle, prôna l'éradication des patois sous prétexte qu'ils constituaient une entrave à l'apprentissage du «bon» français. Sans doute serait-il utile de faire prendre conscience à ces locuteurs de la normalité de la situation en CFB et du rôle décisif de quelques événements survenus au XXe siècle dans l'étiolement et le confinement des dialectes tant en France qu'en Belgique romane.

A propos des dialectes, il serait bienvenu, selon Moreau, de montrer «la contribution d'un dialecte belge, le picard, au même titre que les dialectes du nord de la France, dans la constitution de la langue littéraire qui allait devenir le français» (Moreau *et alii*, 1999, p. 39).

L'attachement qu'un individu peut ressentir et témoigner pour sa langue dépend aussi de la place que celle-ci occupe dans les secteurs culturels de pres-

tige. On peut par exemple regretter, avec Moreau, que de nombreux films tournés en CFB, et dont les personnages principaux sont des autochtones, mettent en scène des comédiens français pratiquant un usage dans lequel les spectateurs belges s'identifient mal. «N'y aurait-il pas à repenser la question de la variété de langue utilisée dans ces productions?» (Moreau *et alii*, 1999, p. 40). Certes, il ne s'agit pas de promouvoir un quelconque nationalisme ou régionalisme linguistique, mais d'exploiter davantage les ressources de ce que les Belges francophones reconnaissent comme étant leur variété de prestige. A cet égard, les Québécois, qui ont plusieurs longueurs d'avance, ne s'en portent pas plus mal! D'autre part, une promotion accrue du très riche patrimoine littéraire belge d'expression française permettrait aux francophones de Belgique, mais aussi à nos étudiants, de découvrir, notamment à travers ses «irréguliers du langage», la formidable variété et plasticité d'une langue parlée sur les cinq continents.

8. LA LÉGITIMATION DE PLUSIEURS NORMES NE RISQUE-T-ELLE PAS DE «BABÉLISER» LA LANGUE FRANÇAISE?

Ce serait une erreur de le croire. Car la diversité —qui existe depuis toujours— n'a jamais empêché les francophones d'horizons et de milieux très divers de se comprendre. Moreau nous rappelle à cet égard que ce n'est pas la pression normative qui permet à des locuteurs de langues fortement standardisées, tel le français, mais pratiquant des usages différents, de communiquer efficacement. En réalité, dit-elle, les phénomènes de convergence ou de divergence linguistiques obéissent à des mécanismes sensibles à des enjeux plus variés et généraux que ceux sur lesquels table le discours normatif: «souci de se faire comprendre, mais aussi volonté d'hermétisme, aspiration à être reconnu comme membre du groupe, ou comme distinct, volonté de marquer sa solidarité ou affirmation d'une prise de distance, expression ou négation de son identité, etc.», telles sont quelques-unes des lois de l'accommodation linguistique. «Et selon les cas, elles conduiront les individus à choisir soit de se rapprocher, soit de s'écarter de la norme, ou de ce qu'ils identifient comme leur usage propre, ou comme l'usage de l'autre» (Moreau *et alii*, 1999, pp. 40-41)[17].

9. CONCLUSION?

Si les instances responsables de la promotion et du rayonnement de la langue française faisaient preuve de plus d'audace et se décidaient à légitimer

[17] Voir aussi Moreau, 1999, p. 16.

les standards locaux, qui, rappelons-le, correspondent toujours aux usages de la classe socioculturellement dominante et ne se différencient donc que superficiellement de la variété française normée, il leur faudrait, dans leur travail de sensibilisation, insister sur le fait «que la reconnaissance d'une norme locale ne signifie pas la légitimation de tous les particularismes, et qu'elle ne concerne pas le 'français de la rue' ou le français des moins scolarisés, car c'est sans doute l'irruption massive de traits populaires, déclassants, qui fonde [l]es réticences, et qui a abouti par exemple à l'échec, au Québec, des tentatives de promotion du joual au rang de standard québécois» (Moreau, 1999, p. 15).

Quoi qu'en pensent encore certains, «le jeu en vaut la chandelle». Des usagers dont les spécificités langagières sont trop souvent dénigrées et/ou autodépréciées et dont la norme de référence se situe ailleurs que dans leur communauté ne sont-ils pas nécessairement voués à l'insécurité linguistique et à la carence identitaire? C'est dire l'importance des enjeux liés à la décentralisation et à la redéfinition des normes de prestige, à la reconnaissance explicite de ces variétés de français qui, d'un bout à l'autre de la francophonie, font quotidiennement office de normes légitimes locales:

- il y aurait tout d'abord le bien-être linguistique que ressentiraient ces usagers qui verraient identifier la norme parmi les variétés qu'ils pratiquent et/ou côtoient habituellement;
- il en résulterait aussi, pour tous ces locuteurs actuellement en état de sujétion linguistique et d'«inconfort psychologique», un énorme gain identitaire; en effet, comme le rappelle Moreau, «de très nombreuses communautés humaines investissent leur langue de la double fonction de fonder leur identité et de la manifester [...]. Mais quand l'identité se fonde sur la langue, quelle identité peuvent se définir des individus qui s'estiment dépourvus de parole légitime?» (Moreau *et alii*, 1999, p. 38).
- il s'ensuivrait enfin que le français enseigné et prôné par l'institution scolaire —dont on connaît le rôle dans la diffusion du malaise linguistique— serait perçu par les élèves comme usuel, familier, donc accessible.

«I1 y a donc, en matière de langue, une nouvelle culture à implanter dans la Communauté française de Belgique» (Moreau *et alii*, 1999, p. 41). Au bénéfice de tous.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Baggioni, Daniel (1997), «Norme. Genèse du concept», in M.-L. Moreau (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga, pp. 217-218.

Bauvois, Cécile (1997), «Prestige apparent vs prestige latent», in M.-L. Moreau (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga, pp. 56-60.

—— (1997), «Marché linguistique», in M.-L. Moreau (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga, pp. 203-206.

Bayard, Catherine et Jolivert, Rémi (1984), «Les Vaudois devant la norme», *Le français moderne*, 52, pp. 151-158.

Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction*, Paris, Minuit.

Francard, Michel (2000), *Langues d'oïl en Wallonie*, Bruxelles, Bureau européen pour les langues moins répandues (Langues européennes, 9).

Garsou, Martine (1991), *L'image de la langue française. Enquête auprès des Wallons et des Bruxellois*, Bruxelles, Service de la langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, Communauté française de Belgique (*Français & Société* 1).

Goosse, André (2000), «B comme le Bon usage», in B. Cerquiglini, J.-Cl. Corbeil, J.-M. Klinkenberg et B. Peeters (dir.), *Tu parles!? Le français dans tous ses états*, Paris, Flammarion, pp. 27-37.

Klinkenberg, Jean-Marie (1999), *Des langues romanes. Introduction aux études de linguistique romane*, Paris et Bruxelles, Duculot (Champs linguistiques).

Lafontaine, Dominique (1991), *Les mots et les Belges. Enquête sociologique à Liège, Charleroi, Bruxelles,* Bruxelles, Service de la langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, Communauté française de Belgique (*Français & Société* 2).

—— (1997), «Les attitudes et les représentations linguistiques», in D. Blampain, A. Goosse, J.-M. Klinkenberg et M. Wilmet (dir.), *Le français en Belgique*. Louvain-la-Neuve, Duculot-Communauté française de Belgique, pp. 381-390.

—— (1997), «Attitudes linguistiques», in M.-L. Moreau (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga, pp. 56-60.

MARTEL, Pierre et CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène (1996), *Le français québécois. Usages, standard et aménagement*, Québec, Presses de l'Université de Laval.

MOREAU, Marie-Louise (1997), «Le bon français de Belgique. D'un divorce entre norme et discours sur la norme», in D. BLAMPAIN, A. GOOSSE, J.-M. KLINKENBERG et M. WILMET (dir.), *Le français en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Duculot-Communauté française de Belgique, pp. 391-399.

—— (1997), «Norme. Les types de normes», in M.-L. MOREAU (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga, pp. 218-223.

MOREAU, Marie-Louise, BRICHARD, Huguette et DUPAL, Claude (1999), *Les Belges et la norme. Analyse d'un complexe linguistique*, Service de la langue française de la Communauté française de Belgique et Éditions Duculot (*Français & Société* 9).

MOREAU, Marie-Louise (1999), «La pluralité des normes dans la francophonie», Document dactylographié, pp. 1-21 (paru sous le titre «Pluralité des normes et des appartenances. Convergences et divergences en situation pédagogique», *Terminogramme*, 91-92 pp. 41-63).

PEETERS, Benoît (2000), «Avant-propos», in B. Cerquiglini, J.-Cl. CORBEIL, J.-M. KLINKENBERG et B. PEETERS (dir.), *Tu parles!? Le français dans tous ses états*, Paris, Flammarion, pp. 11-13.

PIRON, Maurice (1978), *Aspects et profil de la culture romane en Belgique,* Liège, Sciences et Lettres.

SWIGGERS, Pierre (1993), «L'insécurité linguistique: du complexe (problématique) à la complexité du problème», in M. FRANCARD, *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-la-Neuve, *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, 19.3-4, vol. I, pp. 19-29.

WILMET, Marc (2000). «D comme Décrire ou prescrire», in B. CERQUIGLINI, J.-Cl. CORBEIL, J.-M. KLINKENBERG et B. PEETERS (dir.), *Tu parles!? Le français dans tous ses états*, Paris, Flammarion, pp. 51-61.

DE LA DEDICACIÓN A LAS LETRAS COMO SUBLIMACIÓN EN LA CULTURA FEMENINA DEL SIGLO XVI FRANCÉS

Javier Benito de la Fuente
Universidad de Valladolid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Durante mucho tiempo se ha convenido en que hasta prácticamente el siglo XVIII las mujeres «no produjeron literatura, de forma continuada», esto es lo que Virginia Woolf expresa en un artículo de 1929[1], en el que, remontándose hasta Safo, habla de «las extrañas lagunas de silencio que parecen separar un periodo [...] de otro», en lo que se refiere a la dedicación de las mujeres a esta actividad, y justifica este «alternarse el silencio con el habla» por «las leyes y las costumbres»: «cuando una mujer se exponía, cual ocurría en el siglo XV, a que la apalearan, si se negaba a contraer matrimonio con el hombre elegido por sus padres, la atmósfera espiritual en que vivía era poco propicia para crear obras de arte». Parece así que el XVIII, que abre la época contemporánea acabando con el Antiguo Régimen, que es capaz de crear ya en 1791 una «Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne» (aunque Olympe de Gouges pagara con su vida en la guillotina lo que se entendió como una burla de la «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen»), supone un punto de partida más favorable para la mujer que quiere dedicarse a actividades diferentes a las entendidas como propias de su sexo.

Sin embargo, el siglo XVI es, en mucho sentidos, precursor del XVIII, convencidos los hombres renacentistas, al igual que lo estuvieron después los de la Ilustración, de encontrarse en una época de luces, de victoria sobre las fuerzas oscurantistas que no aceptan esa renovación que se está produciendo. Época de voluntaria ruptura sobre el pasado, el XVI francés, sobre todo en su primera etapa, en la de los años gloriosos y mitificados del «Roy François»[2], tiene una alta

---

[1] WOOLF, Virginia (1981), «Las mujeres y la narrativa», en *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, pp. 51-53.

[2] «Et ne fut-ce pas aussi la même inclination de François Ier qui fit que la France devint sous son règne spirituelle et savante, de grossière et d'ignorante qu'elle était sous les règnes précédents?» dirá en 1671, en sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Daniel Bouhours, abundando en una idea repetida desde ese mismo reinado; un Agrippa d'Aubigné que rompe con la retórica renacentista pensará, sin embargo, que nada valioso se escribió antes de ese momento. (La cita de Bouhours aparece en FRAGONARD, Marie-Madeleine (1990), *Les dialogues du Prince et du poète,* París, Gallimard).

idea sobre sí mismo, que aparece de manera perfecta en la carta que Gargantua envía a su hijo Pantagruel, y que encontramos en el capítulo VIII del *Pantagruel*, de 1532: en ella se ve de forma muy interesante cómo Gargantua se admira de los progresos de la época post-gótica, en la que los bandidos, verdugos, aventureros y palafreneros son más doctos que los doctores y predicadores de su tiempo:

> Maintenant toutes disciplines sont restitueées, les langues instaurées [...] tout le monde est plein de gens savans, de précepteurs très doctes, de librairies très amples, et m'est avis que, ny au temps de Platon, ny de Ciceron, ny de Papinian, n'estoit telle commodité d'estude qu'on y veoit maintenant, et ne se fauldra plus doresnavant trouver en place ny en compaignie, qui ne sera bien expoly en l'officine de Minerve[3].

Hasta tal punto llegan los progresos de la civilización y de la restauración del saber, que «les femmes et les filles» aspiran a estar incluidas en ese avance, quieren también esa «louange et manne céleste de bonne doctrine»[4], lo cual aparece como algo excepcional, innovador, y digno de ser citado; eso sí, esta unión nueva entre mujer y cultura es algo positivo para un Rabelais que en su *Gargantua* de 1534 coloca a hombres y mujeres en pie de igualdad en esa sociedad ideal de la Abadía de Thélème en donde precisamente la instrucción, las «belles grandes librairies, en grec, latin, hébrieu, françois, tuscan et hespaignol»[5] aparecen como acompañantes perfectas del ambiente de libertad, del «fay ce que vouldras» que preside este lugar, proporcionando este marco de cultura, igualdad y libertad las condiciones apropiadas para que se desarrolle el ideal de vida rabelesiano, tan cercano al erasmismo (la gente libre e instruida tiene por naturaleza un instinto que impulsa hacia el bien, hacia la Virtud). Las mujeres de Thélème, necesariamente hermosas, bien formadas y bien nacidas, para que sirvan, según el autor, de antítesis a las monjas, habitualmente tuertas, cojas, jorobadas, feas, etc., son tratadas, por lo que se describe de su vida cotidiana, con tal respeto por sus compañeros de abadía, que éstos pasan por las manos de peluqueros y perfumistas cuando van a visitarlas a sus aposentos, y son ellas también las que deciden el atuendo de cada día, convirtiéndose así en las Damas soberanas de esa corte intelectual, pero también centro de belleza y «politesse», muy al gusto de una época que obedece los dictados de Baltasar de Castiglione.

Por otra parte, en estos años 30 en los que Rabelais comienza a construir su ciclo de los gigantes ya está de moda el pensamiento neoplatónico que ha hecho de la belleza de la mujer un paso esencial para llegar a comprender la

---

[3] RABELAIS, François (1955), *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, pp. 204-205.
[4] *Op. cit.*, p. 205.
[5] *Op. cit.*, p. 151.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

belleza de lo superior, de lo divino; unos años más y Maurice Scève dedicará su más importante obra poética a la Délie, símbolo de la inteligencia y triple diosa que recoge la complejidad de la condición femenina, capaz de iluminar en la oscuridad como Selene o de conducir a los abismos infernales como Hécate, mientras que los poetas de la Pléiade, con Ronsard a la cabeza, convertirán a la mujer en la diosa cuya sola visión aterroriza y enloquece, la Diana inaccesible y huraña que hiere desde lejos con las flechas de su mirada, que petrifica como la Gorgona:

> Lors que mon oeil pour t'oeillader s'amuse,
> Le tien habile à ses traits descocher,
> Par sa vertu m'em-pierre en un rocher
> Comme au regard d'une horrible Meduse;[6]

y que convierte al poeta enamorado en un mártir heroico de ese culto cruel, en un «Promethée en passions»[7] encadenado en un sufrimiento eterno:

> Pour aller trop tes beaux soleils aimant,
> Non pour ravir leur divine etincelle,
> Contre le roc de ta rigueur cruelle
> Amour m'attache à mille clous d'aimant.
> En lieu d'un Aigle, un Soin cruellement
> Souillant sa griffe en ma playe eternelle,
> Ronge mon coeur, et si ce Dieu n'appelle
> Ma Dame, à fin d'adoucir mon tourment.
> Mais de cent maux, et de cent que j'endure,
> Fiché cloué dessus ta rigueur dure,
> Le plus cruel me seroit le plus dous,
> Si j'esperois apres un long espace
> Venir à moy l'Hercule de ta grace,
> Pour delacer le moindre de mes noeuds[8].

El propio Rabelais, que deja tan bien situadas y servidas a las damas de Thélème, se burla ya en su *Pantagruel* de los excesos ridículos de este culto a la Dama a través del episodio de Panurgo «enamorado» de una dama de París, en los capítulos XXI y XXII de esta obra, interesante episodio en donde se entremezclan dos mentalidades muy distintas: por una parte tenemos un pastiche de una

---

[6] RONSARD, Pierre de (1993), *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, p. 28 (Le premier livre des Amours, sonnet VIII).

[7] *Op. cit.*, p. 31 (Le premier livre des Amours, sonnet XII).

[8] RONSARD, *op. cit.*, p. 31 (Le premier livre des Amours, sonnet XIII).

declaración amorosa según el gusto de los «dolens contemplatifz, amoureux de Karesme, lesquels poinct à la chair ne touchent»[9], declaración en donde se habla de esa «grande beauté [...] tant excellente, tant singulière, tant céleste, que je crois que Nature l'a mise en vous comme un parragon pour nous donner entendre combien elle peut faire quand elle veult employer toute sa puissance et tout son sçavoir»[10], y por otra nos encontramos con la aparición de elementos explicita y descarnadamente sexuales como el «Maistre Jean Jeudy» o «Jan Chouart», habitante de la bragueta de Panurgo, «qui vous sonneroit une antiquaille dont vous sentirez jusques à la moelle des os»[11], o la invitación a hacer «bouttepoussenjambions», por no hablar de la humillación final a la que es sometida esta dama parisina: rebelde en un principio, muy dentro del papel de la Dama cruel, a los requerimientos amorosos de un Panurgo que se pretende «tant amoureux de vous que je n'en peuz ny pisser ny fianter»[12], se verá, gracias a la estratagema de su pretendiente, seguida por todos los perros de la ciudad que se mean encima de ella. Como vemos, la Dama que está colocada arriba, de manera divina, espiritual, es profanada gracias a lo físico, lo fisiológico; este pasaje, por supuesto, está muy dentro del espíritu rabelesiano y su gusto por la inversión, por colocar abajo lo que está arriba, y recordar que no se puede entender lo espiritual sin lo corporal, pero a la vez es muy ilustrativo de la situación de la mujer en este momento.

En efecto, ¿cuál es esa situación realmente? Como estamos viendo, el Renacimiento es una época innovadora, en donde la mujer parece ocupar un lugar privilegiado, y no solo en ese papel de diosa de los poetas, puesto que es un momento en el que aparecen numerosas mujeres que destacarán como gobernantes, ya sea por derecho propio, como Isabel de Castilla e Isabel de Inglaterra, o por delegación: Luisa de Saboya y Catalina de Medicis, madres de la patria y no solo de sus hijos en Francia, o Margarita de Austria y María de Hungría, hábiles gobernadoras de los Países Bajos. Isabel la Católica defiende su soberanía personal frente a las pretensiones de su esposo, y da a sus hijas la educación que hubiera querido para ella, haciendo de Catalina de Aragón un modelo de princesa renacentista, que asombra por su cultura en la atrasada corte inglesa; los monarcas más importantes de la primera mitad del XVI europeo, Carlos V y Francisco I, que están enfrentados en tantos aspectos, coinciden en la confianza plena que depositan en los miembros femeninos de su familia, solo ellas son fieles y fiables[13]: escribiendo a su hermana María de Hungría, Carlos dice, refi-

---

[9] RABELAIS, *op. cit.*, p. 260.

[10] *Op. cit.*, p. 261.

[11] *Op. cit.*, p. 261.

[12] *Op. cit.*, p. 262.

[13] Brantôme, siempre dispuesto a elogiar las capacidades femeninas, habla de esto en su *Recueil des Dames: sur Mesdames, filles de la noble maison de France*: «aussy faisoyent-

riéndose al gobierno de los Países Bajos: «n'eusse seu trouver personne plus califyé pour m'aider a supporter cette charge que vous pour l'ydonyété»[14], y de hecho, las gobernadoras de los Países Bajos del XVI se convertirán en algo tan mítico que Felipe II intentará la pacificación de esta conflictiva zona precisamente a través de esa vía femenina, con la cesión a su hija Isabel Clara Eugenia en 1598. Francisco I, por su parte, estará durante sus primeros años muy influido por su madre Luisa de Saboya, regente durante su cautiverio en España, y su hermana Margarita, duquesa de Alençon y luego reina de Navarra, que viajará a nuestro país para negociar su liberación; estas princesas negociarán con su pariente Margarita de Austria, tía del emperador, la famosa «Paz de las Damas», demostrando con esa gran habilidad diplomática lo bien fundado de la confianza depositada en ellas.

Ahora bien, la fuerte misoginia que, en paralelo y en contraposición a las teorías corteses y de culto a la Dama, se desarrolló en la época medieval, tuvo una consecuencia peculiar en Francia, apartando a las mujeres del trono a partir del siglo XIV, mediante una supuesta ley sálica que, mucho tiempo después, será vista como una de las pruebas de la superioridad de la monarquía francesa sobre las demás (Bossuet): los lises no hilan, hay que impedir que el reino de Francia «tombe en quenouille», la mujer, débil por naturaleza, e impura una vez al mes, está incapacitada para sentarse en ese trono sagrado y, si lo hace, será para profanarlo, como piensa Agrippa d'Aubigné en relación al poder de Catalina de Médicis, la «Jezabel», la «impure florentine», ávida de sangre y de brujería, llena de «rage de regner», que «aux depens de la loy que prirent les Gaulois/ des Saliens François por loy des autres lois» ha recibido, ella, «femme impuissante», «le diademe saint sur la teste insolente/ le sacré sceptre au poing»[15]. Esta ley, fruto del recelo hacia la mujer, y tan apreciada por el puritano d'Aubigné, suscita la crítica de Brantôme, que atribuye precisamente a la reina Catalina la idea de que su hija Margot sería una buena soberana:

> Or, si par abolition de la loy sallicque, dist encor la Reyne, le Royaume venoit a ma fille par son juste droict, comme aussi autres Royaumes tumbent en quenouilles, certes ma fille est bien aussi capable de regner, ou plus que beaucoup d'hommes et Roys que je scay, et qui ont estez; et crois-je que son regne seroit beau; et le

---

elles à l'envy les deux soeurs, comme j'ay ouy dire, à qui serviroyent mieux leurs freres; l'une, la Royne d'Hongrye, l'Empereur; et l'autre, le Roy François: mays, l'une par les effetz de la guerre, et l'autre par l'industrie de osn gentil esprit et par douceur». BRANTÔME, Pierre de (1991), *Recueil des Dames, poésies et tombeaux,* París, Gallimard, p. 179.

[14] LANZ, K., *Correspondenz des Kaisers Karl V*, t. I, pp. 416-417.

[15] AUBIGNÉ, Agrippa d' (1993), *Las trágicas,* Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Murcia.

> rendroit pareil a celluy du Roy son gran pere, et Roy son pere, car elle a un grand esprit et de grandes vertus pou ce fayre. Là dessus elle alla dire que c'estoit ung grand abus que ceste loy salique (...),et que c'estoyent de vieux resveurs et chroniqueurs qui l'avoient ainsi escript, sans savoir pourquoy, et l'ont faict ainsin accroyre[16].

Margarita de Valois, la célebre «reina Margot», es una de las princesas de la casa real francesa que, apartadas del acceso al trono por esa ley «injuste et contre la loy de Dieu»[17], destacan durante este siglo por su inteligencia e interés por las actividades intelectuales. Las tres Margaritas, en particular, llevan bien ese nombre en el que tanto simbolismo descubren los autores de este siglo: las cartas y los discursos de la reina Margot destacaban por su perfección y sus acertados razonamientos, y su dominio del latín parece que asombró a los embajadores polacos que venían a proponer la corona a su hermano Enrique de Anjou. En la generación anterior, Margarita, la hija de Francisco I, casada tardíamente con el duque de Saboya, «a esté si sage, si vertueuse, si parfaitte en scavoir et sapience, qu'on luy donna le nom de la Minerve ou Palas de la France pour sa sapience»[18], creando uno de esos círculos literarios del XVI que son una prefiguración de los salones del preciosismo. Otra generación hacia atrás y tenemos a la «Marguerite des marguerites», la reina de Navarra, a la que mencionábamos antes como consejera y ayudante de su hermano. Esta princesa, elogiada por Erasmo como poseedora de cualidades insólitas entre las damas de su posición, «esprit abstraict, ravy et ecstatic», según Rabelais[19], dedicó tanto tiempo y tanto esfuerzo a las letras que se ha convertido en una de las plumas más destacadas y estudiadas de este siglo, eso sí, no tanto por las obras con las que expresa sus preocupaciones religiosas, su vena mística, como *Les prisons*, sino por la que seguramente consideraba como más frívola y tal vez un mero pasatiempo, *el Heptamerón*. Esta colección de «nouvelles» nos presenta un catálogo de situaciones a través de las cuales vemos de manera perfecta cómo es la vida de la mujer en la primera mitad del siglo XVI francés, y, casi por primera vez, nos encontramos con un punto de vista femenino, interesado especialmente por la suerte de sus seme-

---

[16] BRANTÔME, *op. cit.*, pp. 134-135.

[17] Brantôme usa las Sagradas Escrituras en apoyo de su tesis, al igual que la costumbre de la mayoría de países: «Et puisqu'il est juste qu'en Hespaigne, Navarre, Angleterre, Escosse, Hongrie, Naples et Scicille, les filles regnent, pourquoy ne l'est-il juste tout de mesmes en France? car ce qui est juste, il est juste partout et et en tous lieux, et le lieu ne faict point que la loy soit juste», *op. cit.*, p. 135. Como vemos, Brantôme ve la «excepción francesa» como un error, no como esa señal de superioridad y predilección divina que planteará Bossuet.

[18] BRANTÔME, *op. cit.*, p. 185.

[19] RABELAIS, *op. cit.*, p. 316. Es la dedicatoria del *Tiers livre* escrita en 1546.

jantes, y que rezuma escepticismo y amargura acerca de las posibilidades de entendimiento entre hombres y mujeres. En un momento en el que el Amor se está convirtiendo en ese culto semirreligioso estrechamente relacionado con la actividad poética, que ocupa de manera obsesiva la mente y la pluma de muchos creadores, la reina de Navarra también habla de él, aunque de manera más matizada y más pesimista: las mujeres de sus cuentos están lejos de la diosa cruel de los poemas, y son ellas más bien las que tienen motivos para estar petrificadas de terror. El segundo cuento, por ejemplo, nos presenta una situación muy violenta, en donde una mujer que defiende su virtud se resiste tanto ante un violador que éste la asesina para poder conseguirla, «desesperé de jamais ne la povoir ravoir vive, luy donna si grand coup d'espée par les reings, pensant que, si la paour et la force ne l'avoit peu faire rendre, la douleur le feroit»[20]. Es uno de los enfrentamientos más marcados, uno de los ejemplos más contundentes de lucha de sexos que nos ofrece la autora: la mujer implora a Dios «lequel elle nommoit sa force, sa vertu, sa patience et chasteté», mientras el hombre «qui n'avoit amour que bestialle, qui eut mieulx entendu le langaige des mulletz que ses honnestes raisons, se montra plus bestial que les bestes». Como en una cruel escena de cacería, y realmente de eso se trata, la vista de su propia sangre anima a la mujer a seguir defendiéndose, mientras que esto hace a su agresor más «embrasé de fureur», hasta que consigue sus propósitos «après qu'elle eut perdu la parolle et la force du corps, ce malheureux print par force celle qui n'avoit plus de deffense en elle». En esta historia la brutalidad bestial aparece como algo propio de un mulero, como es el protagonista, y del ambiente campesino en el que se mueve, pero hay otros muchos ejemplos referidos a otras clases sociales: por citar solo algunos muy significativos, en la cuarta historia es un «gentilhomme, dont la grandeur, beaulté et bonne grace passoit celle de tous ses compaignons»[21] el que intenta forzar a una dama de Flandes, que tiene que defenderse literalmente de su acoso con uñas y dientes, cuando ve que él «n'espargnoit riens de toutes ses forces pour luy faire une honte»[22]; en la novela veintidós nos encontramos con un prior que había llevado una vida tan austera y rigurosa hasta los cincuenta años que es venerado y temido a la vez por las monjas de las que es visitador; sin embargo, llegado a esa edad, se opera una «mutation de cueur telle»[23], que empieza a fijarse en rostros hermosos donde antaño no veía más que velos, e intenta, como la mayoría de los religiosos de Margarita de Navarra, aprovecharse de su situación especial («il ne faut pas que

---

[20] Navarre, Marguerite de (1956), *Heptameron. Contes français du XVIe siècle*. París, Gallimard, p. 719.

[21] Navarre, *op. cit.*, p. 727.

[22] *Op. cit.*, p. 729.

[23] Navarre, *op. cit.*, p. 871.

vous estimiez qu'entre nous religieux soyons hommes» dice a la monja en la que se ha fijado) para dar rienda suelta a sus apetencias, tanto más brutales cuanto más refrenadas habían estado hasta ese momento, hasta tal punto que «comme ung homme furieux et non seullement hors de conscience, mais de raison naturelle, luy meit la main soubz la robbe, et tout ce qu'il peut toucher des ongles esgratina en telle fureur, que la pauvre fille, en cryant bien fort, de tout son hault tumba a terre, toute esvanouye»[24].

La dicotomía «mujer que lucha por defender su honor»/«hombre capaz de todo para conseguir sus deseos» es pues recurrente a lo largo de la obra, y expresa la diferencia abismal entre uno y otro sexo. Para Hircan, uno de los narradores/comentadores creados por la autora, las cosas están muy claras: en el debate que sigue a esa cuarta novela que mencionábamos, este caballero opina que es una deshonra para un hombre el no llegar hasta el final: si el corazón está realmente lleno de amor; si es preciso, hay que llegar al crimen «ayant une telle occasion, ne debvoit, ne pour vielle ne pour jeune, laisser son entreprinse»; como le dice Nomerfide, «vous vouldriez donc faire d'un amoureux ung meurdrier? puis que vous avez ceste oppinion, on doibt bien craindre de tumber en voz mains»[25]. Hircan es un extremista, claro está, pero que expresa de manera clara una opinión bastante generalizada sobre esta «guerra de sexos»: en el comentario de la novela cuarenta, Simontaut, que es también muy misógino, piensa que «les hommes ne doibvent point estre reprins de pourchasser les femmes, car Dieu a mis au cueur de l'homme l'amour et la hardiesse pour demander, et en celluy de la femme la crainte et la chasteté pour refuser»[26]. Amor, entendido en este sentido que llega hasta la brutalidad, y atrevimiento por un lado, temor y castidad como bastiones del honor por otro. Para unos, el afán de perseguir, asediar, intimidar, capturar; para las otras, la obligación de defenderse, huir, esquivar, bajo pena, si cae en la tentación, de incurrir en tremendos castigos como la reclusión de la dama adúltera de la historia treinta y dos, que habiendo olvidado su honor, su conciencia y el amor que debía a su marido es condenada a beber en la calavera de su amante, cuyos huesos adornan la habitación: el castigo es peor que la muerte, puesto que «le crime de ma femme me sembla si grand que une telle mort n'estoit suffisante pour la punir»[27]. Mujeres y hombres tienen, pues, un marco de amor y honor totalmente diferente, lo cual explica el poco entendimiento que hay entre ellos, máxime cuando sus aspiraciones también difieren: para la autora, los hombres buscan el placer, a costa de lo que sea, como hemos visto, mientras que las mujeres aspiran a un

[24] *Op. cit.*, p. 875.
[25] *Op. cit.*, p. 733.
[26] *Op. cit.*, p. 970.
[27] *Op. cit.*, p. 935.

amor duradero, siendo capaces de resistir al tiempo y a las adversidades, como demuestra la historia de Rolandine en la novela veintiuno; sería deseable que hombres y mujeres establecieran una relación perfecta a través de una unión de respeto y amor que reflejara la de Cristo y su Iglesia, pero esto parece imposible, puesto que

> souvent sont differenz les fardeaulx de l'homme et de la femme. Car l'amour de la femme, bien fondée sur Dieu et sur l'honneur, est si juste et raisonnable, que celluy qui se depart de telle amityé doibt estre estimé lasche et meschant envers Dieu et les hommes .Mais l'amour de la plupart des hommes de bien est tant fondée sur le plaisir, que les femmes, ignorant leurs mauvaises voluntez, se y mectent aucunes fois bien avant; et quant Dieu leur faict congnoistre la malice du cueur de celluy qu'elles estimoient bon, s'en peuvent departir avecq leur honneur et bonne reputation...[28].

Ese amor duradero y perfecto, en el fondo solo puede encontrarse en Dios, el «Tout» o «Vray Amant» de las obras místicas de la autora[29], ese «Dieu, Dieu seul en quoy j'espère» que aparece como único consuelo a su soledad tras la muerte de su hermano. La vía mística expesada a través de la producción literaria será para ella, como para tantas otras contemporáneas, una forma de sublimar esa insatisfacción que comienza ya a ser vista como algo propio de la condición femenina.

Diferente es la forma de enfocar el amor que aparece en la otra gran autora del XVI francés, la lionesa Louise Labé, que pertenece a la generación siguiente a la de Margarita de Navarra: sus poemas causaron estupor, puesto que el sentimiento amoroso aparecía expresado de la misma manera en que lo venían haciendo los hombres; la autora deja el papel de Musa, inspiradora, diosa, que era el normal en una mujer, para adoptar un papel activo, colocar a un hombre en el papel de objeto, de amado distante que hace sufrir, y cuya ausencia provoca esas sensaciones habituales en la retórica del momento, esa mezcla de «chaut» y «froidure»[30],

> Je vis, je meurs:je me brule et me noye
> J'ay chaut estreme en endurant froidure:
> La vie m'est et trop molle et trop dure.
> J'ay grans ennuis entremeslez de joye:
> Tout à un coup je ris et je larmoye,
> et en plaisir maint grief tourment j'endure:

---

[28] NAVARRE, *op. cit.*, p. 869.

[29] NAVARRE, Marguerite de (1978), *Les prisons*, Ginebra, Droz.

[30] LABÉ, Louise (1976), *Oeuvres/Obra completa*, Barcelona, Bosch, p. 252.

Mon bien s'en va, et à jamais il dure:
Tout en un coup je seiche et je verdoye.
(soneto VIII)

retórica que no impide a la autora hacer un elogio del amor físico, hablar en el soneto XVIII del placer del beso, que se espera con ansia, «baise m'encore, rebaise moy et baise»[31], que se solicita «donne m'en un de tes plus savoureus/donne m'en un de tes plus amoureus», y al que se va a responder de forma ardiente «je t'en rendray quatre plus chaus que braise» (aunque todo ello pueda entenderse también como símbolo de la unión de los espíritus que sigue a la de los cuerpos, según las teorías neoplatónicas); o bien, en el soneto IX expresar una ensoñación de carácter sexual en el lecho del que está ausente el Amado «lors m'est avis que dedens mon sein tendre/ je tiens le bien, ou j'ay tant aspiré»[32]. Louise Labé se expresa con gran libertad, lo cual hizo de ella una figura criticable para muchos sectores de la sociedad de su tiempo (Calvino, por ejemplo), que la vieron como una cortesana indigna que había perdido ese sentido de honor del que tanto se habla en el Heptamerón, como hemos visto. Como cortesana, parte de sus preocupaciones hubieran estado centradas en su belleza, en esa belleza tan necesaria, obligatoria para las habitantes de Thélème; sin embargo, la epístola dedicatoria que, para M.C.D.B.L.[33] coloca la autora como prólogo de la edición de sus obras nos ofrece una imagen distinta de ella. Para Louise Labé, los tiempos han cambiado, efectivamente, está convencida de las nuevas oportunidades que esta época ofrece para la mujer «estant le temps venu, Madamoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aux sciences et disciplines»[34], y anima a todas las que puedan permitírselo a aprovecharlas, para lo cual defiende el huir de las dos vías habituales, belleza y vida doméstica: por una parte hay que dejar la odiada «quenouille», «je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses dames d'eslever un peu leurs esprits par dessus leurs quenouilles et fuseaus», y por otra parte hay que buscar una gloria más duradera que la de la efímera belleza, simbolizada por esas «chaines, anneaus, et somptueus habits: lesquels ne pouvons vrayment estimer nostres que par usage. Mais l'honneur que la science nous procurera, sera entierement notre». El placer que procuran los sentidos es efímero, cuando Louise Labé escribe este prólogo ya está entrando en los treinta, y dejando atrás la breve juventud de la que disponían las mujeres del momento; ese amor cuyas sensaciones tan perfectamente ha expresado parece haber dejado un regusto agridulce, puesto que fren-

[31] *Op. cit.*, p. 272.
[32] *Op. cit.*, p. 254.
[33] Posiblemente para «Mademoiselle Clémence de Bourges, lyonnaise».
[34] LABÉ, *op. cit.*, p. 78.

te a él, ya sea como amor/placer («chaines, anneaus et habits») o como amor/matrimonio («quenouilles et fuseaus»), se defiende la cultura, la ciencia y las letras, y la escritura, única posibilidad de ponerse a la altura de los hombres «...au bon vouloir que je porte à notre sexe, de le vouloir non en beauté seulement, mais en science et vertu passer ou égaler les hommes..», y de mejorar la sociedad en general; para Louise Labé, el acceso de las mujeres a la cultura no solo es una manifestación un tanto exótica de la sofisticación de los tiempos nuevos, sino que es algo que redundará en un beneficio para todos, a través de un sentido de competición muy propio del Renacimiento, la Eris positiva heredada del pensamiento griego: los hombres no querrán quedarse atrás ante ese empuje femenino, y se superarán a sí mismos «et outre la reputation que notre sexe en recevra nous aurons valu au publiq, que les hommes mettrons plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses, de peur qu'ils n'ayent honte de voir preceder celles, desquelles ils ont pretendu estre tousjours superieurs quasi en tout».

La cultura es pues un arma cargada de futuro para la mujer, una mujer que consigue en este momento un cierto poder, como hemos visto, pero que sigue estando sometida y mal vista, a la par que idealizada en su papel de diosa del amor; al fin y al cabo, como dice Simone Bertière en su obra *Les Reines de France au temps des Valois*, «on ne recourt à elles que comme un pis-aller. Elles continuent, en dépit de leurs mérites, d'avoir mauvaise réputation. On ne comptabilise guère que leurs erreurs»[35], y Catalina de Médicis es un buen ejemplo, como hemos visto. Privadas de poder, o mal vistas cuando lo tienen, las mujeres ven acertadamente esas nuevas posibilidades culturales como una tabla de salvación, como una forma de cambiar esa situación, aunque para eso todavía tengan mucho que luchar; un siglo después, mientras que en Francia se está desarrollando ese movimiento preciosista que tanto criticará Molière por lo que supone de perturbación al marco de bienestar tranquilo y doméstico en el que reinan los hombres, la escritora española María de Zayas dirá algo muy parecido a lo que opinaba Louise Labé «en empezando a tener discurso las niñas, ponenlas a bordar y hacer vainicas, y si las enseñan a leer es por puro milagro [...] y esta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo»[36].

---

[35] Bertière, Simone (1994), *Les reines de France au temps des Valois 2. Les années sanglantes*, París, éd. de Fallois, p. 464.

[36] Zayas, María de (1950), *Desengaños amorosos*, Madrid, R.A.E. biblioteca selecta, pp. 176-177 . Es interesante ver cómo en María de Zayas el matrimonio, tan alabado por muchos de los autores de este momento, como el propio Molière, no suele suponer un final feliz, sino un punto de partida hacia un final trágico.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

AMORES SÁFICOS Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX (L. DE POUGY, R. VIVIEN Y N. CLIFFORD BARNEY)

Claude Benoit
Universitat de València

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA VOZ FEMENINA DEL «YO»

La autobiografía, «que pone por escrito la propia vida, que crea el texto de una forma de vida singular que late vibrante en sus ansias de expresión, de hacerse arte, literatura, historia, documento, huella, conciencia, camino, horizonte y presencia [...]», exige «tener la audacia de pronunciarse sobre sí mismo y los demás, de decir quién es su yo, con todos los riesgos y peligros. En definitiva, transfigurar su carne y espíritu en un espejo textual»[1], y nos permite conocer y analizar la expresión de los sentimientos y las ideas más enraizadas de sus autores en un momento determinado de la historia y de la literatura.

Si bien admitimos que «toda obra es una forma de autobiografiarse, de escribirse»[2], nos parece doblemente interesante que numerosas mujeres hayan practicado el género autobiográfico a lo largo del siglo XIX. Con su progresiva aparición en el panorama literario, afirmaban la reivindicación de sus derechos, no sólo como seres humanos y sociales, sino también como artistas en un mundo regido exclusivamente por los valores masculinos tradicionales.

Mi interés por la generación de «las Bacantes» o «las Amazonas» —estas mujeres de letras de principios de siglo que revolucionaron el mundo cultural y social del París de la *Belle Époque*—, patente en varios trabajos llevados a cabo durante estos dos últimos años sobre el tema de los amores sáficos en las obras de esta época, me ha llevado a considerar y contrastar diferentes novelas autobiográficas, escritas por tres escritoras emblemáticas respecto al nacimiento y la efervescencia de este movimiento provocador y apasionante para nuestras mentalidades del siglo XXI. Ellas son, siguiendo el orden cronológico de las obras en cuestión, Liane de Pougy, Renée Vivien y Natalie Clifford Barney.

---

[1] He retomado aquí la magnífica definición de autobiografía que me brinda el editorial del número monográfico de la revista *Anthropos* dedicado a este género: «La autobiografía como literatura, arte y pensamiento», *Anthropos*, núm. 125, octubre 1991, p. 5.

[2] *Ibid.*

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Es curioso observar, en efecto, cómo estas mujeres osaron tratar un tema reservado hasta la fecha a los escritores[3] y considerado como tabú para el propio sexo femenino. Resulta de lo más interesante analizar sus diferentes posturas frente al lesbianismo, a los hombres, y a las normas sociales y religiosas imperantes.

EL RETORNO DE SAFO

Desde finales del siglo XIX, la homosexualidad femenina ejerce una verdadera fascinación en todos los campos artísticos, especialmente en la creación literaria. Emerge la figura de la «Safo modern style»[4], heredera del imaginario decadente decimonónico, pero mucho más inquietante y amenazadora.

En aquellos tiempos, salvo raras excepciones, los hombres son los que mandan en literatura. Sin embargo, un pequeño número de mujeres, casi siempre fustigadas por la crítica, pasa a ocupar un lugar destacado en la escena literaria. Alrededor de la americana Natalie Clifford Barney, en su salón de la *rue Jacob*, se reúnen mujeres llegadas de todas partes, muchas de ellas americanas o inglesas que desean consagrarse a la literatura y se instalan en París, la capital de la apertura, la tolerancia y la libertad. «París siempre me pareció la única ciudad donde uno pueda expresarse y vivir a su antojo», escribía N. Barney[5].

En efecto, el clima de París hacia 1900 se revela propicio a la eclosión de la creación poética y literaria femenina. Lo femenino está de moda. Se manifiesta en todas partes, en las volutas del *Art Nouveau*, en las formas de los floreros de Lalique, en los objetos decorativos, en las flores de los cuadros prerrafaelistas, en las *Salomé* de Gustave Moreau y en el lujo chillón de las *cocottes* de lujo que lucen sus encantos en los sitios de moda o paseando por el Bosque de Boulogne.

La lesbiana, en este lugar destacado del refinamiento y de la laxitud moral característicos de aquellos años, atrae y fascina. Aparece como símbolo de voluptuosidad, sensualidad y atrevimiento. Las escritoras lesbianas o simpatizantes que se reúnen en la comunidad cultural de la *rue Jacob* son conocidas y famosas: Natalie Barney, amiga de Jean Lorrain y Rémy de Gourmont (que le da el nombre de «la Amazona»), Lucie Delarue, que se casa con el doctor Mardrus, traductor de *Las Mil y una Noches*, Renée Vivien, Eva Palmer, Olive de Custance, Colette, Hélène de Rotschild (baronesa de Zuylen); más tarde, Anna de Noailles; sin

---

[3] Autores de primera fila como Balzac, Gautier, Baudelaire, Verlaine, Zola, Lorrain, Louÿs, etc., trataron el tema del lesbianismo y/o evocaron la figura de Safo, su obra y sus adeptas.

[4] VIVIEN, Renée (1977), *Une Femme m'apparut*, París, Régine Deforges, préface d'Yves Florenne, p. 20.

[5] BARNEY, Natalie (1960), *Souvenirs indiscrets*, París, Flammarion, Avertissement, p. 21.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

olvidar numerosas artistas y algunas mujeres del *demi-monde* como Liane de Pougy, que será, durante algunos meses, amante de Natalie Barney.

Tanto Barney como Vivien necesitaban expresar su personalidad como poetas y como lesbianas. Intentaron «rescatar el lesbianismo del lugar que le había asignado el hombre en el mundo del erotismo, para situarlo en un contexto exclusivamente femenino»[6]. Constataremos más adelante que Liane de Pougy tiene unos planteamientos bien distintos.

TRES MUJERES, TRES ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS

Recalcaré las diferencias más aparentes de cada una de las tres obras objeto de este breve estudio.

La primera, *Idylle saphique*, sale a la luz en octubre de 1901. Se presenta como una novela autobiográfica cuya narración se realiza en tercera persona. Abundantes diálogos nos dan a conocer las voces de los principales personajes. Liane de Pougy, una de las reinas del *demi-monde*, cuenta su relación amorosa con Natalie Barney[7], escondiéndose bajo el personaje de Annhine de Lys, mientras Natalie toma el nombre de Florence Temple-Bradfford (familiarmente, Flossie).

Algunos personajes secundarios son reales, como Altesse, la gran cortesana amiga de Nhine, nombre de ficción de la célebre Valtesse de la Bigne, que inspiró a Zola el personaje de Nana; o Jack Dalsace, que representa a Jean Lorrain; mientras el amante de Nhine corresponde a Maurice de Rothschild, unos de los protectores de Liane; y Will, el novio de Flossie, conserva el verdadero nombre del novio americano de Natalie.

Por el contrario, el final trágico de la novela, que acaba con la muerte de Annhine de Lys, es pura ficción. En realidad, la reina del «todo París» abandonó a Flossie por otra mujer, y luego se casó con el príncipe Georges Ghika, con el que recorrió el mundo y los salones[8]. Viuda, se retiró del mundo y se hizo terciaria de Santo Domingo. Murió en 1950.

---

[6] Hago extensiva a R. Vivien esta afirmación de Shari Benstock a propósito de N. Barney ya que entiendo que ambas, aunque de manera distinta, lucharon por la misma causa. *Vid.* Benstock (1992). *Shari, Mujeres de la «Rive gauche». París 1900-1940*, Barcelona, Lumen, p. 346.

[7] *Vid.* la Chronologie de Jean-Paul Goujon (1986), *Œuvre Poétique Complète de Renée Vivien. 1877-1909, édition présentée, établie et annotée par J.-P. Goujon,* París, Régine Deforges, p. 31.

[8] Pougy, Liane (de) (1987), *Idylle Saphique*, Éd. Des Femmes, préface de Jean Chalon, p. 10.

Poco después de este acontecimiento literario que dio mucho que hablar —tanto la autora como las protagonistas eran harto conocidas del todo París—, el editor Lemerre publica, el 27 de febrero de 1904, la novela de Renée Vivien, *Une Femme m'apparut*.

Aunque la ya conocida poeta haya plasmado de forma desgarradora los tormentos y gozos de sus experiencias amorosas en su obra poética, creo que puede resultar muy revelador explorar esta novela corta, menos conocida y declaradamente autobiográfica.

«La prosa expresa tal vez mejor que el verso el ardor verdadero. Mi ternura es muy sencilla, pero la enredaré en mil frases complejas, para que te parezca eternamente nueva»[9], escribe Vivien en una página de la novela, afirmando que su decisión de abandonar el verso no es gratuita. Parece que la prosa le ofrece mayores posibilidades para desvelar los complejos meandros de sus sentimientos amorosos.

Narrado en primera persona, el episodio de su encuentro con Natalie Barney y la separación que cortó su tormentosa relación muestra lo que significó para la escritora la revelación del amor homosexual, sus sufrimientos de amante celosa y el encuentro decisivo con otra mujer. De allí el título: *Une femme m'apparent...*

Dedicado «A mi amiga H.L.C.B.», iniciales que remiten a Hélène Louise Charlotte Bettina[10], la baronesa Hélène de Zuylen que desde 1901 o 1902 había tomado a Renée bajo su protección, el libro es en realidad un homenaje a Natalie, llamada Vally en la ficción. Aquí también, las claves de la novela son muy claras. Loreley-Vally es Natalie, Eva es Hélène, Ione es Violette Schillito, la gran amiga de la infancia de Pauline Tarn (nombre verdadero de R. Vivien) que muere el 8 de abril 1901[11] a raíz de una fiebre tifoidea, tal como nos lo cuenta la novela.

El personaje de San Giovanni, mujer de aspecto andrógino y poetisa sáfica, aparece como el *alter ego* de Vivien autora, narradora y protagonista a la vez. A través de los poemas que recita, las opiniones controvertidas que expresa, reconocemos las ideas de la escritora, latentes o explícitas en otras obras suyas o en conversaciones recogidas por su entorno. Su nombre nos remite al santo pintado en otra época por Leonardo[12], bajo los rasgos delicados de un efebo.

El viaje a Toledo, Granada y Sevilla remite a la estancia de Renée Vivien en España en el que visitó estas mismas ciudades en mayo de 1903, fecha en que esbozó su novela[13].

---

[9] Vivien, Renée (1977), *Une Femme m'apparut...*, París, Régine Deforges, p. 132.

[10] *Idem*, préface d'Yves Florenne, p. 19.

[11] Cf. Goujon, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 30.

[12] «El único recuerdo de Antaño era una reproducción del San Giovanni de Leonardo. Esta reproducción, rodeada de una atmósfera de comprensión y respeto, parecía el retrato, o mejor, el alma misma, de la poetisa sáfica», Vivien, Renée, *op. cit.*, p. 47.

[13] Cf. Goujon, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 33.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El final, abierto y enigmático, no dice con cuál de las dos mujeres amadas se queda la protagonista. Este desenlace equívoco concuerda a la perfección con la psicología y la actitud de Renée Vivien, que siempre sufría cuando se le presentaba el dilema de la elección. ¿Vally o Eva? ¿Natalie o Hélène?, o tal vez, ¿Mérimé Turkhan-Pacha, esa belleza turca que le mandaba estas cartas llenas de admiración y ardientes de pasión?

Como señala Patricia Ferlin, la novela parece más bien un homenaje a Natalie-Vally, mientras que a Hélène-Eva le corresponde un «rol» mínimo[14]: «Dos años después de su ruptura oficial, el recuerdo permanece ardiente» y se mantendrá vivo en Renée Vivien hasta su muerte[15].

El tercer ejemplo no es una novela. *Souvenirs Indiscrets*, texto autobiográfico de Natalie Barney, es un libro escrito durante la vejez de la escritora y editado por Flammarion en 1960. En este retorno hacia el pasado, dedicado a las amantes, las amigas y amigos de sus años de juventud, Natalie evoca a Renée Vivien, Rémy de Gourmont, Elisabeth Gramont, duquesa de Clermont-Tonnerre, Lucie Delarue-Mardrus y su marido, Colette y Oskar Milosz.

Al principio, en un «Avertissement» o «aviso al lector», Natalie se presenta en una especie de «retrato moral o inmoral», reflexión y explicación hechas *a posteriori* de sus elecciones, sus actos, su entrega a la amistad y al amor, «la única cosa que [le] parece esencial»[16] y a la que ha dedicado toda su vida.

La *Captatio benevolentiae* expresada en la última frase muestra la prudencia y el respeto con el que trata, al final de su vida, las relaciones íntimas que la han unido a varios de los personajes evocados[17], lo cual se puede comprobar, sobre todo, en la parte dedicada a Renée Vivien.

Al final del libro, reúne una serie de «pensées» y un pequeño ensayo sobre la pereza. En conjunto, no hay ficción declarada, aunque estemos convencidos de que todo escrito autobiográfico conlleva una transposición subjetiva y mediatizada de la realidad.

La distancia temporal que separa los hechos narrados del momento de la escritura, cuando Natalie Barney es ya una anciana y saca sus lejanos recuerdos a

---

[14] Cf. Ferlin, Patricia (1995), *Femmes d'Encrier,* Collection Gestes, París, Christian de Bartillat, p. 130.

[15] La primera versión de la novela en 1904 corresponde a las ediciones Lemerre. El año siguiente, en Niza, elabora una segunda versión en la que Natalie, con el nombre de *Loreley*, juega un papel más importante.

[16] Barney, Natalie (1960), *Souvenirs Indiscrets,* París, Flammarion, p. 23

[17] «Si, en estas confesiones a cielo abierto, he llevado algunos recuerdos hasta confidencias íntimas, espero no haber excedido este límite en el que la indiscreción es un privilegio del tacto», *ibid.*, p. 25.

la luz de la escritura[18], puede haber actuado como filtro o espejo deformante. Pero la escritora tiene la costumbre de fijar su memoria en cuadernos. De estos cuadernos saldrá, más tarde, el libro. Como lo explica Paul Géraldy, escritor amigo de Natalie, en el prefacio del libro:

> Natalie no compone, apenas ordena. Se oscurece la frescura floral de la materia cuando se somete a las necesidades de un sistema, cuando se mete por la fuerza en unos moldes preestablecidos. [...] nada es voluntario, nada afectado, nada concertado ni que sugiera el esfuerzo, en [la obra de] Natalie. Es todo chispa[19].

ESCRIBIR EL LESBIANISMO

Es evidente que estas tres obras persiguen un mismo fin: hablar del amor lésbico. Pero la visión de Liane de Pougy nada tiene que ver con la pasión expresada por Vivien y Barney, mujeres cultas y liberadas de prejuicios, admiradoras y discípulas de Safo y, como ella, hijas de Metileno, donde realizaron varios viajes o peregrinaciones, residiendo en una casa encantadora que Renée Vivien había comprado frente al mar Egeo.

Idylle saphique

En efecto, en *Idylle saphique*, el amor entre mujeres, extraño y malsano, está contrapuesto a las relaciones heterosexuales, tradicionales y socialmente aceptadas, que triunfan al final sobre las primeras, como lo muestra el desarrollo de la novela.

Así, Tesse, la cortesana amiga de Nhine, la previene contra los peligros del lesbianismo y sus funestas consecuencias: «Temo, [...] que el contagio de este vicio te alcance en pleno corazón. [...] Estarías perdida»[20].

Vicio, desviación, que puede llevar a Anhine a la perdición o a sufrir terribles males físicos y morales, como las víctimas que cita a modo de ejemplo:

> Todas estas mujeres se estropean muy pronto y muy rápido, [...] les aguarda la locura. Acuérdate de la Prélat, esta mujer a la que veías en mi casa de Ville-d'Avray y que jugaba tanto dinero en Montecarlo; se murió de eso hace poco, en un manicomio; y Diane de Croissy, paralítica de las dos piernas, llevada en un carrito con veintio-

---

[18] Hay que tener en cuenta que el libro sale en 1960, cuando Natalie Barney tiene ya 84 años.

[19] Barney, Natalie, *op. cit.*, «L'Amazone», pp. 9 y 10.

[20] Pougy, L., *op. cit.*, p. 99.

> cho años. Y también la mujer del artista Delavagne, que se suicidó en un acceso de fiebre, porque no sé qué mujer de pelo corto la había abandonado de golpe[21].

Desde el punto de vista de Tesse, mujer de experiencia, la relación heterosexual, aunque sea a precio de vender su cuerpo, es mucho mejor y muy superior a la relación lesbiana. Este «placer perverso», «malsano», podría perder a la joven Nhine, y, al mismo tiempo, ahuyentar a su rico amante Henri, que la mantiene y accede a todos sus caprichos.

La evolución de Nhine, persona frágil y desequilibrada, muestra que, si bien al principio rechaza este tipo de amor por escrúpulos morales[22], poco a poco se deja llevar y conquistar por la seductora Flossie y se entrega a su amor:

> Me embriagas, Flossie, y tu amor me enloquece [...] ¿vienes?... Sí, entra, ¡Ah! no tardemos más, ya que mi alma ha comprendido la tuya y mis labios desean los tuyos[23].

Cuando describe los placeres del safismo (lo que da su «picante» a la novela y asegura su éxito) la escritora lo hace a través de descripciones y escenas llenas de erotismo, o mediante los diálogos, en los que se manifiestan los deseos ardientes de Flossie y de Anhine. Alguna vez, recurre al monólogo interior, que nos revela los anhelos más íntimos de las protagonistas:

> ...vivirían, desnudas, un delicioso romance de amor y de voluptuosidades extrañas, desconocidas, deseadas!... Sí, deseadas, pues ahora quería ver de nuevo a Flossie. [...] Quería conocer, ella también, la dulzura y la áspera viveza de las sensaciones malsanas y reprobadas que le harían rozar el crimen antinatural. [...] Mala suerte, se arriesgaría. ¿Por qué no, después de todo? ¿Dónde estaba el mal?[24].

Las posturas más radicales son las de Flossie, causante de los males de Annhine. Expresa, aunque sea de pasada, dos ideas propias de Natalie Barney y de R. Vivien: la repulsión hacia la brutalidad de los hombres y el rechazo de las costumbres burguesas que imponen el modelo de la pareja tradicional[25] y la condena de la maternidad[26].

---

[21] *Ibid.,* pp. 100-101.

[22] «Flossie, está mal, yo no quiero...», *ibid.,* p. 79.

[23] *Ibid.,* pp. 219-220.

[24] *Ibid.*, pp. 148-149.

[25] «¡Qué estupidez, estos grupos correctos y burgueses, los únicos permitidos! ¡Cuánta bestialidad en una pareja formada según las reglas impuras de la moral austera! ¡Nhine! Rebélate tú también contra las leyes humanas...», *idem,* p. 137.

[26] «Esta mujer me repugna, Nhine, con su vientre gordo y todo su cuerpo deforme, útil y feo. Decididamente, la burguesía y la honestidad están hechas para asquear», *ibid.*, p. 70.

Pero, sin embargo, la autora adopta una postura equívoca. Los hombres aparecen como seres sensibles y son los que detienen el poder de dar seguridad material, social y afectiva a la mujer. Henri, el protector acaudalado de Annhine, es un ser lleno de sensibilidad, víctima de los caprichos de la cortesana.Will, el novio americano de Flossie, acepta la posibilidad del *ménage à trois*. Maurice aparece como el único «salvador» posible de Nhine que podría salvarla del peligro de los amores lésbicos gracias a la fuerza de su amor.

Años más tarde, en su diario, Liane de Pougy confiesa por qué condenó el amor sáfico[27] en esta novela. Por una parte, había asumido los prejuicios morales de su tiempo y, por otra, muestra que la censura pesaba mucho todavía sobre las mujeres autoras, y máxime si éstas hablaban de safismo.

Así todo, la novela, por muy conformista que fuera, y aunque su autora era una de las personalidades más famosas del *demi-monde*, corría el riesgo de ser prohibida en nombre de la moralidad, mientras algunas obras escabrosas sobre amores femeninos escritas por hombres se publicaban sin problemas y gozaban de un gran éxito[28].

Una mujer me apareció...

El tratamiento que recibe el mismo tema en la obra de Renée Vivien difiere integralmente de los planteamientos burgueses y acomodaticios de Liane de Pougy. En efecto, Renée Vivien nos deja un texto poético, apasionado y desgarrado, en el que la narradora o su otro yo, la poeta San Giovanni, expresa sus ideas más controvertidas sobre el amor sáfico, los hombres, el matrimonio y la maternidad. En oposición a la novela anterior, el hombre es despreciable y ridículo. Es presentado como un ser cruel, feo, brutal, poco inteligente y absolutamente innecesario, que, además, pretende dominar y esclavizar a la mujer:

> «...las acciones de los hombres siempre han tenido por único fin la esclavitud de la mujer a su capricho estúpido, a su sensualidad, a su tiranía injusta y feroz. [...] Todo ser inteligente y orgulloso se rebela necesariamente contra el yugo de otro ser, a veces igual, pero casi siempre inferior» afirma Vally; y San Giovanni exclama: «¡Ah!, ¡la fealdad de los hombres!»[29].

---

[27] El trágico final —la muerte de Nhine— viene a confirmar las consecuencias funestas de la práctica de este «vicio».

[28] *Vid.* Sanders, Virginie (1991), *La Poésie de Renée Vivien,* «Vertigineusement, j'allais vers les étoiles...», Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, p. 124.

[29] Vivien, Renée, *op. cit.*, p. 127.

El mundo de Vivien es un mundo sin hombres, un gineceo celosamente guardado, en el que nacen y se desintegran las pasiones, en un decorado cerrado y algo agobiante, aislado del mundo exterior. Universo poético de tinte prerrafaelista, donde se deslizan mujeres-algas o mujeres-serpientes, ondinas[30], flores acuáticas o lirios olorosos, a través del cual la autora expresa sin tapujos su visión polémica del mundo.

Para ella, escribir el lesbianismo no es buscar un ingrediente pícaro o subido de tono ni el regodeo de un público lector ávido de aventuras escabrosas para atraer la curiosidad, como lo han venido haciendo los autores masculinos:

> Los hombres, en el amor de una mujer hacia otra, no ven más que una especia que sazona la insulsez de los ritos habituales. Pero cuando se dan cuenta de que este culto de la gracia y la delicadeza no admite equívocos, ni ser compartido, se rebelan contra la pureza de esta pasión que los excluye y los desprecia[31].

A diferencia de Liane de Pougy, Vivien jamás transige sobre la clase de amor que sienten sus personajes. Se mantiene firme dentro de un lesbianismo exclusivo. Su estrategia se contrapone a la de Pougy, que no sólo condena el lesbianismo y defiende al hombre, sino que, con la debilidad y la sensibilidad de la pobre Nhine, busca la compasión y la comprensión del lector.

Por esta razón, Renée Vivien tuvo que sufrir la hostilidad de la crítica, la incomprensión, la malevolencia, las burlas, y, a veces, los insultos de ciertos periodistas misóginos[32].

En la novela, ella expresa toda su amargura y su desilusión, especialmente en el capítulo XIII, que el crítico Léon Bocquet designó como «una amarga sátira de la literatura y los literatos[33].

Tanto en su vida como en sus obras, se adhiere a una nueva visión de la homosexualidad femenina. Ya le ha otorgado una nueva amplitud literaria, recogiendo la herencia de Safo en unos versos de elevada calidad poética, pero ahora quiere reafirmar más abiertamente su concepción del lesbianismo, como se puede apreciar en esta novela autobiográfica. Comienza por el relato de su

---

[30] VIVIEN, Renée, *op. cit.*, p. 35: «Los pliegues flotantes de su vestido verde chorreaban alrededor de su cuerpo fluido y le hacían parecerse a un alga».

[31] *Ibid.*, p. 103.

[32] Cf. La tesis de Jean-Paul Goujon (1983), que ha estudiado la recepción de las obras de Vivien: *Renée Vivien (1877-1909). Essai de biographie et vues sur l'œuvre*, thèse de doctorat ès Lettres et Sciences humaines présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), inédit.

[33] SANDERS, Virginie, *op. cit.*, p. 140.

encuentro con Vally/Loreley[34] y narra los momentos inolvidables, los recuerdos y los sufrimientos de su amor doloroso:

> Evocaba la hora lejana ya en que la vi por primera vez y el escalofrío que me recorrió cuando mis ojos encontraron sus ojos de un azul mortal, sus ojos agudos y azules como una cuchilla. [...] Sentí junto a ella los vértigos luminosos que suben desde el abismo, y la llamada del agua muy profunda. El encanto del peligro emanaba de ella y me atraía inexorablemente[35].

> Pasé dos semanas de deslumbramiento temeroso al lado de Vally. [...] Más tarde, comprendí que estas horas eran las Horas Inolvidables de recuerdos y pesares[36].

Por una inversión de los valores tradicionales, el amor lesbiano es más legítimo, puro y casto que la pasión por un hombre, aunque sea dentro del matrimonio. Es una aberración «antifísica», una pasión anormal[37]. El modelo es Psappha, la venerada Safo que dedicó a sus discípulas un amor ardiente y puro, «evocador de la Belleza en lo que tiene más suave y delicado»[38].

El enamoramiento puede presentarse como un flechazo. Así ocurre cuando la narradora ve a Eva/Hélène por vez primera:

> En un ruido de hojas revueltas, una mujer me apareció. [...] Al verla, sentí este estremecimiento divino y terrible que provocan una estatua, aparición de mármol radiante, un cuadro nostálgico, un acorde infinito. Con el alma turbada, oí su nombre, Eva[39].

El amor sáfico es «a la vez ardiente y puro, como una llama blanca. [...] este amor evocador de la belleza en lo que tiene más suave y delicado, [...] ¿no es mil veces más casto que esta cohabitación fundada en el interés que es, hoy día, el matrimonio cristiano?»[40].

La relación amorosa se plantea en los términos de ama y esclava. Vally/Loreley es el maestro, la iniciadora, la «madona perversa de las capillas profa-

---

[34] Éste es el nombre mítico de una mujer fabulosa que con sus cantos embaucadores atraía a los bateleros del Rin y provocaba naufragios. Así ve R. Vivien a N. Barney, que ha sabido conquistarla, pero para hacerle sufrir y hundirla en la desesperación.

[35] *Ibid.*, p. 29.

[36] *Ibid.*, p. 31.

[37] *Ibid.*, p. 41

[38] *Ibid.*, p. 37.

[39] *Ibid.*, p. 96.

[40] *Ibid.*, p. 37.

nas, que «respira el incienso de sus fieles»[41], «que ha deseado esta actitud de ídolo tangible y, sin embargo, lejano», con su crueldad implacable y su frialdad desdeñosa; mientras Renée es la esclava, el sirviente, el perro guardián, como se aprecia en estas frases:

> Te dirigías a mí como un amo brutal que maltrata a un servidor negligente.
>
> ¿Y Vally? Hace un año, usted era su perro guardián.
>
> El más humilde entre sus cortesanos espera dócilmente sus órdenes más futiles[42].

Podemos encontrar lo esencial de la ideología de Vivien sobre el amor, la amistad, los hombres, la procreación, el deseo, la muerte, etc., en frases de sentido general, en numerosas sentencias o en boca de San Giovanni, pero lo más significante para nuestro propósito es, sin duda, esta apasionada declaración de amor de Renée a Vally/Natalie, que recoge los matices de este complejo sentimiento, mezcla de placer, admiración y sufrimiento:

> No te hago ningún reproche, Vally, tan rubia, mi Bien Amada. Por ti he sacrificado mi vida con alegría. Me has hecho conocer la incomparable voluptuosidad del sacrificio, la maravillosa dulzura de la renuncia moral. Te he amado con un amor piadoso, como otras aman a su Madona.

[...] Tu eres la Inolvidable, Vally. [...] nunca se puede borrar la profunda quemadura del primer amor»[43].

Recuerdos indiscretos

Nada de eso hallamos en el libro de recuerdos de Natalie Barney. El apaciguamiento de la pasión, las innumerables experiencias amorosas posteriores, la edad avanzada de la escritora, son factores que le hacen mantenerse en la distancia frente a un pasado lejano cuyos contornos se diluyen en las brumas de la memoria.

Ya no es tiempo de declaraciones de principios ni de luchas para defender una forma de vida o una libertad de costumbres que parecen ahora banales y desprovistas de interés. La escritora echa una mirada sobre lo que ha sido su vida y confiesa su satisfacción, pues opina que ha llenado muy bien la suya:

---

[41] *Ibid.*, p. 94.
[42] Respectivamente: *ibid.*, pp. 111, 121 y 129.
[43] *Ibid.*, p. 111.

> Me gusta mi vida. Primero porque he sabido mantenerla libre para poder darla mejor. Guiada por el amor —el que nos obliga a sobrepasarnos— he amado con fervor a mis semejantes, las más semejantes posibles[44].

Natalie, después de abogar por una mística del amor sin por ello renunciar a sus prácticas exaltantes, reconoce que habla poco de amor en su libro:

> Si, en este libro, se habla demasiado poco del amor que yo profeso, es porque lo he disfrutado mejor en otra parte. Sólo quedan aquí fragmentos[45].

En el capítulo consagrado a Renée Vivien, reconoce abiertamente el lugar tan importante que ésta ocupó en su vida, y ella misma en la de la poeta. Sin embargo, durante doce páginas, cuenta su infancia, sus primeras inclinaciones hacia otras chicas mayores, su atuendo de paje, su idilio con Liane de Pougy, antes de comenzar realmente a hablarnos de Vivien por medio de un retrato muy pormenorizado de esa joven que había llamado poderosamente su atención.

El punto culminante es la narración de su primer encuentro amoroso, en la habitación de Renée, transformada en capilla «ardiente y virginal» por una profusión de lirios blancos, momento clave en la vida de las dos escritoras.

Según Barney, Renée Vivien no hubiera encontrado su vía poética y vital sin ella. Gracias al descubrimiento de la pasión amorosa en brazos de Natalie, Vivien iba a conferir al amor lesbiano su expresión poética más elevada, después de los cantos de la gran Safo. Su vena poética supo plasmar un amor exaltado en los cantos más bellos del safismo moderno.

Barney, consciente y orgullosa de su papel fundamental en el nacimiento de esta nueva poesía, afirma:

> Había hallado, gracias a mí, sucediendo a la muerte y a la soledad, un nuevo tema de inspiración: el amor —pero el amor bajo un aspecto que, desde Safo, apenas había tenido poetas—[46].

Las tres escritoras tienen en común el haber iniciado la ruptura del tabú según el cual la homosexualidad femenina era el terreno privado de los hombres de letras. Pero hemos podido comprobar que, frente a las estrategias discursivas de Liane de Pougy, dictadas por la prudencia ante la censura vigente, las prácticas de escritura de R. Vivien y Natalie Barney proceden a una ruptura

---

[44] Barney, Natalie, *op. cit.*, p. 21.
[45] *Ibid.*, p. 24.
[46] *Ibid.*, p. 48.

ideológica mucho más radical, al proclamar, en contra de la moralidad de su tiempo, la belleza y la superioridad de los amores lesbianos. Con estos hermosos versos los celebró Renée Vivien en su poema «Palabras para la amiga»:

> Tuve la inexcusable audacia de querer
> El amor sororal, blanco y ligero,
> Me habían negado tu pelo, tus ojos,
> Porque tu cabello es largo y oloroso.
> Me señalaron con el dedo con gesto irritado,
> Porque mi mirada buscaba la tuya, tierna.
> Considera la ley vil que transgredo
> Y juzga mi amor que no conoce el mal
> Tan cándido, necesario y fatal
> Como el deseo que une el amante a su amante[47].

[47] VIVIEN, Renée (1986), *Œuvre Poétique complète*, edición presentada, anotada y establecida por Jean-Paul Goujon, París, Régine Deforges, p. 259.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA FUNCIÓN DE LA MUJER EN *PARTONOPEUS DE BLOIS*

Esperanza Bermejo
Universidad de Zaragoza

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Abordar un texto como el de *Partonopeus de Blois* desde una perspectiva crítica resulta una tarea especialmente compleja por la riqueza y variedad de los materiales con los que está compuesta. En ella se dan la mano el folklore y la tradición libresca para construir asombrosos espacios o tejer intrigas fantásticas en las que están presentes la magia y la maravilla orientales. Las lecturas realizadas por su anónimo autor recorren el texto de un extremo a otro, dejando su impronta tanto en los nombres de los personajes[1], o en sus palabras[2] como en los motivos que desglosan su trama. Es, por lo tanto, una novela en la que se conjugan con enorme acierto, a juzgar por las numerosas versiones existentes[3], la tradición con la innovación.

---

[1] El nombre de Partonopeo designa en *Thèbes* al rey de Arcadia llegado en defensa de Adrasto contra el rey de Tebas Eteocles. El nombre de Margariz, sultán de Persia y rival del héroe, coincide con el del par número once de los doces sarracenos que se enfrentarán a sus correspondientes cristianos en la *Chanson de Roland*. Corsolt, el juez del torneo partidiario de Partonopeo, es el nombre del gigante sarraceno al que Guillermo da muerte junto a las murallas de Roma y quien, a su vez, le secciona la nariz, de donde su apodo; todo ello es narrado en el segundo episodio de *Le Couronnement de Louis*, ed. por Ernest Langlois (1978), París, H. Champion, CFMA, vv. 228-1380.

[2] En el transcurso de una conversación con su hermana sobre los participantes del torneo, Mélior pronuncia el nombre de Partonopeo entrecortadamente («Partho-Partho-nopeu» vv. 7277-7278). El mecanismo es idéntico al utilizado por Lavinia para confesar a su madre el nombre de su enamorado («E-ne-as» vv. 8553-8555), ed. por J.-J. Salverda de Grave (1983), 2 vol., París, Honoré Champion, CFMA. (La edición de *Partonopeus de Blois* utilizada en este trabajo es la de Joseph Gildea [1967], 2 vol., Pennsylvania, Villanova University Press).

[3] Se conserva una versión en alemán (ca.1277), italiano (el manuscrito data de 1392), dos en inglés (cuyos manuscritos datan de 1450), danés (ca. 1484), español y catalán (en prosa tardía, entre 1488 y 1623). *Vid.* Anthime Fourrier. (1960), *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, vol. I: *Les débuts* (*XIIe. s.*), París, H. Champion, p. 316, notas 4 a 10.

El trabajo de Fourrier[4] sobre las novelas corteses, concretamente sobre ésta, puso de relieve la deuda contraída por su autor con la tradición literaria anterior. Estudios más recientes han retomado el tema y buceado en su originalidad frente a la imponente fuerza de la convención. El examen de su relación con las novelas antiguas o con los *lais* bretones, la influencia de Chrétien de Troyes, ha desbrozado, e incluso en algunas ocasiones pormenorizado, la reiteración de temas y personajes en unas y otra[5]. Otra perspectiva de esta obra, relacionada sólo en parte con la materia de Bretaña, quedó abierta a partir del trabajo de Harf-Lancner sobre las hadas Melusina y Morgana[6], que rastrea en la novela la estructura tripartita de un tipo determinado de cuento maravilloso, y al mismo tiempo analiza la función de algunos personajes de la obra —Mélior, la protagonista, y Lucrecia, la madre de Partonopeo—, en sus relaciones paradigmáticas con otras tantas hadas o personajes agresores de los cuentos maravillosos. El libro, ya clásico, de Ferrante[7] sobre la mujer en la literatura de la Edad Media establece la función que desempeñan con respecto a los héroes masculinos, de donde nace una nueva vía que explora además de las citadas relaciones los comportamientos psicológicos de las mujeres de esta obra.

Este trabajo pretende profundizar en el conocimiento de los personajes femeninos de esta novela, que ya fue abordado por los autores citados con anterioridad, pero focalizado a partir de la relación que mantienen con el héroe en el discurrir de su aventura personal. El análisis se despliega, por lo tanto, en dos niveles distintos pero complementarios. El primero atiende a su función sintagmática, considerando su relación con otros temas, personajes o situaciones en la cadena discursiva, es decir, analiza su comportamiento dentro de la estructura de la obra (o *conjointure* en términos medievales, de Chrétien de Troyes). El segundo examina los referentes intertextuales, intentando establecer los mecanismos de ensamblaje adoptados por el autor a partir de materiales más o menos dispersos, tomados de la tradición literaria anterior.

---

[4] Fourrier (1960: 315-446).

[5] El trabajo de Newstead, H. (1946), «The Traditional Background of *Partonopeu de Blois*». *Publications of Modern Language Association*, 61, pp. 916-946, examina las fuentes celtas de la novela. Sobre la influencia de Chrétien de Troyes, puede leerse Eley, P. (1999), «'Partonopeu de Blois' and Chrétien de Troyes. A re-assessment», *Romania*, 117, pp. 316-341. Bruckner, M.T. (1987), «Intertextuality», en N.J. Lacy (ed.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi**,** pp. 224-265. Zink, M. (1987), «Chrétien et ses contemporains», en N.J. Lacy (ed.), pp. 5-32.

[6] Harf-Lancner, L. (1984), *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Ginebra, Slatkine, pp. 317-328.

[7] Ferrante, J.M. (1975), *Woman as image in medieval literature: From the Twelfth century to Dante*, Nueva York, Columbia University Press.

1. INICIACIÓN

La aventura protagonizada por Partonopeo se organiza en tres partes (iniciación-crisis-rehabilitación)[8], que coinciden formalmente con las del esquema del cuento melusiniano, y más concretamente con la estructura del cuento de la Bella y la Bestia (pacto-transgresión-reencuentro)[9], pero su desarrollo muestra una mayor complejidad significativa, pues la trama de esta novela no se asienta únicamente sobre la historia de un mortal raptado y repudiado por un hada, sino que sigue también el periplo de un muchacho hasta convertirse en caballero y más tarde rey de Bizancio. Por lo tanto, el aprendizaje del protagonista constituye el otro gran eje sobre el que se articula la estructura de la obra.

Partonopeo es un adolescente de trece años, que vive con su madre viuda en su castillo de Blois. Su ilustre linaje —es sobrino del rey de Francia— se remonta a los ancestros troyanos, como muestra la genealogía que establece el larguísimo prólogo de la novela, concretamente a Marcomiris, hijo natural de Príamo, salvado de la masacre de Troya y conducido a Francia por una nodriza. La ascendencia materna prevalece sobre la paterna, que es totalmente ignorada: su madre, Lucrecia, es la hermana del rey. La infancia del héroe presenta numerosas analogías con la de Perceval en lo que se refiere a la edad de los protagonistas, la viudedad de la madre y la importancia concedida al parentesco matrilineal —el ermitaño y el Rey Pescador son sus tíos maternos—. Este motivo aparece también en la novela *Tristán e Iseo* por partida doble: Tristán es sobrino del rey Marcos por

---

[8] Reto R. Bezzola explica la bipartición de las novelas corteses escritas en versos octosílabos a partir de la doble búsqueda del caballero: como individuo y como miembro de un organismo Bezzola, R.-R. (1968), *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, París, H. Champion, pp. 83-84. En la misma línea se sitúan los trabajos de Angeli, Köhler y Huchet. Angeli, G. (1971), *L' Enéas e i primi romanzi volgari*, Milán-Nápoles, Ricciardi Editore, pp. 106-107. Köhler, E.(1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, París, Gallimard, (NRF), nueva ed. 1984, pp. 271-293. Huchet, J.-CH. (1984), *Le roman médiéval*, París, PUF, cap. v. Sin embargo, Frappier dispone en tres partes la estructura de *Yvain ou Le chevalier au lion*, al considerar de forma autónoma el episodio central de la «crisis» del caballero, y no como el pivote sobre el que gira la inflexión de sentido de la aventura. Frappier, Jean (1969), *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, París, SEDES, p. 23 ss.

[9] El cuento-tipo de la Bella y la Bestia, cuya versión más antigua es la fábula de Psiqué de Apuleyo, ofrece una variante del esquema melusiniano. Se estructura en tres partes. i.- El pacto. Un habitante del otro mundo se enamora de una mortal con la que se casa. Viven en un fastuoso palacio en el otro mundo. La esposa debe respetar la prohibición de verle. ii.- La transgresión. La esposa viola la prohibición instigada por sus hermanas celosas. El marido desaparece. iii.- El reencuentro. La heroína, ayudada por un tercero, reconquista la felicidad perdida (Harf-Lancner, 1984: 114-116).

línea materna, mientras que la madre de Iseo es hermana del Morholt, que asola las costas de Tintagel; y en Lancelot, que es hijo de un hada del lago[10].

Partonopeo no es un ignorante como Perceval, pero tampoco el narrador exhibe sus habilidades desde el comienzo, si se exceptúa su extraordinaria belleza física, objeto de una minuciosa descripción que se despliega a lo largo de treinta y nueve versos (543-582). Puede ser que el autor encontrara en *Thèbes* el nombre y la cualidad de su protagonista, pero lo cierto es que le imprime un tratamiento personal, convirtiéndola en un recurso de utilidad narrativa, como él mismo anuncia al final de la obra, ante la necesidad de justificar la prolijidad de los detalles: «Avant el livre iert bien mostré/ Por coi je lo tant sa biauté;/ Car o ce qui'il ot bones mors,/Li fist sa biautés grant secors» (vv. 579-582). Su belleza determina su elección como marido de Mélior, cuya decisión valora precisamente las mismas cualidades elogiadas por el narrador: belleza y costumbres, ya que, por su posición, no ambiciona honores ni feudos:«Que je preïsse a mon avis/ Segnor por biauté et por mors,/ Ne por grans fiés ne por honors» (vv. 1350-1352).

La belleza interviene también en la resolución del torneo, donde la última palabra para arbitrar quién es el ganador, la tiene el examen físico de cada uno de los dos candidatos:

> ...se vos volés,
> Les veés andous desarmés,
> Que par vos oilz sachiés de voir
> Le quel vos volrois melz avoir.
> Assez nos sunt andui löé,
> Mais veons en la vérité (vv. 10379-10384).

La escena más sabrosa, sin embargo, tiene lugar en el momento en que las damas de la corte de Mélior descubren a Partonopeo en el lecho de su señora, al romperse el hechizo por la violación de la promesa que el joven de Blois lleva a cabo. El narrador describe con enorme sutileza el cambio de actitud de este grupo anónimo de mujeres a través de sus comentarios, que se deslizan desde la crítica más mordaz a su señora por haber elegido a un muchacho como amigo (designado por los términos *vallet* dos veces, *garçons* una), a la más absoluta admiración y comprensión al contemplar su hermosura (vv. 4823-4878).

---

[10] Sobre la preeminencia del linaje materno en las novelas artúricas y la función de la madre reveladora del tiempo pasado que provee al héroe del bagaje necesario para inscribirse en el tiempo, véase Regnier-Bohler, Danielle (1995), «La fonction symbolique du féminin: le savoir des mères, le secret des soeurs et le devenir des héros», en Wolfzettel, F. (ed.) *Arthurian Romance and gender*, selected proceedings of the xviith Internat. Arthurian Congress, Ámsterdam, Atlanta, Rodopi, pp. 4-25, pp. 5 y 10.

Como cualquier joven de su edad, Partonopeo debe alejarse del entorno familiar, segregarse de los demás e iniciar una andadura en solitario para poder acceder al mundo de los adultos o, lo que es lo mismo, de la caballería. La cacería organizada por el rey Clodoveo sirve de pretexto para desencadenar su viaje-aventura; ahora bien, sin que su voluntad intervenga directamente en esta decisión, pues no es en ningún momento consciente de lo que le está sucediendo. Es, más bien, víctima de un azar preparado con anterioridad por el hada Mélior. Este aspecto lo diferencia abiertamente de otros héroes de novelas como Perceval, que abandona la casa materna del bosque para emprender la búsqueda que le lleve a emular a los caballeros que ha visto y confundido con ángeles, o Yvain, cuya decisión de participar en la aventura de la fuente maravillosa obedece al deseo de aumentar su prestigio.

El motivo del rapto, inherente a la estructura del cuento morganiano, depara a Partonopeo el descubrimiento del amor por una mujer a la que no puede ver. La invisibilidad de Mélior viene dada por la fuente de la novela: la citada fábula de Psiqué de Apuleyo. De ahí que el hada, a diferencia de lo que ocurre en otros *lais* maravillosos[11], no pueda ser descrita. Se ignora si es hermosa o fea (v. 1134), y por lo tanto la *visio*[12] no puede preceder al nacimiento del amor. En su lugar el narrador recurre a los sentidos del oído y del tacto, que, ordenados en una progresión lógica, descubren nuevos encantos en la heroína. A la seducción de su voz y de su elocuencia (v. 1165) (rasgo que Mélior comparte con Medea), se suma la de su cuerpo suave y pleno de formas, capaz de suscitar los mayores desórdenes afectivos en Partonopeo:

> Vers li se trait et met sa main (Li enfes)
> Sor le costé soëf et plain;

---

[11] En *Lanval* el hada que encuentra el héroe es inmediatamente descrita tanto en su aspecto físico como en su vestido, descuidadamente abierto para dejar entrever su cuerpo, (*Les Lais de Marie de France*, ed. por Rychner, J. [1978], París, H. Champion [CFMA], vv. 93-106). Lo mismo sucede con la dama de *Désiré* (*Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe. siècles*, ed. por O'Hara Tobin, P.M. (1976), Ginebra, Droz, vv. 178 ss); y con la doncella que descubre Graelent bañándose en una fuente (O'Hara Tobin, vv. 216 ss.).

[12] Capellani, Andrea (1984), *De amore*, traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, cap. I: «Quid sit amor». Muchos son los héroes, tanto masculinos como femeninos, cuyo amor nace al contemplar la belleza del otro. Sirvan de ejemplo los casos de Medea, enamorada de Jasón al verle nada más llegar a Jaconités, (Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, ed. por Constans, L. [1904], París, Firmin Didot [SATF]; [1968], Johnson Reprint, vv. 1249-1278); o de Yvain, preso de un amor loco al ver, a través de una ventana, a Laudina desgarrada de dolor por la muerte de su esposo, (*Le Chevalier au lion [Yvain]*, ed. por Roques, Mario [1980], París, H. Champion [CFMA], vv. 1360 ss.).

Tant l'a trové plain et crasset,
Por poi que trestos ne remet;
Tant l'a soëf et cras trové
Que tot en a le sens müé (vv. 1271-1276).

Se crea de este modo una atmósfera de sensualidad que se completa, finalmente, con la deslumbrante descripción de la ciudad de Chef d'Oire sobre la que reina Mélior. Chef d'Oire, modelo de belleza y de opulencia, atrapa a Partonopeo apelando directamente al sentido de la vista, que la incorporeidad de la dama ha dejado vacío.

Mélior es, además, la emperatriz rica y poderosa de todo Bizancio. Veinte reyes, quinientos condes y otros tantos duques, incontables príncipes y caballeros son sus vasallos (vv. 1335-1341). Su imperio supera al de cualquier reina de novelas precedentes, ya sea Yocasta, Dido o Lavinia. Sin embargo, desde el momento en que esta nueva faceta de la protagonista aparece, se anuncia que todos sus dominios están destinados a ser entregados a otro, al varón que ella ha elegido: «Vos en serés et rois et sires/ Se mon consel volés tenir» (vv. 1342-1343).

El hada-reina no gobierna, pues es el consejo de barones el que toma las decisiones que le conciernen. Por lo tanto, no encarna la primera función de Dumézil, como sucede con Dido, excelente y astuta gobernante. La firmeza de Dido iguala a la de cualquier hombre[13], por eso no necesita a Eneas para defender su ciudad y en ningún momento de su relación se plantea trasladarle su poder, fracasando por ello su amor. La posición de Mélior no es, empero, débil, pues antepone la belleza del elegido, y por lo tanto las leyes de la cortesía, a la proeza. A diferencia de Yocasta o Laudina, no subordina la elección de su marido a los intereses de la ley feudal[14]. Es, más bien, una heroína de la tercera función, como Lavinia, definida por la riqueza y la opulencia de su país. Su papel es el de transmitir las tierras y el poder heredado de su padre a otro hombre, es decir, a Partonopeo. Así las cosas, la aventura del adolescente raptado se convierte, como la de Eneas o Yváin, en la búsqueda de la rica heredera que le permite establecerse y reinar sobre un vasto dominio, y la estructura del relato nupcial se superpone a la del cuento. El acceso al trono está sometido a una condición impuesta por Mélior: respetar su invisibilidad en el plazo de dos años y medio, al término del cual Partonopeo será presentado al

---

[13] Huchet (1984: cap. II) analiza las funciones de los tres personajes femeninos más importantes de *Enéas* (Dido, Camila, Lavinia) a partir del sistema trifuncional de Dumézil, atribuyendo a Dido la primera función.

[14] Yocasta y Laudina, astutamente aconsejadas por su criada Luneta, superan rápidamente el dolor por las pérdidas de sus respectivos maridos para entregarse a los recién llegados caballeros, cuyo coraje les asegura la defensa de sus tierras, (*Le Roman de Thèbes*, ed. por Mora-Lebrun, F. [1995], París, LGF [Le livre de Poche], vv. 445-470; *Ivain* [1980], vv. 1615-1816).

consejo del reino. Con ella se pone a prueba su fidelidad, pero también se establece el resorte narrativo necesario para que crezca el muchacho y adquiera la edad necesaria para acceder a la condición de caballero[15].

Hada, reina, amiga y finalmente maestra, Mélior desarrolla una labor docente con Partonopeo en el transcurso de sus cuatro primeros encuentros nocturnos, facilitándole respuestas a sus interrogantes sobre el misterioso mundo en el que vive, y proveyéndolo de consejos, que lo acompañarán en su primer viaje de regreso a Francia:

> Gardés c'as armes soiés pros
> Et par francise amés de tos,
> Si soiés larges de doner,
> Car ne vos estuet pas douter
> Que vos n'aiés asés de coi,
> C'assés avrés avoir par moi;
> Ne soit bons chevaliers trovés
> Que vos avoirs ne soit donés.
> Humles soiés as povres gens:
> Donés lors dras et garnemens.
> Vostre parole n'aiés chiere;
> A trestos soit douce et pleniere.
> Honorés Deu et sainte glise
> Et maintenés si sa francise.
> De Deu aiés crieme et poor,
> Cil vos croistra pris et valor;
> Seürs querés chevalerie
> Se Deu avés en vostre aië (vv. 1920-1936).

Los consejos de Mélior representan la primera etapa del programa de educación caballeresca que debe proseguir Partonopeo hasta su investidura. Tienen, por lo tanto, un carácter general, y se organizan en tres bloques temáticos que atienden en primer lugar a las cualidades que deben adornarlo (valentía y franqueza), en segundo lugar a su comportamiento con los demás (generosidad no sólo material sino también en el ejercicio de la palabra), y finalmente a su relación con la iglesia (honrar y temer a Dios). El segundo bloque es, quizás, el más específico de la nove-

---

[15] Cligés es investido a la edad de 15 años, Durmart a los 21, Yder a los 24, citados en Chênerie, M.-L. (1986), *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Ginebra, Droz, p. 40. Sobre la edad de esta ceremonia, véase Flori, J. (1975), «La notion de chevalerie dans les chansons de geste du XIIe siècle. Étude historique de vocabulaire», *Le Moyen Âge*, 81, pp. 211-244 y 407-445, p. 228, nota 46 y p. 231. También del mismo autor (1979), «Pour une histoire de la chevalerie: l'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes», *Romania*, 100, pp. 21-53, pp. 50-51.

la, ya que la largueza del caballero forma parte de los dones otorgados tradicionalmente por las hadas, y se identifica con el predominio de la tercera función en Mélior. Pero, quizás, el más original sea la recomendación de no ser parco ni desabrido en palabras, pues se opone a la moderación en el lenguaje —de origen folklórico— reclamada por Gornemant de Goort en *Perceval*[16]. La propia Mélior completará su instrucción nombrándolo caballero[17] en una ceremonia que pretende hacer coincidir con la boda. La amante se reviste con el ropaje de preceptor, sintetizando atribuciones propias de personajes de variada índole.

Las hazañas de Partonopeo en Francia completan su iniciación caballeresca. De vuelta a su país, restablece la paz en sus tierras, liberando los castillos que habían sido conquistados y ayudando al rey de Francia, esta vez su primo, en su guerra contra el noruego Sornegur, cuyo desenlace pacífico responde a la lealtad de este último y a la nobleza del muchacho de Blois. La iniciación doble —al amor y a la aventura—, como en cualquier novela cortés, se distribuye entre dos polos geográficos: Oriente (es decir, Bizancio) para el amor, y Occidente (Francia), para la armas. El imaginario medieval asocia la sensualidad, el amor y la riqueza con el universo bizantino, en tanto que la fuerza, el valor o la nobleza constituyen el patrimonio de Francia[18]. De este modo la tercera función encarnada por Mélior se une con la segunda representada por Partonopeo.

2. CRISIS

La aventura de Partonopeo sufre una inflexión, coincidiendo con sus estancias en Francia, que modifica su sentido ascendente y la orienta hacia una etapa de degradación. Lucrecia, la madre del protagonista, contribuye decisiva-

---

[16] A propósito de las tres series de consejos que articulan la novela de Chrétien, puede leerse Le Rider, Paule (1978), *Le chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, París, CDU/SEDES, pp. 17-51 y especialmente la p. 37 nota 36 sobre las fuentes folklóricas del motivo de la moderación en el uso de la palabra.

[17] No es frecuente en las novelas en verso que el padrino de la ceremonia sea una mujer, pues la investidura por el rey reproduce el modelo dinástico de la masculinidad (Chênerie, 1986: p. 44). Algunos cantares de gesta dan testimonio de investiduras realizadas por mujeres (Flori, 1975: p. 434, nota 152).

[18] La ciudad de París es identificada con la fuerza guerrera y con su símbolo la espada, frente a Jerusalén, dueña de lo sagrado por sus reliquias, y a Constantinopla, que representa la tercera función por el arado de oro que presenta el cantar de gesta *Le Pèlerinage de Charlemagne. Vid.* H. Grisward, Joël (1986), «Paris, Jérusalem, Constantinople dans le *Pèlerinage de Charlemagne*. Trois villes, trois fonctions», en Poirion, D. (éd.), *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville*, Colloque du Départ. d'Études Médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, pp. 75-82.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

mente a desencadenar la crisis. Los folkloristas la identifican con el personaje del agresor que comete o ayuda a perpetrar la fechoría[19]. Su conducta, indudablemente más compleja, se perfila a partir de la combinación de varios modelos de madre instaurados por las novelas anteriores. Afloran en ella vivos sentimientos maternales de amor y alegría por el regreso de su hijo (vv. 2045-2050 y 4316), o de dolor por su ausencia, que recuerdan enormemente el desconsuelo de Yocasta tras la separación de su hijo[20]. A este arquetipo femenino se añade el sentimiento de protección, que desarrolla mecanismos para retener al hijo junto a ella en su universo, que representa la seguridad y el refugio frente a la hostilidad y los peligros que depara el mundo exterior[21].

El precedente más claro lo constituye, una vez más, la madre de Perceval, cuya voluntad de alejarlo del mundo de la caballería la lleva a dejarlo crecer en la ignorancia y rudeza de la vida salvaje. Lucrecia urde sus maquinaciones para conseguir que Partonopeo se establezca en Francia[22], en la tierra de su familia, de su primo y rey, arrancándolo de las manos del supuesto diablo que lo ha seducido en un país extranjero y misterioso. Por esta razón se sorprende y duele al ser repudiada por su hijo cuando descubre sus maquinaciones, pues el único propósito que lo anima es velar por su seguridad. El tercer rasgo que fija el carácter de esta mujer lo constituye su tenaz oposición a la elección amorosa que hace su hijo. La tradición literaria ofrece varios ejemplos de padres que se enfrentan a los deseos amorosos de los hijos. En *Floire et Blanchefleur* y en *Piramus et Tisbé*, la mentira o la prohibición paterna provocan la separación de los enamorados, desencadenando una serie de peripecias que desembocan, respectivamente, en el reencuentro o en la muerte de los jóvenes. La madre de Lavinia se opone a la elección de Eneas por su condición de extranjero frente a Turno, pretendiente legítimo, y su desacuerdo discurre por una vía dialéctica que se acompaña, dentro de una actitud autoritaria, de violencia verbal, descalificaciones e incluso amenazas mortales[23]. El comportamiento de la madre de Partonopeo reproduce esta misma hostilidad por la extranjera, y precisamente por ello trata de imponerle una amiga natural de Francia, que está además unida al rey por lazos de parentesco.

El autor de esta novela recurre, finalmente, al personaje de Hécuba, mujer de Príamo, para completar el retrato de la madre del héroe epónimo. De ella

---

[19] Harf-Lancner (1984: 327).

[20] *Roman de Thèbes*, ed. Mora-Lebrun, vv. 53-80.

[21] La oposición *Ici/ailleurs* constituye uno de los ejes fundamentales que vertebran el imaginario medieval sobre el espacio. Véase Zumthor, Paul (1993), *La mesure du monde*. París, Seuil, p. 58 ss.

[22] Hosington (1991: 65).

[23] *Enéas*, ed. Salverda de Grave, vv. 7942-7950 y 8565-8621. Según Catherine Desprès, la madre de Lavinia desempeña el papel de madre manipuladora, ya que sus artimañas

toma la capacidad de acordar pactos y alianzas que la ayudan en la consecución de sus planes[24]. Lucrecia busca sucesivamente la complicidad con el rey de Francia y con el obispo de París para lograr que su hijo permanezca en Francia. Los personajes de la sobrina del rey y del obispo son, por lo tanto, sus epígonos, los instrumentos de que se sirve para alcanzar sus planes.

A diferencia de lo que sucede con Mélior, este personaje secundario, cuya presencia en la novela es episódica, es descrito minuciosamente a lo largo de doce versos (vv. 3995-4006), según las reglas de la preceptiva retórica del retrato femenino. El narrador enfatiza su belleza (*molt*) en una perspectiva general que se completa con tres de los adjetivos habituales (*bele-longe* y *gente*). El retrato físico recoge la descripción de los siguientes rasgos, que se ordenan en un movimiento descendente que va de la cabeza hasta las manos. Se acompañan de calificativos convencionales que dejan poco margen a la renovación individual. Cabellos (*blons*), frente (*large* y *blanc*), ojos (*vairs* y *gros*), cara (*cler* y *franc*), boca (*petite*, *bassete*), labios (*sanguine*, *grossete*), cuello (*lonc*, *blanc*) hombros (*basse*), brazos (*longs*) y manos (*belles*). La paleta de colores tradicionales, blanco y rojo, se completa con las pinceladas sensuales sugeridas por las formas redondeadas de los labios y del cuerpo. La belleza física se acompaña del elogio de su cuidado en el vestir, resaltado por el narrador para informar, paradójicamente, de que iba «*deffublee*» en un «*samit*», es decir, para insinuar la desnudez femenina que invita al goce sensual del cuerpo. Y precisamente ésta es la reacción que pretende provocar en Partonopeo, quien arde en deseos de hacerla suya. La sobrina del rey de Francia sólo existe en su belleza física para seducir al muchacho de Blois, recurriendo sinuosamente al sentido de la vista para tentarlo e intentar suplantar a la invisible mujer que lo ha hechizado. Sin embargo, el proyecto fracasa por la ingenuidad, imprudencia o torpeza de la sobrina, que se jacta de la superioridad de sus encantos sobre Mélior, provocando inmediatamente el rechazo de Partonopeo.

La función del obispo de París, como ya se ha dicho, es redundante con respecto a la de la sobrina del rey. La diferencia viene dada por la novedad en la vía de tentación que utiliza. El anterior intento fallido ha demostrado que Mélior no tiene rival, y que nadie puede competir con sus encantos, riqueza y poder, ni siquiera una mujer arropada por la generosidad del rey de Francia. La moral religiosa es el único camino que le queda a la madre para retener a su hijo, al

---

para hacer de Turno el marido de su hija desencadenan la guerra entre éste y Eneas. «La mère associée à la ville dans la 'triade classique': protection et manipulation», en *Bien dire et bien aprandre. Révue de Médiévistique*, 16: *La mère au Moyen Âge*, pp. 109-118, pp. 113-114.

[24] Hécuba pacta con Aquiles el matrimonio con Polyxena en un intento de asegurar la paz de Troya (*Roman de Troie*, Éd. Constans, vv. 17747-17968). Más tarde, sintiéndose traicionada por Aquiles planea su muerte con Paris (vv. 21838-22090).

haber agotado el señuelo de la familia, de la caballería y del amor. La identificación de Mélior con el diablo, realizada por la madre, permite la entrada en escena del obispo, autorizado para escuchar la confesión del pecado de Partonopeo y su posterior absolución. Mélior, además, le ha inculcado el temor a Dios y la conciencia del pecado en el marco de sus consejos, por lo que resulta fácil doblegar la voluntad del adolescente y encauzarlo hacia la transgresión del pacto.

La violación de esta promesa provoca el enojo de Mélior, como el olvido del plazo acordado causa la ira de Laudine en *Ivain*. Se impone el castigo que en ambos casos consiste en la separación de los amantes. Yvain es rechazado y Partonopeo es expulsado del mundo de Mélior, de Chef d'Oire, emblema de la civilización (allí se aprenden las Artes Liberales, se rememora la historia pasada, se sabe de medicina o de nigromancia). Como en los cuentos maravillosos, el héroe se ve privado de las riquezas y placeres procurados por su amiga-hada. La realidad se impone a la magia.

El relato de las consecuencias de la ruptura entre el mortal y el hada apenas interesan a los cuentos fantásticos, en cambio ocupan casi la mitad de esta novela. El exilio de Partonopeo se articula en varias etapas, marcadas por la evolución de las relaciones que mantiene con la sociedad, y a lo largo de las cuales se forja una nueva identidad. En primer lugar, el héroe regresa a casa, pero esta vez para renegar del mundo materno[25], y romper definitivamente con la infancia, y con los lazos que le unían a su pasado. A partir de este momento deberá proseguir su aventura en solitario, pese a la aparición de un nuevo personaje: Guillemot, bautizado como Anselot, que representa el conato de encontrar un compañero para el protagonista. Desde el punto de vista narrativo este personaje brinda la posibilidad de una bifurcación de la historia, tejida a partir de la técnica del entrelazamiento. Sin embargo, el relato de Anselot será definitivamente suspendido en la novela, para reaparecer en la primera de sus continuaciones. Su ausencia queda plenamente justificada desde la perspectiva del héroe, que debe expiar su falta en soledad antes de poder reintegrarse en la sociedad.

Las transformaciones que sufren el vestido o el propio cuerpo de Partonopeo son signos inequívocos de la degradación que padece. Las ricas ropas regaladas por Mélior son sustituidas por las sencillas que vestía en el momento de su llegada (vv. 5075-5081). Su cuerpo se debilita progresivamente a lo largo de todo un año de ayuno, a lo que se añade un aspecto cada vez más desaliñado, pues ni se deja lavar el pelo ni cortar las uñas (vv. 5397-5404), de manera que se vuelve irreconocible, hasta convertirse en un horrible salvaje que se confunde con las

---

[25] En Partonopeo aflora un cierto sentimiento de piedad hacia su madre afligida (v. 5349), que contrasta con la indiferencia de Perceval al ver a su madre desmayada en el momento de su marcha (*Le conte du Graal [Perceval]* [1981], Éd. F. Lecoy, 2 vol., París, H. Champion [CFMA], vv. 618-630).

fieras del bosque de las Ardenas[26] (vv. 5957-5972). La estancia en el bosque representa la culminación de su regresión, por cuanto supone de pérdida total de todos los signos de la civilización. Simboliza la muerte del héroe, buscada por él mismo, preludio del nacimiento de un individuo nuevo.

3. REHABILITACIÓN

Partonopeo no adopta ninguna postura activa para salir de la crisis. Una vez más es una mujer la que lo ayuda en su rehabilitación social: Urraca, la hermana de Mélior[27]. Su entrada en escena, pues el episodio recibe un tratamiento dramático, la destaca de entre las damas de la corte que rodean alborotadas a Mélior y a su joven amigo, cuya relación acaba de hacerse pública al violar aquél la prohibición de verla. Esta aparición es subrayada con la descripción más extensa de la obra (vv. 4879-4922), junto con la de Partonopeo. Su retrato está formado por dos dípticos: el primero detalla los rasgos del rostro y del cuerpo, el segundo pormenoriza los detalles de su atuendo. Reproduce, en realidad, el mismo esquema que el de la sobrina del rey, sólo que desarrollado mediante un ejercicio de *amplificatio*. El orden descriptivo es idéntico en ambos casos, pero el retrato de Urraca añade algunos rasgos nuevos del rostro y del cuerpo —cejas, nariz, dientes, mejillas, dedos y caderas—, asegurando una definición más completa de su belleza. La adjetivación es, por otra parte, más abundante, pues el número de epítetos acumulados a cada rasgo puede llegar hasta tres, ganando en expresividad. La cara, además de clara y rellena, es rubicunda; el pelo rubio, largo y fino está trenzado hasta los pies, la frente tersa y sin arrugas... Pero lo más destacado tiene que ver con tres facciones que desvelan algunos aspectos de su carácter: los ojos «*segnoris*», dominadores, el rostro bien «*fier*», orgulloso, los brazos «*avenans*», de maneras agradables. Energía, orgullo y agrado la definen más allá de la convención literaria. El narrador añade, además, ciertas informaciones que contextualizan su retrato, reflejando el impacto que las circunstancias producen sobre ella. Urraca está «*descoloree por la noise*» (pálida por la algarabía) y el jamete no está bien ceñido por la premura con que se ha vestido (vv. 4897-4902). El tono de esta descripción no es excesivamente elogioso. El adjetivo «*bele*» es aplicado a la nariz, «*gente*» al cuerpo, y tan sólo al final del primer díptico merece una ala-

[26] El autor de *Partonopeu de Blois* confecciona el episodio de la estancia de su héroe en el bosque fundiendo el homólogo episodio de *Yvain* con el de la descripción del villano que encuentra Calogrémant en su aventura de la fuente (Bruckner, 1987: 229).

[27] De nuevo, el personaje de Urraca está construido a partir de Lunette, que ayuda a Yvain a vencer la hostilidad de Laudine, y de la dama de Noroison, que le facilita los medios para salir del bosque donde lleva una vida salvaje (Bruckner, 1987: 228).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

banza general. El nombre y el parentesco de la mujer con Mélior cierran el retrato: «Urace a non la damoisele,/ Si est suer Melior la bele» (vv. 4923-4924). La extensión dedicada a este pasaje puede ser justificada en función de la oportunidad de su aparición: en el momento en que Mélior se ha hecho visible. Urraca se convierte, así, en pálido reflejo de la belleza inigualable de su hermana, cuya descripción en este momento resultaría gratuita pues la intriga está ya muy avanzada. Probablemente por esta razón, las únicas descripciones que de Mélior ofrece la novela se sitúan en el marco de la ceremonia de investidura y en el torneo, respectivamente (vv. 7468-7502 y 9823-9842). Se detienen en su vestido en una relación metonímica con el personaje y subrayan su dignidad como reina.

La belleza de Urraca suscitará el amor del maduro caballero Gaudin, que se quedará prendado de ella nada más verla (vv. 9841-9848).

El itinerario seguido por Partonopeo es idéntico al que realiza en la primera parte de la novela o iniciación a la aventura —de Francia a Oriente pasando por el bosque—, pero con importantes variantes. El héroe no viaja solo en una barca sin velas ni remos, sino que lo acompaña Urraca y un experto marinero —Maruc—, de ahí el sentimiento de seguridad que percibe. Su destino es la isla de Salence, lugar de solaz elegido por Urraca para su restablecimiento físico y psíquico, antes de reincorporarse a la sociedad. Se trata de una isla diminuta (vv. 6196-6214), tan larga como ancha, con una sola entrada de acceso. Colmada por la naturaleza con toda clase de bienes: pescado, frutos, carne, vino, trigo, tejidos, caballos, plata y oro, constituye un verdadero paraíso natural, provisto de bosques, prados, ríos, campos, y fuentes frescas y cristalinas[28]. La isla actualiza en la novela frente a Chef d'Oire, residencia de Mélior, la dicotomía que opone lo construido a lo natural como uno de los parámetros que rigen la concepción del espacio en el imaginario medieval[29], que identifica, igualmente, la isla con el refugio, por tratarse de un espacio pequeño, cerrado y aislado[30], reforzado en este caso por las dimensiones reducidas que ofrece. La isla de Salence es un espacio esencialmente femenino, cuna o matriz de donde nacerá el nuevo Partonopeo, ayudado por Urraca, coincidiendo en ello con Mélior. La analogía que

---

[28] Las descripciones de ciudad que ponen de relieve la riqueza y variedad del entorno natural se modelan a partir de Karlion en la novela *Brut* de Wace. Véase West, G.D. (1987), «The description of towns in old French verse romances», *French Studies*, 11, pp. 50-59, p. 51.

[29] Zumthor, 1993: 91 ss.

[30] Sobre la significación de la isla en la literatura medieval puede leerse Dubost, Francis (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (xiième-xiiième siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, 2 vol., París, H. Champion, pp. 283-312, especialmente pp. 284-285. En cuanto a la isla como símbolo de intimidad, véase Durand, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, pp. 273-4.

mantiene con su hermana acentúa su alteridad, que resulta indispensable para completar la trayectoria personal del héroe.

La ceremonia de investidura de Partonopeo constituye un hito fundamental de la rehabilitación comenzada por Urraca. Representa el paso a la edad adulta, el abandono de vocablos para designarle como «*tousel*» (v. 1496), «*enfes*» (v. 766) o «*vallet*» (v. 4832), y por lo tanto marca la promoción social del muchacho de Blois. El acto se celebra en el palacio de Mélior, donde se han congregado más de cien aspirantes —entre los que se cuenta Partonopeo— que esperan ser armados por ella. Su amiga es también su iniciadora en la caballería. Asume la función que en Perceval desempeñaba Gornemant de Goort, culminando con este acto, sin saberlo, el aprendizaje que ha dedicado a su amigo. La descripción del rito de esta ceremonia es curioso, por cuanto exige que los jóvenes llevaran la cabeza armada (vv. 7432-7440). El narrador apela a esta costumbre para, en realidad, encubrir la verdadera identidad de Partonopeo, y que pueda pasar inadvertido ante Mélior. Sólo Urraca, que le ha equipado con las armas, está al corriente de la verdad.

A partir de este momento se operan importantes cambios en la actitud de Partonopeo, a quien el nuevo orden conferido por Mélior le proporciona una capacidad de tomar iniciativas y una independencia de las que antes carecía, hecho que modifica las relaciones que de ahora en adelante va a mantener con las mujeres que se cruzan en su vida, como sucede con la de Armand de Ténédos, que le ha hecho prisionero en su isla. De ella se ha dicho que es el doble de Urraca[31], ya que es ella quien, definitivamente, lo provee de las armas que utilizará en el torneo. En efecto, el paralelismo con Urraca se repite incluso en la elección de la isla como escenario de este nuevo episodio, aunque esta vez es Partonopeo quien toma las riendas de su destino, pactando con ella su regreso a cambio de su liberación, para poder participar en las justas que tendrán lugar en Chef d'Oire. Es la primera decisión importante que toma sin estar mediatizada por una mujer.

Otro síntoma importante de este cambio lo procura el encuentro con Gaudin. Es un caballero castellano, alto y robusto, rubio pero con canas, hace más de treinta años que fue investido en Francia, donde recibió la fe cristiana. La experiencia y serenidad de este caballero se complementan con la juventud e intrepidez de Partonopeo. Ambos forman una pareja de amigos, cuya relación se mantendrá firme e inquebrantable en el futuro. Actualizan el «topos» épico del compañerismo que tanta fortuna tuvo en los cantares de gesta[32].

---

[31] Hosington (1991:64).

[32] Son muchas las parejas de amigos inseparables que comparten destino y armas en los cantares de gesta. Son proverbiales los ejemplos de Roland/Olivier, que actualizan

Por primera vez en toda la novela el héroe posee un amigo varón. Casi simultáneamente al nacimiento de esta amistad tiene lugar la ruptura de Partonopeo con el mundo de las mujeres. Tras la crisis, ha abandonado definitivamente a su madre, Melior lo cree loco (vv. 6396-6398), y Urraca y Persowis han perdido su pista tras el episodio con Armand de Ténédos, y ya no lo reconocen bajo la armadura de color blanco y plata que reviste. Partonopeo ha borrado cualquier contacto con las mujeres que han forjado su aventura. Es el momento de actuar por sí mismo y demostrar su valía en la prueba del torneo, en la que contará con la asistencia de Gaudin. El episodio caballeresco de mayor extensión de la novela (2646 versos) representa el enfrentamiento del héroe con adversarios forjados en el combate. Constituye la prueba o tarea difícil que Partonopeo debe superar para poder recibir como recompensa la mano de Mélior, indispensable para la apoteosis del héroe.

La anagnórisis o reconocimiento del héroe se realiza en dos fases, acordes con las etapas anteriores de la aventura de Partonopeo. Urraca, como conviene a su función de auxiliar en la crisis del protagonista, es la primera en descubrir su verdadera identidad en el transcurso de la refriega del segundo día del torneo, al advertir el verdadero significado de las palabras pronunciadas por Partonopeo, que acompañan el ofrecimiento de su gonfalón a Mélior (vv. 8456-8472). Traicionada por su reacción, debe hacer partícipe a su hermana de su descubrimiento. Este primer reconocimiento se mantiene en el terreno privado; afecta a la relación con Mélior y da cuenta de su reconciliación con la dama de Bizancio, aunque Partonopeo lo ignore todavía. La proeza caballeresca, como en el caso de Yvain, ha borrado la falta personal, y contribuido al perdón de la amada. La segunda fase expresa el reconocimiento público a su excelencia y ocurre tras un debate en el que los jueces toman sucesivamente la palabra en sendos discursos que utilizan la *laus* para ensalzar las cualidades de los dos mejores participantes. Clarín construye el elogio de Margariz, sultán de Persia, y Corsolt el de Partonopeo. La decisión final, como ya se ha apuntado más arriba, contempla, además, la belleza física de los participantes. La aventura de Partonopeo ha concluido obteniendo la mujer que le permitirá convertirse en rey de Bizancio.

Llegados al término de esta revisión se impone una síntesis de los datos más relevantes. Destaca, en primer lugar, la importancia dada a los personajes femeninos en esta obra, ya que sin ellos resultaría imposible restablecer la trama de la aventura del héroe. Son ellas quienes manejan los resortes que la articulan

---

el *topos* de la *fortitudo/sapientia* en *La Chanson de Roland*. En *La Chanson de Guillaume* aparecen dos parejas: la formada por el propio héroe Guillaume y el gigante Reinaldo, que introduce matices cómicos y bufones, y la más acorde con el registro épico constituida por Vivien y Girard (*Chanson de Guillaume* [1999], ed. por François Suard, París, Classiques Garnier, vv. 3150-3151 y vv. 468-469 respectivamente).

y se configuran a partir de la tradición folklórica, enriquecida por las aportaciones de los personajes creados por las novelas anteriores, de manera que las relaciones intertextuales constituyen uno de los aspectos que, probablemente, más contribuyeron al éxito de la novela, por la gran cantidad de guiños que suponen para el público medieval. A partir de estos modelos heredados, el autor realiza su trabajo de personalización utilizando dos procedimientos: el sincretismo y la contextualización. El primero le permite construir nuevos personajes reuniendo rasgos diseminados en sus predecesores, sin importar si en el original pertenecían a hombres o a mujeres. La contextualización hace posible su individualización, al añadirles características derivadas directamente de su lugar de inserción en el discurso narrativo.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

MARYSE CONDÉ:
RELIGION ET DISCOURS SOCIAL

Monique Blérald-Ndagano
Université des Antilles-Guyane

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La morale est une, elle vient de Dieu;
les dogmes sont différents, ils viennent de nous.
VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*

Maryse Condé est, avec Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou encore Raphaël Confiant, l'une des plus imposantes figures de la littérature antillaise. Après un long séjour en Afrique (entre 1960 et 1972), puis dans son île natale —la Guadeloupe— elle s'installe aux Etats-Unis où elle est professeur à l'Université de Columbia; cependant elle continue à se rendre souvent aux Antilles. Son œuvre, actuellement traduite dans plusieurs langues, est régulièrement récompensée notamment par le public américain (Prix Puterbaugh) et récemment par le public francophone (prix Marguerite Yourcenar).

Maryse Condé a été révélée en 1984 par *Ségou*, vendu à 300.000 exemplaires (en 1991). Cette saga historique replonge au cœur d'une Afrique traditionnelle en relatant la grandeur et la décadence d'une dynastie. En fait, il s'agit de la décadence du royaume bambara au Mali, l'un des plus puissants de l'Afrique, avec l'arrivée de l'islam et les premières manifestations du christianisme au XVIIIe siècle.

Revenue aux Antilles en 1986, Maryse Condé a ensuite confirmé son talent de romancière en proposant des romans qui ont pour cadre spatial et référentiel les Antilles: *Pays mêlé*, *La Vie scélérate*, *Traversée de la mangrove*. Elle poursuivra en écrivant *Moi, Tituba sorcière*, Les *Derniers rois mages*... qui rendent compte, entre autres, de son expérience aux Etats-Unis.

C'est ainsi que l'une des caractéristiques de l'œuvre de Maryse Condé est le cosmopolitisme. Non seulement différents récits sont ancrés dans divers pays répartis sur trois espaces (Afrique, Antilles et Amérique), mais cet ancrage est pour les personnages comme pour les lecteurs l'occasion de traverser des univers culturels multiples, entre les imaginaires collectifs et l'imaginaire de l'auteur. L'œuvre devient ainsi le lieu de rencontres multiples (des races et des idées), non pas toujours comme synthèse, mais occasion de questionnement.

Aussi, cette diversité de cadre spatial et culturel ne peut être occultée dans notre interrogation sur la religion dans l'œuvre de Maryse Condé qui est d'ailleurs

issue d'une société où le discours sur Dieu complète croyances et pratiques «animistes». D'autre part, étant donné que la femme tient une grande place dans les écrits de Maryse Condé (maternité, féminité, militantisme, féminisme...), il est également important d'analyser la place de la religion à travers ce discours féminin. D'autant plus que la romancière avoue elle-même:

> ... Moi, je ne suis pas du tout catholique et je ne suis pas du tout religieuse. J'ai beaucoup réagi contre le catholicisme, donc il ne m'influence pas du tout[1].

Une telle déclaration suscite bien des interrogations. Les sentiments de Maryse Condé se reflètent-ils chez ses personnages? Quel sens revêt ce discours anti-religieux chez cette grande voyageuse élevée dans une famille bien pieuse?

LA SATIRE DES RELIGIONS IMPOSÉES

Maryse Condé porte un regard critique sur les religions imposées, notamment la religion catholique et l'islam. Ce regard critique remonte à l'enfance. En effet, dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, œuvre plus ou moins autobiographique, la romancière met à nu les grands moments de son enfance, confiant ses joies et ses peines et révèle entre autres ses rapports avec la religion. Déjà à cette époque, l'univers religieux n'était qu'incompréhension, sacrifice et souffrance:

> ...tous les jours que Dieu fait, sans tour de cou ni zanno, dépouillée comme un crucifix, ma mère se rendait à la messe d'aurore. Elle y prenait quotidiennement la communion et, de retour dans son banc, elle restait ployée jusqu'à l'Ite missa est, à murmurer des prières exaltées. Que demandait-elle au Bon Dieu?[2].

Ces relations avec la religion apparaissent encore aujourd'hui dans les œuvres de fiction écrites par Maryse Condé. La plupart des personnages semblent encore poursuivis par des interrogations portant sur l'existence de Dieu, les objectifs de la prière par exemple:

> La religion que le prêtre tentait d'inculquer à Malobali lui semblait totalement incompréhensible, abstraite, puisqu'elle ne s'appuyait sur aucun de ces gestes auxquels il était habitué. Sacrifices, libations, offrandes. Plus grave encore, elle condamnait toutes les manifestations de la vie: musique, danse, réduisant son existence à un désert dans lequel il circulait tout seul. Parfois, quand le père Ulrich lui

---

[1] Pfaff, F., *Entretiens avec Maryse Condé*, p. 79.
[2] Condé, M., *Le Cœur à rire et à pleurer*, p. 70.

> parlait, Malobali tournait la tête à droite et à gauche pour tenter de surprendre ce dieu omniprésent dont il était question. Seuls le silence, l'absence lui répondaient. Que faire?[3].

Le regard et le discours sur la religion évoluent d'une œuvre à l'autre. En effet, la diversité des cadres spatiaux et les lieux d'ancrage des romans conditionnent quelque peu la réflexion sur la religion. Ainsi, dans les ouvrages ayant pour thème l'Afrique, il est surtout question de l'Islam ou encore de l'évangélisation par les missionnaires (*Ségou,1984-1985; Célanire cou coupé, 2000*), deux éléments qui apparaissent comme des facteurs de destruction. Les œuvres évoquant les Antilles (*La Migration des cœurs, 1995*) mettent en évidence le syncrétisme religieux chez les Antillais. Quant à celles traitant de l'Amérique, elles s'arrêtent surtout sur le fanatisme (*Moi, Tituba, 1986*), sur les sectes (*La Colonie du nouveau monde, 1993*). Quoiqu'il en soit, la période choisie par l'auteur est le plus souvent l'époque coloniale; ce qui lui permet de mettre en évidence d'une part les rapports colonisateur/colonisé par le biais de la religion et d'autre part l'aliénation culturelle et spirituelle imposée par l'islam et le catholicisme. C'est ce que vit l'un des héros de *Ségou*, le jeune Malobali arraché à la terre de ses ancêtres et au service des prêtres qui lui ont sauvé la vie:

> Oui, le Blanc lui avait sauvé la vie.
> Et pourtant il le haïssait. Comme il n'avait jamais haï, personne. Même pas Tiékoro. Il le haïssait, car aussitôt, sans qu'il comprenne ni comment ni pourquoi, l'autre avait établi entre eux un rapport de dépendance. Il était le maître. Malobali n'était que l'élève. D'un filet d'eau versé sur son front, il avait changé son nom en Samuel. Il lui interdisait «son vil jargon» et lui apprenait le français, seule langue noble à ses yeux. Il traquait dans son esprit les croyances qui, jusqu'alors, avaient fait sa vie. Il ne le laissait pas un instant en liberté[4].

Avec ces références à l'islam et au catholicisme, le lecteur est ainsi invité à s'interroger sur les pratiques qui, durant la période coloniale, étaient mises en place au nom de la religion et sur leurs conséquences en Afrique et aux Antilles. La conversion forcée, le bouleversement des croyances et des rites établis depuis plusieurs siècles et plusieurs générations, pose le problème de la liberté d'opinion et d'expression, mieux celui de l'identité culturelle. D'autant plus que comme l'explique l'anthropologue Selim Abou:

---

[3] Condé, M., *Ségou*, t. 2, *Les Murailles de terre*, p. 10.
[4] Condé, M., *Ségou*, t. 2, *Les Murailles de terre*, p. 8.
[5] Abou, S., *L'identité culturelle*, p. 30.

> L'identité culturelle plonge ses racines dans l'identité ethnique... La culture [pouvant] être définie comme l'ensemble des manières de penser, d'agir et de sentir d'une communauté dans son triple rapport à la nature, à l'homme, à l'absolu[5].

Ceci permet donc de soulever par ailleurs: d'une part, les problèmes de déculturation connus par ces peuples soumis et dominés, et d'autre part, les comportements liés à l'acculturation et à la contre-acculturation. En effet, le dominé après avoir feint d'accepter les pratiques du dominateur, y accommodait les siennes propres. Roger Bastide dans son ouvrage *Les Amériques noires*[6], appelle ce phénomène transformationnel «processus de créolisation». L'esclave, précise t-il, «a créé un folklore de plantation». Ceci a donné entre autres un syncrétisme religieux, présent à travers des pratiques tels que le quimbois aux Antilles, le vaudou en Haïti. Toute l'œuvre de la romancière en témoigne. Les saints de la religion catholique sont détournés de leur fonction première, telle la sainte appelée Barbara évoquée par l'un des personnages de *La Migration des coeurs*. Elle n'apparaît plus sous les mêmes traits et n'est plus dotée des mêmes pouvoirs:

> Par une étrange et tortueuse complicité, cette vierge, maigrichonne dans sa robe blanche et son manteau rouge, tenant à deux mains une lourde épée, était l'un des chemins qu'empruntait son dieu [le dieu Chango] pour manifester sa puissance. On la représentait en jeune fille yoruba, le front auréolé de cheveux crépus, les pommettes striées de balafres, assise à dos de cheval et serrant contre sa poitrine un régime de plantains, qui était la nourriture favorite de Chango[7].

Les personnages condéens mélangent également les rites et les rituels. Ainsi, le *babalawo* Melchior dans *La Migration des cœurs* en est une parfaite illustration. Ce grand prêtre de la *santéria*, fils d'un *omo-koloba* passe tout naturellement d'un culte à l'autre. Après avoir dirigé la procession du jour des Rois et porté la bannière de son dieu Chango, «habillé... d'une veste à rayures rouges et blanches et d'un pantalon de percale rouge..., [d']un collier de perles de verre, de coquillages, de canines de chien, de molaires d'alligator, d'éclats d'os et de silex enfilés les uns à côté des autres...», il se rend allègrement à la cathédrale: «pass[e] devant une rangée de confessionnaux vides puis s'arrêt[e] dans la chapelle de Sainte Barbara»[8].

---

[6] Bastide, R., *Les Amériques noires*, p. 185.

[7] Condé, M., *La Migration des cœurs*, p. 14. Le personnage de la vierge revient d'ailleurs souvent dans les romans caribéens. La vierge apparaît chez le romancier Raphaël Confiant comme une rédemptrice, dans le roman intitulé *La Vierge du grand retour*, Grasset, 1996. Promenée de paroisse en paroisse, elle suscite non seulement conversions et miracles, mais incarne aussi les peurs et les espoirs créoles.

[8] Condé, M., *La Migration des cœurs*, p. 14.

D'ailleurs, il a droit à des obsèques religieuses, car «tout *babalawo* qu'il était, Melchior, était un bon catholique».

DES RITES ET DES CULTES ILLUSOIRES

La religion imposée est présentée sous plusieurs angles. Elle est d'abord analysée en tant que dogme avec ses rites et ses cultes. L'auteur souligne ce qui ressemble à de la fausseté. Pour cela, elle retient les rites les plus marquants de la religion catholique, c'est-à-dire ceux qui en constituent le fondement et l'essence: la prière et la messe. La prière, acte d'une haute sacralité, puisqu'elle correspond au mouvement de l'âme tendant à une communication spirituelle avec Dieu, est remise en cause par plusieurs personnages. Pour Tituba (*Moi, Tituba*) convertie de force, la prière n'évoque rien: «Ces paroles ne signifiaient rien pour moi»[9].

D'ailleurs, qu'est-ce que prier, explique John Indien son compagnon, plus rusé, si non un devoir d'esclave comme un autre: «Répète, mon amour! Ce qui compte pour l'esclave, c'est de survivre... Je ne crois pas au Dieu des colons ni aux prières. Il suffit de faire semblant»[10].

Il en est de même pour la messe, l'un des rites les plus importants du catholicisme. Cette cérémonie, vécue par des personnages fictifs, telle que l'héroïne Véronica dans *Hérémakhonon* ou vue à travers les yeux de l'enfant Maryse dans *Le coeur à rire et à pleurer*, présente toujours les mêmes caractéristiques. La messe est vécue comme un spectacle et l'église apparaît comme un lieu théâtral:

> Dans la cathédrale aussi claire qu'une verrière, le silence était entrecoupé de toux retenues et de pleurs d'enfants. Enfin, l'orgue donnait de la voix et le prêtre faisait son apparition, entouré d'un aréopage d'enfants de chœur en robes rouges, balançant l'encensoir à toutes volées...[11].

A en croire la jeune narratrice, Maryse Condé enfant, le costume dominical ressemble davantage à un déguisement incommode mais aussi aliénant:

> Malgré une excessive coquetterie qui me faisait adorer la parure, je n'aimais pas aller à l'église. Il fallait porter un chapeau qui tirait les cheveux, des chaussures vernies qui serraient les orteils, des mi-bas de coton qui tenaient chaud et, surtout, se taire pendant plus d'une heure, ce qui m'était torture...[12].

---

[9] Condé, M., *Tituba*, p. 51.
[10] Condé, M., *Tituba*, p. 50.
[11] Condé, M., *Le Cœur à rire et à pleurer*, p. 74.
[12] Condé, M., *Le Cœur à rire et à pleurer*, p. 74.

Enfin, l'hypocrisie existe dans ce cadre où l'on prêche tolérance, paix et amour. En effet, la jeune narratrice est marquée par la discrimination raciale qui y règne:

> J'essayais de repérer les amis de mes parents dans la marée des visages. Quelques-uns étaient là pareillement solennels et endimanchés... Au fur et à mesure que je grandissais, je ne pouvais m'empêcher de remarquer combien elles étaient rares, les figures noires ou simplement colorées dans la nef centrale de la cathédrale sous la carène renversée de la voûte... Des blancs-pays tout partout. Des blancs-pays dans le banc devant nous, dans le banc derrière nous[13].

Ce thème de la discrimination raciale revient d'ailleurs dans plusieurs des romans de la Guadeloupéenne, notamment *Hérémakhonon.*

Quant aux fidèles, ils ne sont guère épargnés. En plus de cette même hypocrisie, ils sont caractérisés par une curiosité malsaine: «les gens au lieu de prier et de lire leur missel à la messe, la regardaient en dessous comme une curiosité»[14] se rappelle la narratrice de *Hérémakhonon.*

LE CORPS ECCLÉSIASTIQUE MIS À MAL

Les portraits des représentants de Dieu sont examinés avec attention. Même si certains religieux tels le pasteur Sartorius (*La Colonie du nouveau monde*) et l'évêque Duparc (*Desirada*) se caractérisent par leur générosité, les différents portraits brossés, sont peu complaisants.

L'auteur condamne certes ce qu'elle considère comme de l'hypocrisie, mais aussi comme de l'opportunisme et du parasitisme chez certains religieux. Les curés et les religieuses chez Maryse Condé, intéressés par l'argent, flattent ceux qui peuvent financer leurs œuvres, vivant même à leurs dépens et disparaissant à l'approche des problèmes. Le père Mondicelli (*La Migration des cœurs*) en est une belle illustration. Il rappelle à bien des égards l'imposteur et fourbe Tartuffe. De tels comportements ne suscitent d'ailleurs chez certains fidèles et paroissiens que mépris ou haine.

Cependant, il faut aussi rappeler que l'image que donnent les religieux durant l'esclavage n'est guère reluisante: les récits des chroniqueurs et administrateurs coloniaux en témoignent ainsi que les écrits du Père Labat, grand propriétaire d'esclaves. L'église dans le cadre de ses missions d'évangélisation a toujours été d'une part un allié dans la traite des nègres et d'autre part dans le système esclavagiste.

---

[13] Condé, M., *Le Cœur à rire et à pleurer*, pp. 75-76.
[14] Condé, M., *Hérémakhonon*, p. 69.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LA RELIGION: UN LEURRE

Ainsi, la religion, d'une manière générale (religion catholique, islam, vaudou...) apparaît comme un leurre chez Maryse Condé. Mais qui dit leurre, dit aussi source de souffrance pour ceux qui y cherchent un refuge ou une source d'espoir.

En effet, lorsqu'elle est utilisée comme «une drogue», la religion fait des victimes surtout s'il s'agit de personnages crédules et vulnérables. Les protagonistes du roman *La Colonie du Nouveau monde* en sont une illustration. Ils sont tous issus de milieux plus ou moins modestes et en situation d'échec —sentimental ou professionnel—, comme le jeune Mesketet, qui est au chômage depuis sa sortie du collège d'enseignement professionnel de Port-Louis, et qui est de surcroît déçu par la religion catholique. En effet, «sa mère avait beau user ses deux genoux à l'église tous les matins que Dieu fait, il chômait»[15].

Aussi, ces personnages trop idéalistes et vouant une foi toujours aveugle à la religion se dirigent vers une secte et leur espoir repose entre les mains d'un homme, Aton, qui se croit «fils du soleil».

Mais, là encore, désillusion. Ce guide spirituel échoue dans la mission qu'il s'était fixée. Il ne peut «laver la tête des hommes de toutes les idéologies du matérialisme, du désir de la conquête, de la puissance et de la chair des femmes»[16]. Déstabilisé par la maladie de sa femme dont il est éperdument amoureux, il ne parvient pas d'une part à faire régner paix et harmonie au sein de la petite communauté qu'il dirige, et d'autre part à les emmener en Egypte, la terre promise tant rêvée. La quête du bonheur s'achève par un suicide collectif.

Si certains personnages acceptent avec fatalité les épreuves envoyées par Dieu à la communauté noire notamment (clin d'œil à la malédiction de Cham); d'autres personnages sont par contre révoltés et leur foi est ébranlée. Car ils vivent toujours la même galère. Désabusés par la religion catholique et la religion vaudou, ils rejettent (cas de Ramosé) de manière catégorique celles-ci . Leur discours devient même blasphématoire:

> A présent qu'il était le maître, personne ne nommait plus le nom du Bon Dieu dans la maison! On se couchait on se levait, on mangeait comme des mécréants... – Prier? Mais qui? Dis-nous qui tu veux qu'on prie. Papa Legba Le Saint-Esprit Ou bien le Soleil[17].

Maryse Condé montre également la fragilité et l'impuissance des pratiques populaires.

---

[15] Condé, M., *La Colonie du nouveau monde*, p. 69.
[16] Condé, M., *La Colonie du nouveau monde*, p. 36.
[17] Condé, M., *La Colonie du nouveau monde*, p. 180.

Les références culturelles liées au surnaturel sont utilisées avec ironie, explique la romancière:

> Tout ceci est largement de la dérision... Quelle importance? Je n'y crois pas, mais ces croyances sont encore assez vivaces aux Antilles et en Afrique. A ce titre, je les insère dans mes intrigues romanesques lorsque c'est approprié[18].

Elle tente en effet de montrer aux crédules et aux superstitieux que ces cultes populaires n'apportent aucun réconfort à ceux qui les pratiquent ou recherchent à leur contact le bonheur ou un refuge face au présent amer. Une confiance aveuglée aux croyances et aux pratiques telles que le vaudou peut s'avérer dangereuse, car ces dernières peuvent constituer une contrainte, voire un frein à l'épanouissement personnel. Tel est le cas du héros de *Traversée de la mangrove*, Francis Sancher, qui est fragile, vulnérable et malheureux, car il est sans cesse terrorisé par les forces nocturnes. D'ailleurs, les guérisseurs, les médiums et les fétichistes sont malmenés dans les différents romans de Maryse Condé. L'auteur réduit leur force, leurs compétences occultes. Ils apparaissent comme des fantoches (accoutrements et extravagances des manières, contradictions internes) et meurent le plus souvent sans avoir eu le temps de transmettre leurs secrets.

LE TON DE LA PROVOCATION

C'est en véritable artiste que Maryse Condé s'attèle à faire la satire de la religion. Certains des procédés littéraires et/ou stylistiques auxquels elle a recours, nous rappellent ceux utilisés par Voltaire, cité d'ailleurs par l'un des personnages du roman *Célanire cou-coupé*, Elissa qui se présente comme un libre-penseur. Comme le philosophe, Maryse Condé s'inspire de faits le plus souvent réels: les bouleversements causés par l'arrivée du catholicisme et de l'islam au Mali, la véritable chasse aux sorcières et les procès à Salem... Lorsque l'un de ses personnages ne récite pas tout simplement le credo, il est comparé à des personnages bibliques. L'image de Satan est souvent accolée aux curés et aux pasteurs, tel Samuel Parris (*Tituba),* «grand, très grand, vêtu de noir de la tête aux pieds, le teint d'un blanc crayeux... Des prunelles verdâtres et froides, astucieuses et retorses créant le mal parce qu'elles le voyaient partout...»[19].

Il est la personnification du fanatisme religieux faisant des ravages dans la ville de Salem aux Etats-Unis. Le zèle aveugle et excessif qu'il apporte dans la

---

[18] Pfaff, F., *Entretiens avec Maryse Condé*, pp. 90-91.

[19] Condé, M., *Tituba*, p. 65.

défense de la religion et dans la lutte contre toutes celles qu'il considère comme des sorcières est décrit avec ironie.

«Je n'avais pas pris la pleine mesure des ravages que causait la religion de Samuel Parris ni même compris sa vraie nature avant de vivre à Salem», constate sa servante Tituba accusée elle aussi de sorcellerie.

Clin d'œil à Voltaire qui s'était élevé contre «l'infâme», car ce qui compte, à son avis, ce ne sont pas les dogmes ou les rites qui varient avec les religions, ce sont les actes vertueux, sur lesquels les hommes sont d'accord (article *Du Juste et de l'Injuste, Dictionnaire Philosophique*).

La romancière guadeloupéenne puise dans la Bible, jouant également avec les référents et les images auxquels le lecteur est habitué. Elle n'hésite pas à rapprocher, à cause de sa beauté et de sa tendresse, Arcania (*Desirada*), l'épouse bafouée, de la vierge Marie ou à comparer le trousseau de clés du gardien de l'école où se rend la jeune Reynalda (*Desirada*) avant son viol, à celui de Saint-Pierre. Sa sensibilité féminine y contribue, surtout lorsqu'il s'agit d'analyser les relations entre une femme et un prêtre, les états d'âme par lesquels ils passent et les sentiments qui dictent leur conduite.

Pourtant la satire poussée au paroxysme chez Maryse Condé peut devenir provocation. En effet, l'héroïne de son dernier roman, *Célanire cou coupé*, est une oblat. L'auteur se moque encore des religieux à travers ce personnage. Cette jeune fille élevée par des religieux et n'ayant pas encore prononcé ses vœux, est comparée à «une lagune, sournoise, dangereuse» ou est tout simplement perçue comme une figure maléfique: «... Célanire n'était pas envoyée par le bon Dieu, Pitit à Bon Dyé, mais par Belzébuth lui-même»[20].

Elle est damnée dès la naissance (elle était destinée à un sacrifice qui s'est mal déroulée). Généreuse, séductrice, ensorceleuse, meurtrière, elle se livre aux pires excès avec ses victimes.

Par ailleurs, malgré la tonalité anti-religieuse de ses textes, Maryse Condé fait de certains de ses personnages, tel Jean Louis (*La Vie scélérate*), des figures christiques, rédemptrices, se sacrifiant au nom du peuple: «Les Patriotes se hatèrent de faire de mon grand-oncle Jean un martyr... Les communistes qui avaient toujours considéré mon grand-oncle comme un fou risible, mais inoffensif, réalisant l'effet de sa mort sur notre peuple qui, c'est vrai a besoin de martyrs, le récupérèrent»[21].

Quoiqu'il en soit, la figure christique est perçue dans l'œuvre de Maryse Condé comme un libérateur. Aussi, le fossé entre le messie et le libérateur mais aussi entre l'homme d'église et le militant politique, n'est pas grand chez l'auteur. Plusieurs personnages prônent un engagement pas uniquement sacerdotal mais également politique pour le religieux.

---

[20] Condé, M., *Célanire cou-coupé*, p. 118.
[21] Condé, M., *La Vie scélérate*, p. 263.

Le Haïtien Ramosé (*La Colonie du nouveau monde*) s'élève d'ailleurs contre ce qu'il considère comme des radotages. Il refuse le fatalisme et la résignation, incarnés par l'église en général. Il préfère le discours plus engagé du père Président Aristide qui incite à l'action «fok sa chanjé».

CONCLUSION: LA FOI ANTILLAISE ÉBRANLÉE

Maryse Condé croit-elle en Dieu? Ou est-elle athée? La romancière ne répond pas vraiment à cette question. Ce dont on est au moins certain, c'est son refus de la chose religieuse. Le discours anti-religieux chez cette Antillaise ne traduit-il pas quelque part l'expression d'un mal vivre? Celui de la société antillaise? Celui d'un peuple partagé entre catholicisme et croyances animistes, qui tente d'apaiser ses angoisses en cherchant refuge et réconfort, face à une société en crise et en pleine mutation. La montée des mouvements de renouveau charismatique et des sectes de toute sorte en témoigne. Le recours de plus en plus aux pratiques ésotériques est bien révélateur de la détresse d'un peuple qui n'a plus la maîtrise de son destin et qui a peur de l'avenir...

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abou, S. (1981), *L'Identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Ed. Anthropos.

Bastide, R. (1967), *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, Payot.

Condé, M. (1976), *Hérémakhonon*, Paris, UGE, 10/18, (nouvelle édition, sous le titre *En attendant le bonheur*, Paris, Seghers, 1988).

Ségou (1984), t. 2, *Les Murailles de terre*, Paris, R. Laffont.

—— (1986), *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, Paris, Mercure de France.

—— (1987), *La Vie scélérate*, Paris, Seghers.

—— (1992), *Les Derniers rois mages*, Paris, Mercure de France.

—— (1993), *La Colonie du nouveau monde*, Paris, R. Laffont.

—— (1995), *La Migration des cœurs*, Paris, R. Laffont.

—— (1997), *Desirada*, Paris, R. Laffont.

—— (1998), *Le Cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*, Paris, R. Laffont.

—— (2000), *Célanire cou-coupé*, Paris, R. Laffont.

Confiant, R. (1996), *La Vierge du grand retour*, Paris, Grasset.

Pfaff, F. (1993), *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala.

Voltaire (1994), *Dictionnaire philosophique*, Paris. Garnier-Flammarion.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

SAVEURS AIGRES-DOUCES D'UNE LANGUE DE CONTRASTES: L'ÉTUDE DES VARIANTES RÉGIONALES FRANCOPHONES

Nathalie Bleser Potelle
Universidad de Granada

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Au RU
Marie et Jean prennent un cabaret et babbelent tout en faisant patiemment la file.
Par quoi commencer? Des croustilles, des merghez, un pain bagnat ou des rollmops?
– C'est kif kif, du moment qu'on becte, pense Marie qui a les crocs.
La serveuse, à force de dallasser devant son chum, fait les choses à la baballah et rend cinq piasses trop peu à Jean.
– Cool Raoul, pense celui-ci, c'est pas la peine de lui donner une calbote ou d'appeler les condés.
Après avoir choisi une table, Marie se dirige vers la salle de bains et revient si tard que Jean a l'impression qu'il s'est écoulé une saison pluie. Elle s'explique:
– En barrant la porte, j'ai eu un blème, une engatse quoi, et je ne savais plus sortir!
La vérité, j'ai failli t'appeler sur ton natel pour que tu me sortes de là!
– Je te verse un coup de quatre fois cinq, ça te requinquera!
– Oui, mais juste un chouia! J'ai mal au crâne présentement...
– Oh, c'est platte, ça... Moi je prendrai une Mort Subite. Passe-moi le ziboulateur!
La dame assise à la table d'à côté, très intriguée par cette conversation, aimerait avoir recours à un maître-de-langue pour y comprendre quelque chose...[1]

Ce texte aux consonances surréalistes si chères à la Belgique permet d'illustrer une phrase-choc de Jean-Marie Klinkenberg, professeur et linguiste de ce petit pays: le français n'existe pas.

Il explique ses dires en alléguant que l'utilisation du singulier ne reflète en rien la réalité des locuteurs de la langue qui fait l'objet de notre commun intérêt.

[1] Voir signification de tous les termes en annexe à la fin du texte.

> Il en va du français comme de toute autre langue: il n'existe pas. [...] Ce qui existe ce sont des français, des allemands, des espagnols[2].

Or, il poursuit cette affirmation par une constatation:

> Diversité banale. Mais la mettre en évidence apparaît toujours comme scandaleux, tant elle a été refoulée dans les consciences par les discours unitaristes, qui ont pour fonction de rendre monolithique ce qui n'est qu'un conglomérat de variétés[3].

En effet, le français est presque toujours considéré comme une entité toute puissante dont les règles très nombreuses et très strictes conditionnent ses utilisateurs, victimes, à nouveau selon les dires de Klinkenberg, d'«hypertrophie de la glande grammaticale».

Tout au long de l'histoire, cette langue a souvent fait l'objet de politiques interventionnistes donnant l'idée d'une «chasse gardée» qui était fermée au commun des locuteurs.

Dès le XVIIe siècle, le poète français François de Malherbe, pourtant né à Caen et non dans la sacro-sainte Île de France, défendait l'idée selon laquelle les variantes linguistiques affaiblissaient le français. C'est ainsi qu'il se détourna des influences de la Pléiade pour célébrer une langue plus classique, ouvrant la voie à toutes les attitudes puristes postérieures. Peut-être avait-il été influencé par la culpabilité latente qui lui venait d'un nom de famille prédestiné le poussant à séparer le bon grain francien de l'ivraie provinciale...

Peu après, l'Académie française voyait le jour sous l'impulsion de Richelieu. Depuis l'intervention du Cardinal jusqu'à nos jours, cette institution a fait figure d'ostensoir abritant une hostie que seuls avaient le droit de consacrer les académiciens, ministres de la foi linguistique. Quant aux locuteurs, ils en étaient réduits au statut de fidèles dont les écarts de langue constituaient autant de péchés pour lesquels ils devraient faire pénitence. Et plutôt que de réciter trois ave et deux pater, on les sommerait de répéter jusqu'à la satiété des litanies inspirées par Boileau ou Rivarol:

> Pardon ma langue française car j'ai péché, ma maladresse toute provinciale a troublé ma pensée et rendu opaque mon langage, alors que ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément. Les voix de mes ancêtres m'ont parlé en patois et dès lors obscurci mes dires. C'est pourquoi je fais serment, ici et maintenant, de les bannir de mon vocabulaire car, n'étant pas clairs pour un certain auditoire, ils ne sont pas français.

---

[2] KLINKENBERG, Jean-Marie (2000), «A comme Aujourd'hui, une langue, le français», in CERQUIGLINI, 2000, p. 19.

[3] KLINKENBERG, *op. cit.*, p. 20.

Les idées jacobines de la révolution ont achevé de culpabiliser l'utilisation des langues régionales. En effet, dans son rapport du 16 prairial de l'an II, l'abbé Grégoire soumet un rapport à la Convention dans lequel il constate que la moitié des Français ne parle pas la langue de l'État et que l'autre moitié ne la parle que relativement mal. Son but est donc de partir en croisade contre les patois qu'il compte «anéantir», sacrifier sur l'autel d'une république une et indivisible pour imposer l'usage unique et invariable de «la langue de la liberté». Cette appellation est on ne peut plus ironique si on se souvient des mesures anti-dialectales qui ont été appliquées au sein de l'école républicaine obligatoire instituée par un Jules Ferry qui ne concevait pas qu'un citoyen soit bilingue. Les velléités patoisantes étaient vite réprimées à coups de trique.

En imaginant la scène, on pourrait modifier une formule espagnole bien connue. Plutôt que de dire «la letra con sangre entra», on voit le maître s'acharner sur son élève récalcitrant en hurlant: «la lengua con sangre se irá».

Après avoir cru assassiner la malfaisante bête dialectale, la langue de la République se voyait offrir sur un plateau d'argent un autre terrain de conquête: la colonisation!

Le français, non content de s'être installé sur le territoire américain dès le XVIe siècle et d'avoir influencé ses proches voisins du nord et de l'est, voyait miroiter les lointains horizons océaniques, asiatiques et africains.

Certes, ce dernier continent ne parle pas français uniquement à cause des Français.

Les Belges, eux aussi, ont colonisé certains pays d'Afrique noire, mais on leur y reprochait leur excessive souplesse d'enseignement.

En effet, Didier de Robillard nous explique la chose suivante:

> Alors que l'école coloniale belge faisait de réels efforts pour intégrer les langues locales et l'enseignement professionnel, il lui est reproché, justement, d'avoir gardé le français hors de portée de ses usagers. L'école coloniale française, malgré son élitisme, fait moins de mécontents[4].

Il semble donc que la souplesse ne paie pas et que les envoyés de l'Hexagone savent mieux y faire que quiconque pour imposer leur langue. Cependant, même si, depuis Paris, l'Académie est là pour rappeler la norme à ses fidèles urbi et orbi, force est de constater que ceux-ci parleront dans la langue paternelle du colonisateur sans pour autant cesser de penser et de sentir dans la langue du coeur, la langue maternelle des ancêtres antérieurs à l'arrivée des colons paternalistes sur ces terres.

---

[4] DE ROBILLARD, Didier (2000), «F comme la guerre des francophonies n'aura pas lieu», in CERQUIGLINI, 2000, p. 82.

Or, c'est précisément cette langue qui, d'après les théories de Whorf, influence la vision du monde que l'on se fait. La langue du coeur détermine notre compréhension de l'espace extérieur.

Julos Beaucarne reprend ces idées et les exploite plus avant en affirmant que le sol lui-même conditionne notre physionomie interne et dès lors notre capacité de prononciation. Il nous explique que «la langue est toujours un outil de pensée. On pense autrement en wallon qu'en français. On pense autrement en anglais qu'en français. On pense autrement en espagnol. Toutes les langues nous façonnent. Elles nous façonnent le rictus; elles nous façonnent le visage, l'intérieur du larynx, de l'oreille»[5]. Il résume ses dires en affirmant: «Il y a beaucoup d'accents parce qu'il y a beaucoup de micro-climats. [...] Le langage c'est toujours quelque chose de climatique. L'accent, c'est un pays qui sort d'une bouche»[6]. Et si la langue du père (colonisateur ou républicain) est teintée d'accents issus de notre mère la terre, celle-ci se chargera également d'introduire en son sein les semences lexicales propres à chaque latitude.

Cette union enfantera un français certes différent, mais tout aussi valable.

Malheureusement, on assiste encore à un dédain certain vis-à-vis de ces «autres» formes de langue.

Au XVe siècle, Villon ouvrait déjà une voie royale à ses descendants détracteurs de l'altérité en laissant tomber comme un couperet qu'il n'est bon bec que de Paris.

Mais en retraçant le cours de l'histoire de la langue française, peut-être allait-on trouver quelques arguments nous permettant de clouer ce bec par trop impertinent.

Une des dates mises en avant dans la construction d'une langue française forte et centralisée remonte à 1539, époque à laquelle François Ier rédige l'Édit de Villers-Côtterets, imposant le «langaige maternel françois» dans les actes juridiques.

Dans son article «P comme Paris, la langue d'un État, et de sa capitale»[7], Bernard Cerquiglini avance l'hypothèse selon laquelle ce langage maternel des Français ne devait pas forcément être le francien, mais le langage que les gens de France, d'où qu'ils soient, puissent comprendre. D'ailleurs Cerquiglini nous rappelle que certains tribunaux du sud continuaient de donner leurs jugements en occitan bien après la promulgation de l'Édit. La préoccupation première du Roi de France était de faire en sorte que les jugements soient compris par la population, dans un esprit humaniste digne de la Renaissance dans laquelle il s'inscrivait. Chacun sait que cette période a été grandement influencée par la nation en vogue, l'Italie, pays qui n'a pas inspiré que des palais et des jardins.

---

[5] Francard, Michel (1990: 77-78).

[6] *Ibid.*

[7] Cerquiglini (2000: 231).

À l'époque, dans un chapitre de sa *Défense et Illustration de la Langue française*, Joachim du Bellay reflétait une hantise qui habitait les esprits français de la Renaissance: la pauvreté de leur langue. C'est ainsi qu'il l'intitulait: *Pourquoi la langue française n'est si riche que la grecque et la latine.*

Outre avoir puisé à ces deux sources classiques, les linguistes de l'époque ont élargi le corpus lexical en empruntant également aux langues vivantes, parmi lesquelles se trouvait l'italien. La dérivation et le néologisme étaient également de mise.

Voilà que la langue de Paris n'est plus si auto-suffisante qu'il y paraissait... De plus, l'appellation géographique de cette zone a peut-être fait oublier aux Parisiens que leur langue, contrairement à leur région, n'est pas une «île» et que le contact engendre forcément métissage. Henriette Walter utilise cette métaphore pour nous rappeler que le français a été influencé par de très nombreuses autres langues.

Dans son article «K comme kangourou, kayak, kiwi: ces mots qui nous viennent d'ailleurs»[8], elle nous propose le jeu suivant:

> Récréation
>
> UN MENU BIEN FRANÇAIS?
>
> Les noms de plats et de produits qui composent ce menu sont tous nés hors de la langue française
>
> *Salade* de *tomates* et *radis*
> *cabillaud* aux *épinards*
> *flan* à la *vanille* et au *sirop* d'*orange*
>
> Question: À quelles langues les neuf mots imprimés en italique ont-ils été empruntés? Vous avez le choix entre: arabe, espagnol, germanique ancien, italien, nahuatl, néerlandais, persan, provençal et sanscrit.

On y apprend que «salade» vient du provençal, «tomates» du nahuatl à travers l'espagnol, «radis» de l'italien, «cabillaud» du néerlandais, «épinards» du persan, «flan» du germanique ancien, «vanille» de l'espagnol, «sirop» de l'arabe et «orange» du sanscrit ancien.

Son but n'est pas de nous donner un cours accéléré d'étymologie mais bien de faire comprendre aux francophones que «dans l'histoire des langues, le métissage apparaît ainsi comme une donnée naturelle et devient un premier pas vers la compréhension entre peuples»[9].

---

[8] Cerquiglini (2000: 155-168).

[9] *Ibid.*, p. 168.

Mais interpeller les Francophones est sans doute inutile, car ceux-ci, au sens parisien —et donc standard— du terme, sont conscients depuis longtemps de la créolisation d'une langue qui est aussi la leur.

Comme nous le rappelle Didier de Robillard: «Si la francophonie institutionnelle inclut clairement la France, on a tendance à ne pas s'intéresser à la France quand on parle d'espace francophone, ce qui est sans doute une attitude à infléchir»[10].

La Francophonie semble définitivement être synonyme du français des autres, du français extérieur aux frontières de l'Hexagone. Cette opinion générale est aussi partagée par nombre de linguistes, professeurs de langue et spécialistes du lexique français. Par exemple, Loïck Depecker, professeur à la Sorbonne et Président fondateur de la Société française de terminologie trahit cette pensée en établissant deux catégories distinctes: les régionalismes et les francophonismes[11]. Il introduit ces classifications dans un paragraphe intitulé «Mots d'ici et mots d'ailleurs». On ne saurait être plus explicite quant à la position d'extranéité attribuée aux francophonismes.

Et pourtant, il serait bon de rappeler que ces étrangers empruntant leur langue aux Français forment quand même un bloc numérique non négligeable. Pour ce faire, de Robillard se sert de données apportées par Henriette Walter[12]:

Europe (hors France)	Amérique (Canada, USA, Antilles)	Océan Indien, Océanie, Asie	Afrique du Nord +Moyen-Orient	Afrique Noire
10 millions	10 millions	4 millions	15 millions	7 millions
TOTAL:				46 millions

C'est en ajoutant ces 46 millions à la population française, forte de 60 millions environ, qu'on atteint un total de plus de 100 millions de locuteurs «francophones».

Il semble donc qu'à Paris, on n'accepte d'être Francophone que lorsqu'il s'agit de défendre la langue face à ses ennemis extérieurs comme l'anglais, l'espagnol ou l'allemand et qu'on oublie de l'être dès qu'on compare divers parlers francophones à LA langue de la capitale.

En effet, Bernard Cerquiglini nous le rappelle:

---

[10] DE ROBILLARD, Didier (2000), «F comme la guerre des francophonies n'aura pas lieu», in CERQUIGLINI (2000: 84).

[11] DEPECKER, Loïc (2000), «L comme le latin venu à pied», in CERQUIGLINI (2000: 199).

[12] WALTER, Henriette (1988), *Le Français dans tous les sens*, Paris, Laffont, p. 189.

> Les provinciaux hier et aujourd'hui, les francophones de nos jours en conviennent, avec un dépit envieux, ou s'en moquent; le fait est là néanmoins: la géographie et l'histoire semblent s'être alliées pour donner comme épicentre à la langue française les rives de la Seine[13].

Et à force d'entendre leurs grands voisins se moquer de leurs expressions, les francophones européens tels que les Belges ou les Suisses ont développé une grande insécurité linguistique qui va jusqu'à leur faire affirmer que la langue qu'ils parlent ne sera jamais qu'un prêt que Paris daigne leur concéder. Cette tendance est peut-être d'autant plus accusée qu'on se rapproche physiquement de la France, car les Québécois semblent être moins quoitidiennement affectés par ce sentiment d'infériorité linguistique.

Marie-José Béguelin et Jean-François de Pietro ont relevé dans une publication suisse une phrase très parlante à cet égard: «Les Français parlent français, nous parlons en français. [...] Le français est notre outil, pas notre ambiance»[14].

Quant à eux, les locuteurs francophones de Liège, Bruxelles et Charleroi (Belgique francophone), alors qu'on leur demandait de comparer les parlers belge et français, donnaient les réponses suivantes:

BELGES	FRANÇAIS
Nature	Culture
Lourdeur, grossièreté	Légèreté, finesse, aisance
Spontanéité, naturel, moins de sophistication	Pédanterie, les Français «s'écoutent parler»
Accent moins aigu	Accent plus pointu, plus pincé
Manière plus empesée de parler	Manière plus sèche de parler
Discours plus laborieux	Fluidité, volubilité, facilité d'élocution

Ces caractéristiques sont tirées d'une enquête menée en 1991 présentée par Dominique Lafontaine dans son article intitulé «Les attitudes et les représentations linguistiques»[15].

Elles illustrent bien ce que Marie-José Béguelin et Jean-François de Pietro avaient déjà remarqué en ce qui concerne les attitudes des Suisses francophones par rapport à la langue française: «Cette propension à mêler dévalorisation et

---

[13] Cerquiglini, Bernard (2000), «P comme Paris la langue d'un État, et de sa capitale», in Cerquiglini (2000: 231).

[14] In Romandie, NZZ-Folio, núm. 8, août 1993, p. 41.

[15] Blampain (1997: 387).

survalorisation, complexe et fierté, rejet et loyauté, reflète typiquement une situation d'insécurité linguistique»[16].

On continue à respecter le parler des Français car il est d'apparence plus assuré et cultivé, mais notre coeur penche davantage vers les expressions «bien de chez nous».

Cette attitude est logique si on rappelle les théories de Whorf et de Beaucarne. Car s'ils parlent une langue commune appelée français, tous les locuteurs n'ont pas le même vécu et puiseront dans leurs racines au moment de laisser parler leurs sentiments. Plus que la langue standard, c'est alors la langue empreinte de régionalismes qui sera plus apte à exprimer les choses de l'âme.

Lors d'une interview faite à l'écrivain belge francophone René Hénoumont, le romancier m'avait confié une réflexion qui allait en ce sens. En effet, pour lui, le dialecte wallon qu'il parlait couramment dans sa jeunesse est surtout utilisé aujourd'hui pour la tendresse et les injures. Une étude lexicale concernant l'occurrence de termes espagnols dans l'oeuvre en langue anglaise de l'écrivain chicano Rudolfo Anaya m'a confirmé cette tendance.

Jean-Marie Klinkenberg explique cette apparente constante par la chose suivante:

> L'insulte [...] met en évidence le fait que la pratique langagière est (peut-être même tout d'abord) le lieu des sentiments. Dès les premiers mots de l'être humain, toutes les émotions se modulent à travers sa langue: la tendresse, la solidarité, mais aussi la colère ou la tristesse. A cet égard, l'insulte est sans aucun doute une des manifestations les plus brutes et les plus profondes de la personnalité. [...] L'insulte est pulsionnelle et destructrice. Elle constitue un des rares moments où la langue se libère. D'ailleurs, ceux qui ont la chance de disposer de plusieurs codes linguistiques le savent: on insulte mieux dans la langue du coeur et de la solidarité que dans la langue de la raison et du pouvoir[17].

Ce type de bilinguisme pourrait être qualifié de «bilinguisme résiduel», puisque dans beaucoup de cas les variétés lexicales francophones sont dues soit à des vestiges linguistiques issus des patois de France soit à des influences venues d'une «tierce langue» en dehors du territoire français.

Cependant, ces variétés sont là pour attester une autre manière d'appréhender la réalité. En effet, même s'ils partagent leur langue avec les voisins du sud, la plupart des Belges francophones, par exemple, sont loin de faire leur le cartésianisme de ceux-là.

---

[16] Béguelin Marie-José et de Pietro Jean-François (2000), «S comme Suisse», in Cerquiglini (2000: 282).

[17] Klinkenberg, J.M. (2000), «J comme Jeu de la langue, jeu sur la langue», in Cerquiglini (2000: 152-153).

Si on admet l'idée selon laquelle, en apprenant une langue étrangère, on s'ouvre à une logique différente, force est de reconnaître que les diverses réalisations francophones issues de langues concurrentes ou résiduelles sont autant de manifestations de ces diverses logiques en présence.

C'est pourquoi l'Île-de-France aurait tout intérêt à mettre en pratique le thème des conférences de cette année pour devenir une «île ouverte» aux expressions venues d'ailleurs.

Car enfin, si de tous temps la périphérie a su s'adapter au centre, celui-ci pourrait songer à entamer le voyage de retour.

Pour ce faire, dira-t-on, les francophones eux-mêmes devraient abandonner cette apparente schizophrénie qui les fait encore hésiter au moment de clamer haut et fort leurs différences.

Or la Francophonie semble emboîter le pas des Québécois qui ont entamé leur «Révolution tranquille» dans les années soixante, pour progressivement passer d'un sentiment de culpabilité à un sentiment de fierté linguistique. La production d'écrivains comme Michel Tremblay, osant la différence, a beaucoup apporté à ce changement de mentalité. En Europe, les écrits se sont également teintés petit à petit de touches «exotiques» aux yeux parisiens, mais pour une fois si proches des lecteurs autochtones. Dans cette France que les jacobins veulent toujours une et indivisible, les voix vont également en ce sens et on voit fleurir des écoles comme les Diwan bretonnes ou les Ikastolas basques, où on réapprend la langue des ancêtres; les fêtes traditionnelles reprennent le dessus et des chanteurs de rap ou de ragga introduisent des éléments ethniques dans leurs compositions.

Partout dans l'Hexagone et dans la grande Francophonie, on édite des dictionnaires, lexiques ou glossaires consacrés aux parlers régionaux.

À l'heure de la mondialisation, qu'en français on refuse d'appeler globalisation justement parce que ce terme supposerait une totale homogénéité, on s'affaire à sauver de l'oubli les particularités qui composent la personnalité profonde de chacune des composantes propres à ces quelque cent millions de locuteurs.

Un peu comme si nous étions face à une espèce animale en voie d'extinction, on se rend compte de l'importance de la langue —pardon, des langues— de nos pères.

Aujourd'hui, nos particularités linguistiques ne sont plus considérées comme des maladies honteuses qu'il faut impitoyablement traquer comme nous le suggéraient textuellement des ouvrages du type «La chasse aux Belgicismes» d'Albert Doppagne.

Il semble au contraire que cette chasse aux sorcières se transforme peu à peu en une chasse aux trésors comme nous l'indique des titres comme «Trésors des racines pataouètes» dans la non moins explicite collection du «français retrouvé».

Et s'il s'agit bien d'une chasse, elle n'est pas pour autant comparable à une chasse aux papillons lors de laquelle le botaniste-linguiste épinglerait ses prises

dans un réceptacle clos. Au contraire, cette démarche a tendance à faire revivre la langue, comme l'atteste la présence de nombreuses pages dédiées aux parlers régionaux ou aux dialectes sur le réseau internet, la toile étant paradoxalement l'exemple numéro un de mondialisation.

L'utilisation intelligente qu'on en fera nous permettra de vivre, plutôt qu'à l'heure de la globalisation anglaise synonyme d'homogénéisation totale, à l'heure d'une mondialisation ouverte à des expressions variées mais désireuses de connaître leurs particularités respectives, dans le respect de chacun.

La phase de transition que nous traversons actuellement permettra à tous les francophones d'acquérir la conviction profonde que leur façon de parler est respectable et respectée.

Lors de l'exposition «Tu parles», consacrée à la langue française et organisée conjoitement dans quatre villes francophones (Bruxelles, Québec, Lyon et Dakar), le dessinateur humoristique Pierre Kroll résumait bien cette nouvelle philosophie de la sorte: «La question est de savoir à qui appartient le français. Le nôtre est à nous et on l'utilise comme on veut».

Le pseudonyme de ce dessinateur belge pourrait bien témoigner de cette tendance émergente. Ses origines liégeoises l'ont peut-être poussé à choisir un nom tiré d'un dialecte belge, dans lequel «crolle» signifie boucle. Or, la Belgique francophone utilise de plus en plus l'expression «a crolle» pour désigner le @ informatique. En effet, il s'agit bien d'un «a» doublé d'une boucle, ou «crolle»! Voilà encore une preuve que les régionalismes peuvent relever le défi technologique du troisième millénaire.

Et dans ce domaine, les pionniers francophones sont incontestablement les Québécois qui parviennent à nous convaincre de l'à-propos de termes comme «courriel» pour désigner cet «e-mail» que les Français avaient tenté de franciser en «mel».

Une proposition récente était également de créer, en partant de l'expression «adresse électronique» le mot-valise «adèle» sur le modèle d'autres termes comme logiciel, ou didacticiel. En ce sens, la créativité dont font preuve les Canadiens-français est à mettre en relation avec celle des Espagnols.

Le jour n'est peut-être pas si loin où on adressera sérieusement un Emilio à une Adèle!

Car enfin, «prendre la francophonie au sérieux —c'est-à-dire reconnaître que le français est la pleine propriété de tous les hommes et de toutes les femmes qui l'ont reçu, librement choisi où à qui il s'est imposé—, c'est admettre ou découvrir que français est pluriel»[18].

---

[18] Cerquiglini, Klinkenberg & Corbeil (2000), «@ comme @ demain», in Cerquiglini (2000: 397).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Et que le français standard, et donc neutre, ne tremble point. Ces diverses réalisations ne veulent ni ne peuvent le mettre en péril. Simplement, leur reconnaissance et leur étude dans le cadre d'une approche différentielle et enrichissante «[...] procéderaient non pas d'un souci muséologique de préservation des formes linguistiques qui ne sont, après tout, que des instruments, mais de ce que, sans ces instruments, ce sont des modes relationnels, des visions du monde, des modes de vie qui sont fragilisés, ce qui, par ricochet, on le comprend bien, ne peut que fragiliser le standard lui-même. En effet, la raison d'être de celui-ci est, principalement, de fournir un registre formel et 'neutre' coiffant les autres registres plus marqués socialement ou affectueusement et favorisant la communication véhiculaire et utilitaire. Si les locuteurs concernés ne tiennent pas à ces aspects, le français standard peut suffire; dans le cas contraire, ces formes de français méritent que l'on prenne garde à ce que le français standard ne balaie toute la variation du français, sapant du même coup ses propres assises»[19].

Puissent donc l'Île de France et les apprenants de FLE enfin goûter au français épicé des convives attablés au grand banquet francophone du troisième millénaire, dont l'entrée pourrait être constituée par un aïoli provençal. En effet, ce plat rassemblant toute une série d'ingrédients méditerranéens en est venu à désigner le mélange ethnique propre à Marseille, grâce à l'étymologie du terme provençal «aïol» qui signifie «on se rassemble».

Car définitivement, si la Francophonie ne se conjugue pas au pluriel du présent de l'indicatif, elle risque fort d'être reléguée au triste rang du subjonctif imparfait.

ANNEXE: ANALYSE LEXICALE DU TEXTE EN DÉBUT D'ARTICLE

APPORTS PARISIENS ET «BANLIEUSARDS»:
RU: Resto U, restaurant universitaire.
Becter: manger (argot classique).
Avoir les crocs: avoir faim.
Cool Raoul: expression tirée d'une série de «réflexes pavloviens», tels que les a appelés Nicole Cholewka, consistant à ajouter un prénom (ou autre) rimant avec une expression fréquente. D'autres expressions de ce type sont: *à l'aise, Blaise*; *un peu mon neveu*; *un doigt Benoît*.
Condés: policiers (argot classique).
Blème: problème. Exemple d'aphérèse fréquente en «parler branché».
Engatse: problème, emprunt au corse.

[19] DE ROBILLARD, Didier (2000), «F comme la guerre des francophonies n'aura pas lieu», in CERQUIGLINI (2000: 90).

APPORTS BELGES ET BRUXELLOIS:
Babbeler: discuter, bavarder.
Faire la file: faire la queue.
Rollmops: filet de hareng mariné.
Rendre X trop peu: léser (d'une quantité X).
Savoir sortir: pouvoir sortir (confusion due au néerlandais).
Mort subite: marque de bière belge très alcoolisée.

APPORT MALIEN:
Saison-pluie: un an (tu as combien de saisons-pluies = tu as quel âge?).

APPORTS PATAOUÈTES (français des pieds noirs):
Merghez: des petites saucisses d'abats de mouton.
C'est kif kif: peu importe, ça m'est égal, c'est pareil.
Faire les choses à la baballah: faire les choses n'importe comment.
Une calbote: une gifle.
La vérité: expression utilisée en début de phrase signifiant plus ou moins sans blague ou sérieusement. Remise au goût du jour grâce au film «La vérité si je mens».
Un chouia: un peu.

APPORT PROVENÇAL:
Pain bagnat: pain garni de thon, d'olives, de poivrons, de tomates, d'oignon et de laitue, le tout «baigné» d'huile.

APPORTS QUÉBÉCOIS:
Cabaret: plateau.
Croustilles: chips.
Chum: fiancé.
Piasses: expression familière remplaçant le mot «dollars» (équivalent espagnol: «pelas»).
La salle de bains: les toilettes.
Barrer la porte: la fermer à clé.
Présentement: maintenant (cette expression est également fréquente en Afrique noire).
C'est platte: c'est moche, c'est dommage.

APPORTS SÉNÉGALAIS:
Dallasser: rouler des mécaniques, crâner.
Quatre fois cinq = vingt: vin (!).
Maître-de-langue: interprète.

APPORT SUISSE:
Natel: téléphone portable.

APPORT ZAÏROIS:
Ziboulateur: décapsuleur.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bacri, Roland (1983), *Trésors des racines pataouètes,* Paris, Belin (Le français retrouvé).

Blampain, Daniel; Goosse, André; Klinkenberg, Jean-Marie; Wilmet, Marc (1997), *Le français en Belgique, Une langue, une communauté,* Louvain-la-Neuve, Duculot (Département de De Boeck & Larcier s.a.).

Cerquiglini, Bernard; Corbeil, Jean-Claude; Klinkenberg, Jean-Marie; Peeters, Benoît (2000), *Tu parles!? Le français dans tous ses états,* Paris, Flammarion.

Francard, Michel (1990), *Ces Belges qui parlent français,* Louvain-la-Neuve, Unité de linguistique française.

Krop, Pascal (1995), *Tu fais l'avion par terre, Dico franco-africain*, Mesnil-sur-l'Estrée, Lattès.

Walter, Henriette (1988), *Le Français dans tous les sens*, Paris, Laffont.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

CHARLES LE TÉMÉRAIRE OU LA NOSTALGIE D'UN PAYS RÊVÉ

Laurence Boudart
Universidad de Valladolid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

À l'aube de la Renaissance, une des dernières reliques du partage de Verdun, la Lotharingie, survit sous les traits du duché de Bourgogne. L'ancien territoire d'un des petits-fils de Charlemagne s'est vu augmenté par les acquisitions successives de la branche bourguignonne des Valois: Philippe le Hardi, Jean Sans Peur, Philippe le Bon et enfin Charles le Téméraire. La figure du dernier grand duc d'Occident a de tout temps suscité les passions. Son tempérament mystérieux et complexe, son caractère difficile et obstiné, son oeuvre et sa mort ont contribué à forger l'image mythique du dernier duc de Bourgogne. Dans un premier temps, nous passerons en revue la vie du Téméraire. Et dans un second temps, nous verrons comment ce personnage historique se transforme en une figure littéraire chez plusieurs auteurs belges francophones du xxe siècle, nous centrant en particulier sur deux d'entre eux: René Kalisky et Gaston Compère.

ANIMA INQUIETO[1]

Charles de Bourgogne, que la postérité s'est plu à surnommer Le Téméraire, voit le jour le 11 novembre 1433 à Dijon. Le troisième fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal reçoit une formation complète, déjà très renaissante, alliant les langues anciennes et modernes aux arts et à l'éducation sportive. Très vite, Charles est conscient qu'il est appelé à régner un jour, à la place de son père. Mais son impatience à le remplacer n'a d'égal que la relation d'amour-haine qui les unit. Son mariage d'intérêt avec Isabelle de Bourbon se transforme en un mariage d'amour: elle est la seule femme qu'il aimera jamais et son décès prématuré le laissera inconsolable. De cette union naîtra une seule

[1] J'emprunte ce titre à un des chapitres de l'ouvrage de Jean-Pierre Soisson, voir *infra*.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

héritière, Marie, épouse de Maximilien de Habsbourg et grand-mère de Charles-Quint.

Quand Philippe le Bon meurt, Charles a 34 ans et l'heure est venue pour lui de prendre les rênes du pouvoir; il les tiendra pendant dix ans. Une décennie durant, il sera «le maître d'un territoire immense mais sans unité [...] où il n'existe aucun sentiment de solidarité entre les 'pays de par-deçà', Belgique et Pays-Bas, et les 'pays de par-delà', Bourgogne et Franche-Comté»[2]. Mais ces possessions ne suffisent pas à Charles, il en veut plus, toujours plus. Comme son héros Alexandre le Grand, son appétit de conquêtes est insatiable. Une décennie durant, Charles tentera de mettre à profit son ardeur de *Travaillant* infatigable, comme l'avait surnommé son fidèle compagnon Olivier de la Marche, pour atteindre son inaccessible chimère. Car pour grand nombre de ses contemporains, de ceux qui l'ont côtoyé, Charles de Bourgogne est un rêveur invétéré, voire un fou. Son rêve le plus fou, justement? Unir cet empire bicéphale, qui s'étale de la Hollande aux portes de la Suisse et en faire un duché fort, uni, puissant. Sur son chemin, il va rencontrer de nombreux ennemis, dont Louis XI. Le roi de France n'aura de cesse de lui barrer la route de son rêve. Ce royaume utopique ne verra jamais le jour et après lui, et aussi à cause de lui, Charles-Quint, son arrière-petit-fils, celui qui fera transférer sa dépouille de Nancy à Bruges, aura la passion des grands territoires.

En cette fin du XVe siècle, en cette époque charnière à cheval entre le Moyen Âge et la Renaissance, de nouvelles valeurs ont peu à peu pris place et chassé la vieille morale chevaleresque et chrétienne. Se renouveler ou mourir... Charles jamais ne saura ou ne voudra voir que son monde a changé; il en paiera le prix fort. Enfermé dans la solitude et l'obstination aveugle, il se laissera emmener dans la spirale enivrante du destin qui le mènera tout droit à la mort sur le champ de bataille de Nancy, le 5 janvier 1477.

La recherche de son cadavre dans la plaine nancéenne enneigée, sa difficile identification par son médecin portugais ont contribué à fonder une légende qui perdure aujourd'hui encore. Comment Colonna, le bouffon de la cour bourguignonne qui des heures durant, bravant le froid et l'angoisse, passe au peigne fin la campagne gelée, peut-il se résoudre à reconnaître en ce cadavre nu, à moitié dévoré par les loups, celui qui a été ce maître brillant? Et pourtant le médecin est formel: ce corps est bien celui du Téméraire. Il en est sûr, il est des signes qui ne trompent pas: des ongles longs comme des griffes de lion, des cicatrices, des dents qui manquent, un ongle incarné. Voilà à quoi on reconnaît la dépouille de celui qui, de son vivant, fit trembler l'Europe. Longtemps d'aucuns ont cru que ce cadavre découvert près de l'étang Saint-Jean n'était pas celui du dernier grand Duc

[2] Soisson, Jean-Pierre (1997), *Charles le Téméraire*, Grasset & Fasquelle, Le Livre de Poche, p. 150.

d'Occident. Certains ont prétendu l'avoir vu sous les traits d'un pèlerin ou d'un mendiant, en Allemagne entre autres[3]. Mircea Eliade, dans son ouvrage, «Aspects du mythe»[4], nous parle d'un autre personnage médiéval mythique, Frédéric II. Ses réflexions peuvent parfaitement s'adapter au Téméraire:

> La mythologie de Frédéric II ne disparut pas avec sa mort, pour le simple motif qu'on ne pouvait pas admettre cette mort: l'Empereur, croyait-on, s'était retiré dans un pays lointain ou, selon la légende la plus populaire, il dormait sous le mont Etna. Mais un jour il se réveillerait et viendrait revendiquer son trône. [...] Le mythe de Frédéric II n'est qu'un exemple illustre d'un phénomène beaucoup plus diffus et persistant[5].

C'est ce mythe forgé sur le doute qui a séduit deux auteurs belges de la fin du XXe siècle, Gaston Compère et René Kalisky; nous en reparlerons. Avant eux, Edmond Picard, Émile Verhaeren et Georges Sion chez les Belges, Paul Budry pour la Suisse et d'autres, même si de manière plus discrète, se sont pris de passion pour ce prince d'une autre époque. Ce n'est sans doute pas un hasard. Car si Charles le Téméraire a séduit ces auteurs, c'est peut-être parce qu'ils se sont sentis les témoins de changements sociaux sans doute aussi profonds, bien que d'une autre nature, que ceux que le dernier duc de Bourgogne a lui-même vécus, et dont il a été en quelque sorte la victime expiatoire. De plus, dans le cadre strict de la Belgique, d'aucuns ont vu en elle l'héritage parfait du «royaume»[6] bourguignon et en Charles le Téméraire le précurseur de son unité:

> Pour certains patriotes belges d'après 1830, Charles était sans aucun doute un «prince belge» [...]. Henri Pirenne a, comme chacun sait, défini l'expérience bourguignonne comme l'étape qui a permis à la Belgique de trouver son identité, tant politiquement que culturellement. [...] Pour Paul Bonenfant, la Belgique moderne

---

[3] Le Cam, Anne (1992), *Charles le Téméraire. Un homme et son rêve*, préface de Jean-Philippe Lecat, in Fine, Ozoir-La-Ferrrière, p. 411: «Dix ans après sa mort, on vendait encore des marchandises que l'acquéreur paierait au retour de Charles de Bourgogne; on prêtait de l'argent dans les mêmes conditions».

[4] Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris.

[5] *Ibid.*, p. 213. Nombreux sont les exemples. Citons pour mémoire le sébastianisme portugais (XVIe siècle) qui justifiait sa négative à accepter l'annexion à la couronne espagnole, sous prétexte que le roi Sébastien n'avait pas péri à la bataille de Alcazarquivir, puisqu'on n'a jamais retrouvé son cadavre.

[6] Charles, tout comme son père avant lui, souhaitait «transformer» son duché en royaume: «S'il ne peut être empereur, Charles veut être roi de Bourgogne. Il reprend le rêve lotharingien de son père. L'empereur [Frédéric III de Habsbourg] a le pouvoir d'ériger un duché en royaume, l'empereur seul» (Soisson, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 206).

demeure, malgré ses contradictions internes (ou bien justement à cause d'elles), un témoin précoce «de ce grand rassemblement de principautés que les historiens, pour leur facilité, dénomment l'État bourguignon»[7].

UNE VISION FÉODALE

Edmond Picard publie en 1905 «La joyeuse entrée de Charles le Téméraire-Bruges, 1467, Gand: Drame historique en 7 tableaux»[8] où le concepteur de l'*âme belge* nous propose, sous forme dramatique, un moment choisi de la vie du duc: l'adieu à son père mort à Bruges et sa Joyeuse Entrée à Gand en 1467 (quelle antithèse, quand on sait que Charles dut essuyer une sédition de ses sujets!). Dans cette pièce dédicacée à Camille Lemonnier, Picard qui est aussi le fondateur de la célèbre revue *L'Art moderne*[9], prétend faire oeuvre historique. Et force est de reconnaître que sa conception de l'Histoire est toute particulière. Si les personnages historiques sont réels, ils sont caricaturés à l'extrême afin de correspondre à l'image que l'auteur se fait d'eux, et sujets à de nombreuses «visions» et autres phénomènes fantasmagoriques, qui ôtent au texte l'objectivité que l'on est en droit d'attendre chez un auteur qui «croit avoir serré de très près la vérité historique [...] (et qui s'est) fait une loi d'éviter autant que possible la fantaisie [...]».

Dans une sorte d'avertissement aux lecteurs[10], Picard précise en outre que:

> LE TÉMÉRAIRE, [...] (1905), ébauche à grands traits, en une page de notre histoire nationale, un de types les plus attachants, celui que l'on a pu nommer «le

---

[7] Lope, Hans-Joachim (1995), *Karl der Kühne als literarische Gestalt. Ein themengeschichtlicher Versuch mit besonderer Berücksichtigung des französischsprachigen Literatur Belgiens im europäischen Kontext*, Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 40-41 (traduction libre).

[8] Picard, Edmond (1905), *La joyeuse entrée de Charles le Téméraire-Bruges, 1467, Gand: Drame historique en 7 tableaux*. Paul Lacomblez et Vve. Ferdinand Larcier, Bruxelles. Camille Lemonnier dira de cette oeuvre, dans *La vie belge*, publiée la même année que la pièce de Picard: «Voici que l'image terrible et superbe de son *Charles le Téméraire* soudain le révèle l'un des grands portraitistes de l'histoire portée sur les planches» (dans *La Belgique fin de siècle*, édition présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 174).

[9] Fondée en 1881 par Edmond Picard et Octave Maus, cette revue revendique l'idée d'une littérature nationale conçue comme étant l'interprète d'une idéologie politique et sociale. Elle réunit tout ce qui à l'époque illustre les avant-gardes, dans les arts plastiques comme en littérature.

[10] Picard, Edmond, «Aux lecteurs de mon théâtre», dans *La Joyeuse Entrée...*, p. xii. Cette préface est le pendant à une réflexion théorique antérieure, publiée chez Larcier en 1897, *Discours sur le renouveau au théâtre*. À partir d'ici, toutes les citations de cet ouvrage seront directement suivies du numéro de la page dont elles sont extraites.

> Dernier grand Féodal», concentrant en lui par des déformations émouvantes les violences, les illustrations, les rêves de domination et de force, l'orgueil et le faste, l'épuisement final pareil à celui des religions mourantes, de la caste formidable qui, pendant mille ans environ, fut l'armature des sociétés européennes (p. XII).

Contrairement à l'image que l'historiographie française a souvent donnée de Charles le Téméraire, l'imaginaire belge du début du XXe siècle, lui, voit en ce personnage un *type attachant*, loin du spectre monstrueux qui plane sur une unité française en gestation, dont l'un des principaux artisans ne sera autre que Louis XI, le pire rival du duc.

Ensuite, dans la «préface» qui suit cet avertissement, Picard avoue que son intention première était celle de mettre en scène l'ensemble du règne du duc, entreprise à laquelle il a finalement renoncé, mais il n'empêche que:

> Peut-être ce court et tragique épisode est-il suffisant pour donner occasion de caractériser le personnage et son rôle historique marquant si nettement la dernière grande figure de la Féodalité, ainsi que le rêve politique gigantesque et romanesque d'un État-tampon entre la France et l'Allemagne, dont le principal élément eût été notre Belgique, demeurée, elle, un produit résiduaire de cette conception avortée, tel un fragment de planète éclatée (p. 4).

Pour Picard, l'ensemble bourguignon serait en quelque sorte le prédécesseur à plus grande échelle, de cet «État-tampon» qu'est la Belgique. En d'autres termes, la Bourgogne légendaire est vue comme un des mythes fondateurs de la toute jeune nation belge. Cette conception va, nous le verrons, se retrouver en filigrane chez tous les auteurs traités ici.

UNE FIGURE HÉROÏQUE

«Le Téméraire» d'Émile Verhaeren (qui fut stagiaire dans le cabinet d'avocats d'Edmond Picard) s'inscrit dans une espèce de grande fresque que le poète de Saint-Amand consacre en 1908 aux héros flamands. Notre Charles prend ainsi place à côté d'autres illustres représentants de la Flandre historico-légendaire, tels Philippe le Bel, Jacques d'Artevelde, Vésale ou encore Rubens. Dans ce poème aux vers réguliers, Verhaeren nous brosse en quatre tableaux le portrait tout en contraste d'un Téméraire solitaire, volontaire, orgueilleux et intrépide, à qui vient barrer la route et «ce torrent d'espérances» un Louis XI qui «vivait de silence actif», dont la lèvre «quand il buvait la vie à coupe ardente et pleine, / [...] au lieu d'amour, y dégustait la haine». Dans ce combat acharné et fratricide[11], il

[11] Rappelons que Louis, qui s'est rebellé contre son père Charles VII, va chercher refuge auprès de son oncle qui n'est autre que Philippe le Bon. Celui-ci va lui offrir

ne peut y avoir qu'un vainqueur: ce sera Louis. Le dernier tableau s'attache à souligner le caractère volontaire et intrépide à la fois de ce duc «Jetant sa vie aux dés du sort» et se termine par l'affirmation que c'est Charles qui «Avant de s'écrouler, comme un pan de montagne,/Avait, quand même, à coups de volonté, bâti,/ Entre la France ardente et la grave Allemagne,/Jusques à fleur de sol, *notre pays* (c'est moi qui souligne)». À nouveau, nous retrouvons chez Verhaeren l'idée du legs bourguignon, qui est le terreau imaginaire sur lequel la Belgique indépendante se dressera quelques quatre siècles plus tard.

LE DERNIER DES CHEVALIERS

À l'instar d'Edmond Picard, Georges Sion utilise la forme dramatique pour apporter sa contribution à l'expression littéraire de la figure du dernier grand duc d'Occident. Sa pièce, intitulée tout simplement «Charles le Téméraire»[12], est représentée pour la première fois le trois mars 1944 au Théâtre du Rideau de Bruxelles, en pleine occupation allemande. De facture classique, elle compte neuf tableaux qui sont autant d'étapes décisives de la vie du duc. Les indications temporelles précises, le récit d'événements réels narrés avec le plus de justesse possible, la structure chronologique de l'oeuvre, tout concourt à qualifier cette pièce de drame historique. Sion met avant tout l'accent sur la dimension politique du personnage de Charles, véritable centre de gravité de l'action, à l'exception de la scène v où l'attention est tournée vers Marie, symbole de l'héritage bourguignon. Le duc s'érige en garant de la morale chevaleresque et de l'honneur. Ainsi, à Péronne où il retient prisonnier le roi Louis xi:

> Que me vaut l'honneur quand la déloyauté est un bénéfice? J'ai envie de... Mais non, j'ai signé. Ah! Commines, quel avantage de pouvoir s'accommoder de la trahison... Faut-il que je sois toujours celui que l'on trahit? Faut-il que mes États et le grand avenir que je leur veux pâtissent de ma bonne foi? (p. 100).

Charles est l'incarnation de la Bourgogne, au-delà de la mort: «Il y a des hommes qui ne meurent pas» (p. 135), dira à Marie un messager en provenance de Nancy. Son fantôme qui apparaît dans le dernier tableau dresse une sorte de bilan de l'entreprise utopique dont il transmet le relais à sa fille:

---

d'occuper le château de Genappe, au sud de Bruxelles. C'est là, entre 1456 et 1461 que les deux cousins vont apprendre à se connaître. Charles ira même jusqu'à choisir Louis xi comme parrain de baptême de sa fille Marie en 1457.

[12] Sion, Georges (1989), *Théâtre*, Paris/Louvain-La-Neuve, Éditions Duculot. À partir d'ici, toutes les citations de cet ouvrage seront directement suivies du numéro de la page dont elles sont extraites.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

> [...] Songe aux pays que je te laisse. Ils sont beaux comme tous les pays d'entre-deux. Ils doivent faire leur chemin entre de grands États, comme entre des montagnes, difficilement... Ils ont besoin de paix, et ils servent la paix. Était-ce un rêve, nos terres de Bruges à l'Italie? On en eût fait un immense fleuve de richesse et de travail, un fleuve qui traversait l'Europe. Il aurait été vers les villes soleilleuses du midi. À son départ, la terre belge, péniche amarrée au nord, pesante comme une île et chargée d'opulence...
> [...] N'oublie jamais ton destin. Je te laisse de grands pays qui ont une grande mission. J'ai essayé de l'accomplir, j'ai succombé... (p. 140).

Une nouvelle fois, la figure du dernier duc d'Occident est associée à celle de la Belgique qui, rappelons-le, vit en cette année 1944 sous le joug de l'occupant allemand. *Le Téméraire* de Georges Sion représente l'idée d'abnégation de soi au profit d'une quête de l'impossible.

L'AUTOPSIE D'UN PRINCE

L'auteur de *Falsch* ou de *Aïda vaincue*, entre autres, René Kalisky, se voit confier l'écriture d'un scénario mettant en scène le dernier duc d'Occident. Nous sommes en 1980 et les autorités veulent célébrer en grande pompe le 150e anniversaire de la Belgique. Le script commandé par la RTBF, qui prévoyait la réalisation d'un téléfilm en quatre épisodes d'une durée de 90 minutes chacun, ne sera jamais mis en images. La télévision belge francophone justifie son refus en avançant des arguments d'origine budgétaire. Mais sans doute faut-il chercher ailleurs, dans l'originalité du texte et dans sa structure polyphonique, la négative de quelques producteurs frileux à voir défiler sur le petit écran la vie de Charles le Téméraire. Mais le texte est là et bien là: «Charles le Téméraire», que Kalisky achève d'écrire à Berlin en juin 1979[13], sera finalement publié en 1984, trois ans après le décès prématuré de son auteur.

Fidèle aux concepts de démultiplication des points de vue développés dans son théâtre, Kalisky propose une série de 102 séquences, «[qui] permettent la projection hachée et haletante de toutes les facettes de la vie du duc»[14], de l'enfance à la mort, mais de manière fragmentaire. Sans chronologie apparente, la fiction kaliskienne recourt aux évocations ou aux associations d'idées, qui ne

---

[13] Le script est en réalité daté: «Paris, le 5 octobre 1978-Berlin, le 1er juin 1979». L'édition à laquelle nous renvoyons est celle publiée chez Jacques Antoine, dans la collection Écrits du Nord, en 1984. À partir d'ici, toutes les citations de cet ouvrage seront directement suivies du numéro de la page dont elles sont extraites.

[14] Compère, Marc (1991), «Lecture *Sur les ruines de Carthage* et *Falsch* de René Kalisky», Bruxelles, Éditions Labor, p. 244.

sont pas sans rappeler les fondus enchaînés du septième art, pour passer d'un épisode de la vie du duc à un autre. À ces divers épisodes sont juxtaposées les discussions entre Commynes, l'ami d'enfance qui le trahira et ira rejoindre les rangs français, et Panigarola, l'ambassadeur de Milan, compagnon des dernières années, ainsi que quelques citations de chroniqueurs de l'époque du Duc.

Il reste à ajouter que l'oeuvre est sous-titrée «L'Autopsie d'un prince», élément qui mériterait une longue digression que nous ne ferons pas ici. Le sous-titre a entre autres à voir avec la difficile identification du cadavre, idée qui revient comme un leitmotiv à travers tout le texte, et qui prépare le rebondissement final. La dernière séquence s'ouvre en effet sur l'apparition d'un *inconnu*, en qui la femme et la fille de Charles veulent reconnaître le duc. Après avoir éclaté du même rire que le Téméraire, celui-ci s'écrie:

> Ouais! J'suis de retour le gnome! Je m'en vais reprendre le collier, soulager la veuve et l'orpheline! [...] Je serai le duc du peuple, des ouvriers, des paysans et des mendiants. Au fagot, les traîtres! Au fagot, les princes! [...] Je m'en vais faire la guerre aux riches!

Jusqu'au bout, l'ambiguïté sera de mise et permettra au mythe de perdurer encore et encore, alimentant la quête identitaire, dont tout le texte est déjà parsemé. En effet, les allusions aux problèmes d'identité ou d'incompréhension sont légion; en voici quelques exemples:

Le chevalier lorrain qui tue le duc sur le champ de bataille est sourd: «Il demandait grâce et je ne l'ai point entendu! Malheur!» (p. 6).

L'identification du duc se voit compliquée par l'absence de visage, arraché par les loups: «...C'est au visage que j'eusse souhaité le reconnaître», dit René de Lorraine (p. 10), tandis que Marie s'exclame «De son visage, vous ne pouvez rien me dire... Vous avez vu un homme sans visage... [...]» (p. 16).

Sur son identité: «[...] Il n'a jamais bien su qui il était. Tantôt il se proclamait Portugais, tantôt Flamand ou Bourguignon, un autre jour on l'entendait balancer entre France et Angleterre...», déclare Commynes (p. 32).

Il est connu que Charles était polyglotte, bien que de langue «maternelle» française. De fait, il s'exprime tantôt en flamand avec le peuple (p. 94) ou les marins de Gorkum (p.39), tantôt en portugais avec sa mère (p. 69, e.a.).

Et de là à franchir le pas qui sépare la figure problématique du dernier grand duc d'Occident du questionnement identitaire belge, sujet si controversé en cette fin des années 1970 marqués par l'éclosion du concept de «belgitude»[15]:

---

[15] Formé sur le modèle senghorien de «négritude», le mot «belgitude» créé par Claude Javeau en 1976, en pleine période de tensions linguistiques, désigne l'identité en

> De la prétendue déshistoire de la Belgique, il y aurait beaucoup à dire; de sa désexistence imaginaire —imaginaire pour de vrai cette fois— davantage encore. L'acharnement des historiens français à tourner en dérision le dernier duc de Bourgogne, dont le projet de royaume d'entre deux faillit compromettre et l'équilibre européen, et l'unification française autour d'un pouvoir royal omniscient, mériterait qu'on s'y arrête. Car, enfin, cet acharnement, cette hargne qui ne se démentent guère après cinq siècles, témoignent en faveur du projet avorté du Téméraire, serait-ce, *a contrario*. Donc, en faveur d'un existence du pays d'entre deux, de son histoire, de sa réalité géo-politique. Mais à en croire ses détracteurs, la fin tragique du duc devant Nancy prouverait à elle seule l'inanité du projet. Donc la désexistence du pays d'entre deux[16].

La dimension mythique de Charles le Téméraire acquiert toute son ampleur dans le texte kaliskien. D'une part, le Duc lui-même aime à s'identifier à ses héros antiques fétiches, manie que son entourage alimente par ailleurs. Dans l'extrait suivant, Glorieux, le nain bouffon de Charles, lui en donne certains comme modèles, afin d'exhorter son maître à annihiler Louis XI:

> Je te suis bon fou, Charlotet... Ne crains pas, ô mon prince, de faire ce qui est droit aux yeux de l'Éternel... Le grand Cyrus, qui fut élu, n'hésita pas à se débarrasser prestement de Balthazar... Et le divin Alexandre, ton modèle, se fût-il embarrassé longtemps de Darius s'il était tombé vivant en son pouvoir? De même que César, ton héros, se fût-il embarrassé longtemps de Pompée? Et Auguste, ton exemple, se fût-il embarrassé longtemps d'Antoine? Agis avec Louis comme il agirait avec toi. Ni plus ni moins. Ô prince, souviens-toi des paroles de l'Écclésiaste: «Qui prendrait en pitié un charmeur mordu par un serpent?» L'ennemi a des larmes dans les yeux, mais s'il en a l'occasion, il sera insatiable de ton sang (p. 103).

D'autre part, le dernier duc d'Occident est maintes fois comparé au Messie, «J'étais un fou de peu de foi..., dit Glorieux. Ils ont crucifié le maître et je ne voulais pas le croire...» (p. 7). À certains passages, il offre même un aspect divinisé, comme dans la séquence 98 où

> les didascalies [...] —le Duc chevauche vers sa mort à Nancy— décrivent Charles le Téméraire comme «transfiguré» par la «tornade de neige»; (que) l'impression qui ressort du texte est celle d'une marche vers une forme de «passion» transfiguratrice du destin[17].

---

creux de l'intellectuel belge qui ne peut que ne pas être belge, ou être a-belge, ou encore non-belge. Ce projet est lié à l'idée d'une identité culturelle qui dépasserait les limites de la frontière linguistique.

[16] KALISKY, René (1981), «Belgique? Le pays le plus imaginaire du monde», *La Quinzaine littéraire*, pp. 11-12.

Dans son Téméraire, René Kalisky ébranle donc le modèle de récit auquel on pouvait s'attendre pour une biographie. Il ne respecte ni la chronologie, ni la focalisation narrative et entraîne son lecteur dans un mouvement kaléidoscopique incessant. D'autre part, l'ambiguïté jamais levée quant à l'identité du cadavre retrouvé à Nancy permet à l'auteur de suggérer que «rien jamais ne cesse, [que] chaque fin est aussi un début qui peut signifier lutte et espoir»[18].

MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE

Gaston Compère s'est, à deux reprises, attaqué à la figure du Téméraire. «Le dernier duc d'Occident»[19] passe sur les ondes de la première chaîne de la RTB le 15 décembre 1977, soit quelque cinq cents ans après la mort du Téméraire. Cette pièce radiophonique débute par une réplique pour le moins significative, prononcée par une «première voix», qui donne le ton, comme un avertissement:

> Cette homme souffre d'une légende. D'une légende qu'on lui a faite de toutes pièces. On en a fait la proie d'une ambition qui touche à la folie. Cet homme, on l'a dit aventureux, audacieux, féroce, fou, téméraire, on l'a nommé le Téméraire. Téméraire, Charles, le grand duc d'Occident? Téméraire, cet homme? Une légende. Une légende qu'on lui a faite de toutes pièces. Regardez-le devant Nancy. Il va mourir. Il sait qu'il va mourir, il sait (p. 2).

Comme le souligne Marc Quaghebeur, ce texte «s'ouvre par l'affirmation explicite de l'aliénation où nous sommes vis-à-vis de notre propre histoire vampirisée par l'historiographie française»[20].

«Car je suis de ceux-là dont a si bien parlé Valéry, qui travaillent dans le contexte d'une forme et chez qui les formes sont fertiles»[21], déclare Compère. Et il est vrai que la structure du texte sous-tend véritablement toute la fiction. En quoi consiste-t-elle? Un prélude introduit cinq personnages apparemment anodins, réunis autour de la dépouille mortelle du duc. Un de ces personnages, le vieillard qui croit être le meurtrier du duc, endosse le rôle de narrateur impli-

---

[17] Compère, Marc, «Lecture»..., *op. cit.*, p. 247.

[18] Lope, Hans-Joachim, *op. cit.*, p. 268 (traduction libre).

[19] Compère, Gaston (1977), *Le dernier duc d'Occident*, Bruxelles, Cahiers du service dramatique de la RTB. À partir d'ici, toutes les citations de cet ouvrage seront directement suivies du numéro de la page dont elles sont extraites.

[20] Quaghebeur, Marc (1998), *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Éditions Labor, collection Espace Nord, pp. 318-319.

[21] Compère, Gaston (1993), «Ses romans vus par lui-même», dans *Francofonía*, num. 2, p. 35.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

cite. Des épisodes marquants de la vie de Charles vont être joués ; ils sont au nombre de sept, sept chapitres numérotés. À la fin de chacun d'entre eux, les cinq personnages du début apparaissent et font le lien entre l'épisode auquel on vient d'assister et le suivant, tout en soulignant la présence à leurs côtés de la dépouille mortelle du duc (en particulier les indices qui facilitent son identification). Dans la dernière séquence, c'est le page Colonna qui dirige la narration. Le duc de Bourgogne prononce cette phrase libre de toute équivoque: «Mais qu'ont-ils tous à me regarder de la sorte? Je m'agite, oui. Je suis un pantin d'étoffe, de bois, de ficelle, oui. Ni plus ni moins qu'eux» (p. 104). Il s'assimile librement à une marionnette, dirigée par les fils du destin mais aussi par son père, par sa mère, par Louis XI lui-même. Son destin lui échappe, il est en pleine phase de dépossession. Toute cette scène semble n'être qu'une longue rêverie délirante, sorte de vision a posteriori des moments décisifs de sa vie, où coïncident les cinq personnages du début et les figures historiques qui apparaissent au fur et à mesure que Charles les évoque. Tous semblent désirer la même chose: qu'il parle de Trèves[22], moment à partir duquel le Téméraire commence sa chute inexorable vers la mort. Le tout dernier tableau clôt le cercle: on revient au premier moment, celui où, dans la plaine de Nancy, le lion de Bourgogne se détache du casque du duc et tombe dans la neige.

Une des originalités du second texte que Compère consacre en 1985 au dernier duc d'Occident, «Je soussigné, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne»[23] est d'être une sorte d'autobiographie posthume. Le duc, mort à Nancy, se donne pour tâche de nous livrer, à la première personne, le récit de sa vie. Le genre fantastique, dans lequel Compère excelle, n'est pas bien loin... Selon Michel Otten[24], «à y regarder de plus près, le cauchemar compérien se déroule dans un étrange no man's land. Souvent son héros se considère comme mort». En seize chapitres aux titres apparemment chronologiques, feu le Téméraire ne se limite pas à raconter des tranches de son existence, il pousse l'audace jusqu'à juger les faits et gestes de la postérité: «Il faut croire que mon souvenir hantait mes descendants. Voici Philippe II qui entre en scène et, à peine sur le trône

---

[22] C'est à Trèves en 1473 que Charles va rencontrer l'empereur Frédéric dont il souhaite obtenir une couronne royale, voire impériale, par le biais du mariage de sa fille avec le fils de celui-ci, Maximilien. Même si ce mariage aura effectivement lieu quelques mois après la mort du duc, cette rencontre se solde par un échec.

[23] COMPÈRE, Gaston (1989), *Je soussigné, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*, Bruxelles, Éditions Labor, collection Espace Nord. À partir d'ici, toutes les citations de cet ouvrage seront directement suivies du numéro de la page dont elles sont extraites.

[24] OTTEN, Michel (1986), «Cheminements de la littérature francophone au XXe siècle», *Quaderni di Francofonia*, num. 4, p. 152 (cité par Michel Angelet, «Lecture», dans *Je soussigné...*, *op. cit.*, p. 350).

réclame pour moi le plus riche tombeau. [...] Toutefois je ne me retrouve guère dans les traits du gisant» (p. 144). Le recul temporel (aucun indice ne permet de déterminer avec précision à quel moment le Téméraire s'auto-analyse depuis l'au-delà) lui a par ailleurs permis de réfléchir sur lui-même: «Il me fallait mourir. En finir avec cette vie absurde où tout ce que l'on rêve n'est que rêve et fumée» (p. 159). Et à nouveau c'est la quête du moi, de ce moi incompris de tous qui obsède ce narrateur posthume. Grâce à son introspection, il se découvre n'être qu'un entrelacement de contradictions et de tensions insolubles et en ce sens rejoint quelque peu l'image du pantin que l'auteur avait déjà donné de Charles dans sa pièce radiophonique: «J'aurais aimé pleurer sur l'épaule d'Isabelle. Je n'en fis rien. Je continuais à m'initier à la solitude» (p. 90). Passant de l'autocritique à la critique pure, il n'épargne personne, à commencer par les historiens: «J'ai voulu mon Histoire, et elle s'est dérobée. Et la voici maintenant *arrangée* par des obsédés de la politique, des gens qui se rêvent intègres et ne le sont que dans leurs rêves, des scribouilleurs, et jusqu'à des faussaires [...]» (p. 31). Il poursuit avec ses contemporains: «Si j'aimais ce vêtement de deuil qu'il [René de Lorraine] m'avait passé, je ne pouvais subir le ridicule de cette barbe postiche dont il s'était affublé, cette longue barbe d'or qu'il portait [...]» (p. 143).

De nombreux éléments présents dans ce roman pourraient encore être analysés, et constituer à eux seuls une étude approfondie. Tel n'est pas notre propos ici, les limites de temps ne nous le permettant d'ailleurs pas. Citons-en néanmoins quelques-uns, en vrac: la dimension tragique du personnage, aux prises avec un destin et une fatalité qu'il ne peut ni ne veut contrôler, ses relations avec ses géniteurs, la présence de la musique, la chronologie éclatée.

La figure du dernier grand duc d'Occident est indéniablement une source d'inspiration pour plusieurs grands représentants des lettres belges, même si chacun d'entre eux est marqué par une époque et par une esthétique propre. Picard et Verhaeren voient en Charles le Téméraire l'image du héros fondateur, vision en parfaite harmonie avec la mission «nationale» que s'assigne la littérature belge dans les premières années de son autonomisation. Si Sion, tout comme ses prédécesseurs, continue à ne considérer que le côté mythique du duc, Compère et Kalisky font par contre le pari de le réhabiliter en tant qu'homme, et «l'un et l'autre se refusent à l'enfermer dans l'univocité»[25], contribuant à complexifier l'image du Téméraire. Un des éléments que l'on retrouve pourtant dans tous ces textes est la présence, en filigrane, d'éléments fantastiques, voire fantasmagoriques. Ce recours au surnaturel dans des textes dont ce n'est a priori pas l'intention mériterait que l'on s'y attarde.

---

[25] Oldenhove, Emmanuel (2000), *La figure de Charles le Téméraire à travers les lettres belges*, Mémoire présenté à l'Université catholique de Louvain, p. 94.

Quoi qu'il en soit, il est plus que curieux de constater que l'imaginaire belge que ces textes reflètent, s'identifie à la figure d'un anti-héros, à l'incarnation de l'échec de la constitution d'un État-Nation, qui aurait eu comme point d'ancrage notre Belgique. Nous nous garderons bien de tirer des conclusions hâtives. Contentons-nous donc de souligner discrètement ce rapport problématique à l'histoire (ou à la dés-histoire?) qui semble être le lot de nos écrivains, qui plutôt que de l'affronter, préfèrent se réfugier «dans le rêve, l'illusoire et le surréalisme...»[26]. Mais ça, c'est une autre histoire...

[26] KALISKY, René, «Belgique? Le pays le plus imaginaire du monde»..., p. 11.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

DATOS SOBRE LA HISTORIA DE LA PRONUNCIACIÓN FIGURADA EN LOS DICCIONARIOS BILINGÜES FRANCÉS-ESPAÑOL

Manuel Bruña Cuevas
Universidad de Sevilla

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Fue Barthélemy Cormon quien inició (1800) la práctica de incluir la pronunciación figurada de las voces en los diccionarios bilingües francés-español[1]. Su intención primera, según declara en el prólogo, fue aplicarla sólo en las entradas de la parte español-francés, pues pensaba que, valiéndose del alfabeto latino y sin necesidad de recurrir a símbolos extraños salvo para la jota, los usuarios francófonos de su obra podrían reproducir fácilmente los sonidos del castellano sólo con que estuvieran escritos a la francesa, es decir, según el valor que se da a cada letra o grupo de letras en francés escrito (*s* intervocálica española transcrita con *c* o *ç*, por ejemplo). En cambio, como el francés posee un elevado número de sonidos que de ningún modo pueden representarse si lee el alfabeto a la española (tales como la vocal y la consonante de *jeu*), Cormon no veía el modo de aplicar a las entradas francesas de su diccionario el mismo método transpositivo usado para las españolas. Pese a todo se decidió a aplicarlo cada vez que una entrada no contenía ningún sonido inexistente en español (por ejemplo, *mou*, transcrito *mu*), dejando sin transcribir la entrada en caso contrario (Bruña Cuevas, 2000). El resultado fue, por tanto, un desequilibrio entre la parte español-francés, en que todas las voces que lo necesitan están transcritas, y la parte francés-español, en que no lo están alrededor de un cuarto del número total de entradas.

Pese a lo insatisfactorio de esta primera tentativa en lo tocante al francés, la idea de incluir la pronunciación figurada en los diccionarios bilingües francés-español será recogida por Claude-Marie Gattel, quien, sin embargo, acusará a Cormon de plagio. Y es que Gattel había publicado en 1790 un diccionario trilingüe francés-español-latín que contaba entre los más famosos en el momento en que Cormon da a la prensa el suyo. Aunque esta obra de Gattel no incluía

---

[1] Sobre aspectos de este diccionario de los que no nos ocuparemos en este artículo, véanse Bruña Cuevas (1999b: 100-101) y García Bascuñana (1999: 114, 118). En este último trabajo se hallará el mismo género de comentarios sobre otros diccionarios francés-español de los que hablaremos más adelante.

pronunciación figurada, sí lo hacía su diccionario monolingüe francés publicado en 1797. Como el propio Gattel confiesa en el prólogo, la idea de transcribir la pronunciación, así como el método para llevarla a cabo, la había tomado del *Dictionnaire critique* de Féraud, publicado sólo algunos años antes (1787-1788). Idea y método estaban pues en el ambiente de los lexicógrafos de la época, por lo que la reacción de Gattel contra Cormon podría atribuirse sobre todo a su disgusto de ver surgir en el mercado de los diccionarios francés-español, no sólo un competidor más, sino, además, uno que aportaba una novedad cuyo honor y cuyo provecho económico hubieran podido redundar en su beneficio si se hubiera decidido a incorporarla —a imitación de lo que ya había hecho en su diccionario monolingüe— también en su diccionario francés-español-latín, ya fuera en su primera edición, ya en las reediciones (1794, 1798) anteriores a la primera edición del diccionario de Cormon. Pero sólo en 1803, posteriormente por tanto a la iniciativa tomada por este último, se decidirá Gattel a incorporar la pronunciación figurada a su diccionario trilingüe, incluyendo entonces las críticas a Cormon a las que hemos aludido. Su sistema de transcripción, aunque permitirá soslayar el inconveniente del diccionario de Cormon de dejar muchas voces sin transcribir, se prestará fácilmente a la crítica de éste. Cormon, en 1803, en el prólogo de la segunda edición de su obra, negará al sistema de Gattel ninguna ventaja sobre el suyo, reprochándole que una *z*, por ejemplo, aun escrita en cursiva para diferenciarla de las letras que no plantean problema de lectura a los españoles, no logrará por sí sola que éstos reproduzcan correctamente el sonido francés; más bien —piensa Cormon— la leerán a la española, lo que comportará resultados más negativos que si la palabra no hubiera sido transcrita[2]. La oposición, siempre presente posteriormente, entre concepciones distintas sobre cómo transcribir el francés para los hispanohablantes no podía nacer, en el caso de los diccionarios, de un modo más virulento.

Precisamente esa pasión con que vivieron sus autores las dos primeras tentativas de diccionario francés-español con figuración fonética podría haber sido un

---

[2] «On trouve dans son Dictionnaire [el de Gattel] la prononciation des mots AISANCE, CHANSON, CHOSE, HEURE, ROBUSTE, etc., écrite par (*é-zan-se*) (*chan-son*) (*chô-ze*) (*eu-re*) (ro-b*us*-t*e*). On voit par là que ses moyens consistent à répéter en lettres italiques, celles dont le son n'a point d'équivalent dans la langue espagnole. Il me semble que pour cela elles ne changent pas de valeur, que cet avertissement ne suffit point pour faire connaître leur vrai son à l'élève Espagnol, et que fussent-elles placées sens dessus dessous, cet élève ferait entendre (je parle à des Français) *é-çane-cé, tchane-sone, tcho-cé, éou-ré, ro-bous-té, etc.*, par la raison qu'il doit donner à chaque lettre qu'il voit le même son qu'elles ont en Espagnol. D'après ce petit nombre de citations, je me crois fondé à dire que, non-seulement la difficulté subsiste toujours, mais qu'il y a de plus confusion et erreur» (CORMON, 1803: V).

fuerte acicate para que el siguiente autor de un diccionario bilingüe tomara partido por uno u otro o intentara perfeccionar el sistema; pero, en vez de eso, más bien se diría que la polémica convenció a ese autor —Antonio de Capmany— de la inutilidad de tal empresea. Capmany, en efecto, declara en el prólogo de su diccionario:

> Se han omitido también las formas de la escritura para la pronunciacion de las voces francesas, como trabajo inutil, é insuficiente auxîlio á los lectores; pues, sin la voz viva del maestro, ó un largo trato y uso con los nacionales, nadie es capaz de llegar á poseer las diversas modificaciones de la articulacion, y acento, ya de letras aspiradas, mudas, abiertas, cerradas, líquidas, elidídas, ya de sonidos nasales, guturales, labiales, &c. (1805: v).

La declaración es tanto más significativa si se tiene en cuenta que el propio título del diccionario de Capmany dice basarse en los de Cormon y Gattel[3], aunque también es cierto que nuestro autor declara en el prólogo que venía trabajando en su diccionario desde seis años atrás[4], lo que sitúa el comienzo de su proyecto en fecha anterior a la publicación de los dos primeros diccionarios con transcripción fonética. Así pues, aparte de la posible sinceridad de la declaración que acabamos de citar, quizá el que la idea de figurar la pronunciación lo sorprendiera cuando, de haberla adoptado, hubiera tenido que rehacer su plan primitivo, y el hecho de que, al ser su principal preocupación la corrección de las traducciones al español de textos franceses (Fernández Díaz, 1989), nunca se sintió atraído por cuestiones fonéticas[5], explique sobradamente su renuncia a completar su obra con la pronunciación figurada.

El diccionario de Capmany alcanzó pronta fama. Publicado en España, venía a romper, como su autor había deseado[6], el monopolio que las casas de

---

[3] Sobre la veracidad relativa de esta declaración, véase Bruña Cuevas (1999b: 99-102). Para una visión global del diccionario de Capmany, véase Roig (1995).

[4] La afirmación de Capmany parece responder a la realidad. En primer lugar, no nos parece exagerada, pero además el editor de su diccionario —Sancha— anunciaba en una nota que incluyó en la tercera edición de la gramática de Chantreau (1797: xiii), salida igualmente de sus talleres, que ya tenía en preparación un nuevo diccionario francés-español. Este anuncio tiene todos los visos de referirse al diccionario de Capmany.

[5] Ya en su *Arte de traducir* avisa, justificándola, de la ausencia en la obra de una parte dedicada a la Prosodia, «es decir, aquella parte de la Gramática con que históricamente se designaba, ya desde la Antigüedad griega, a la que se ocupaba de los sonidos. La Prosodia trataba también de la métrica» (1776: 37).

[6] Capmany lo expresa mitad en términos económicos, mitad en términos de autoría: «Avergonzado yo, como debiéramos estarlo todos los españoles, de que aun en este ramo de la literatura, convertido dentro de nuestra propia casa en comercio y tráfico pasivo,

edición francesas tenían sobre el mercado de los diccionarios francés-español[7]. Éstas, sin embargo, no tardaron en reaccionar. Pronto se publicó en París un nuevo diccionario bilingüe (Melchor Manuel Núñez de Taboada, 1812) que, al tiempo que incorporaba en la parte francés-español las mejoras aportadas por Capmany, completaba su obra con la parte español-francés que éste último se había negado a componer[8]. Pero, como heredero de la obra de Capmany, Núñez

---

hubiésemos de mendigar mas tiempo de manos extrangeras los socorros de un diccionario *francés-español*; emprendí la lectura, y con ella la reforma de todos [...] Tiempo era, pues, de que saliese algun laborioso y zeloso español á sacudir al fin este vergonzoso yugo extrangero, sacando á sus compatriotas de tan humillante tutela» (1805: II).

[7] Capmany tenía razón en gran parte en cuanto a este monopolio, sobre todo si nos referimos a los treinta años anteriores a la fecha de publicación de su diccionario. Además de los de Cormon y Gattel, ambos editados en Francia, sabemos por el prólogo de su *Arte de traducir* (1776: XI) que Capmany también tenía noticias de los diccionarios de Séjournant (1749) y François Cormon (abuelo de Barthélemy Cormon, 1769), ambos igualmente editados en Francia por autores franceses. El título de la obra de este último —*Sobrino aumentado / Nouveau Dictionnaire de Sobrino*— debió de revelarle a Capmany que sí hubo un diccionario famoso de autor español, el de Sobrino (1705). De todos modos, y lo supiera o no Capmany —dada su fecha de publicación (1705) y la usurpación de su nombre por François Cormon—, ni el diccionario original de Sobrino ni sus muchas remodelaciones se editaron nunca en España. Y también se editó fuera el *Vocabulario políglota* (1787) de Hervás y Panduro. Pero ello no significa que no hubiera habido durante el siglo XVIII diccionarios francés-español publicados en España por autores españoles, si bien es cierto que no llegaron a suplantar en fama a los provenientes del extranjero. En la primera mitad del siglo se publicaron los de Torre y Ocón (1728-1731) y Herrero (1744), quizá desconocidos para Capmany dada su lejanía temporal y su falta de reediciones. Pero ¿tampoco había oído hablar Capmany del diccionario más cercano de González de Mendoza (1761-1763)? Quizá Capmany —pese a ser catalán— no conociera o no viera como verdadero diccionario el somero vocabulario comercial trilingüe catalán-castellano-francés de Broch (1771) y no considerara como verdadero diccionario de la lengua el de nombres propios de Álvarez Pato (1793), pero ¿y el diccionario de Terreros (1793), en especial el tomo IV, que contenía, entre otros, un repertorio español-francés de las voces de artes y ciencias, campo léxico que tanto preocupaba a Capmany (Fernández Díaz 1987, Anglada Arboix 1997-1998)? En todo caso —insistimos—, como se ve por este recorrido, en líneas generales Capmany tenía razón: los verdaderos diccionarios francés-español de su tiempo y los más famosos y reeditados de todo el siglo venían de fuera de España. Para una relación de los diccionarios francés-español anteriores al siglo XVIII, véanse Quemada (1967: 568-630), Fabbri (1979: 133-139), Niederehe (1987: 15-20), Lépinette (1990: 340-341), Alvar Ezquerra (1991: 9-11), Verdonk (1991: 2983-2985), García Bascuñana (1996), Bruña Cuevas (1999a: 62-64).

[8] Sobre la mala recepción en Francia del polémico prólogo del diccionario de Núñez de Taboada (en ralidad el mismo que precedía al de Capmany), véase Bruña Cuevas (1999a: 56-57).

de Taboada no incluye ningún sistema de pronunciación figurada. Y tampoco la incorporarán las sucesivas reediciones de la obra aparecidas en Francia (18 o 19 hasta 1883 según Fabbri 1979 y Verdonk 1991: 2.980) o en España (Madrid 1820, 1830; Barcelona 1862, 1886), ni los plagios más o menos confesados que irán apareciendo a lo largo del siglo[9]. La línea de diccionarios bilingües surgida del de Capmany supone así un temprano abandono de la práctica figurativa inaugurada por Cormon y Gattel[10], a la cual no se volverá —casi medio siglo más tarde— hasta la publicación en Madrid del diccionario de Ramón Joaquín Domínguez (1845-1846)[11].

Los seis tomos del diccionario de Domínguez inauguran la serie de los grandes diccionarios bilingües francés-español que tuvieron curso en la segunda mitad del siglo XIX y que pueden ser incluso de carácter enciclopédico, como es el caso del de Domínguez primero y del de Fernández Cuesta después. No nos cabe duda de que esta tendencia a la publicación de diccionarios lo más completos posible contribuyó en gran medida a que no volviera a romperse, recién

---

[9] Entre los plagios fraudulentos hay que incluir sin duda las ediciones de bolsillo de París (1823, 1825) y Aviñón (1824). En efecto, en un «Avis des éditeurs» de la tercera edición (1826) del verdadero diccionario de Núñez de Taboada, se lee que han emprendido acciones legales contra los editores de la edición de bolsillo por apropiación indebida del nombre de Núñez de Taboada, y en la décima edición (1845) anuncian que han ganado el caso ante los tribunales. Tal debe de ser la razón por la que el diccionario de bolsillo aparece en Madrid (1825) con el nombre de Grimaud de Velaunde por autor. Por otro lado, el editor Juan Oliveres estuvo publicando en Barcelona diccionarios que, sin nombre de autor en portada (aunque seguramente a cargo de Bergnes de las Casas, cf. MARTÍN GAMERO, 1961: 229), se presentaban como basados en el de Núñez de Taboada (3ª ed. en 1848, otras en 1850, 1854, 1858); desde 1859 incorpora en portada los nombres de otros autores de diccionarios como fuente de inspiración de la obra (nuevas ediciones en 1863, 1877). Citemos también el diccionario de José Marchena (Burdeos, 1821), que ya desde la portada confiesa igualmente su deuda con Núñez de Taboada.

[10] También hubo diccionarios que, sin ser deudores o sin confesar filiación con el diccionario de Capmany, tampoco incluyeron la trancripción de la pronunciación. Así, los de Hamonière (1820), Berbrugger (1825), Trapany / Rosily (1826), Martínez López / Maurel (1839). Por supuesto, tampoco la traían los diccionarios bilingües especializados, tales como los de vocabulario militar de Moretti (1828) o La Llave (1846).

[11] En realidad le había precedido en la inclusión de la pronunciación figurada el vocabulario escolar de Francisco Piferrer (Toulouse, 1841), el cual, por su carácter escueto, nunca tuvo fama como diccionario, siendo su autor más conocido por su gramática (1847) que por esta obra (Fernando Araujo, por ejemplo, la tiene en cuenta en la crítica que hace en el prólogo de su propia gramática de las anteriormente aparecidas). En el mismo año en que salía en Madrid el primer tomo del diccionario de Domínguez (1845), Piferrer y Neira sacaban también en Toulouse un verdadero diccionario bilingüe con pronunciación figurada.

recuperada, la práctica de incluir la pronunciación figurada de las voces. Y es que, en ese siglo de continuas sublevaciones armadas de todo signo, el destacado revolucionario que era Joaquín Domínguez murió acribillado en las calles madrileñas durante la revuelta del 7 de mayo de 1848[12]. No pudo ver, pues, la segunda edición de su diccionario (1853-1854), cuyos editores, a juzgar por lo que declaran en el prólogo, debieron de estar tentados de eliminar la pronunciación figurada del francés que se incluía en la primera edición, como eliminaron la del español:

> Y aunque, á nuestro parecer, de nada aprovechan las pronunciaciones figuradas para el estudio prosódico y fonético de un idioma, hemos querido respetar la idea que con ello se propuso Dominguez; pero tan poca uniformidad y tales descuidos íbamos hallando en el sistema adoptado para representar con sonidos españoles los franceses, que á los pocos pliegos tuvimos que introducir en ello alguna reforma, sin que por eso nos parezca haber resuelto la dificultad de enseñar por la vista lo que solo puede entrar por el oido. En la parte española-francesa que no tan solo ha de ser adicionada, sino refundida en varios parages, hemos resuelto suprimir por completo los sonidos figurados, puesto que tratándose de la fácil y sencillísima pronunciacion española, nos parece mas conveniente reasumir todos los casos en unas pocas reglas para gobierno de los franceses que deseen ó necesiten acudir á esta clave de consultar (1853: prólogo).

Por fortuna, este escepticismo no lo compartieron, como decíamos, los autores de otros grandes diccionarios bilingües editados por las mismas fechas. El gran lexicógrafo Vicente Salvá —autor, como Domínguez, no sólo de un importante diccionario bilingüe, sino también de un famoso diccionario monolingüe del español[13]— contribuirá decisivamente con el suyo (1856) al asentamiento de la práctica de incluir la pronunciación figurada. Contrastando con nuestra cita anterior, véase el comienzo del prólogo del diccionario de Salvá:

> Una de las mejoras que se ha querido introducir en los Diccionarios modernos para aprender las lenguas vivas es la pronunciacion figurada, desechándose en general como defectuoso todo Diccionario que no la contenga; es de grande utilidad y aun necesaria si se trata del inglés tanto para los Franceses como para los Españoles. En cuanto á la lengua francesa, no hace mucho tiempo que los Españoles han pensado en ello; pero á pesar de ofrecer ménos dificultad, han sido poco felices en sus primeros ensayos, si ha de juzgarse por los Diccionarios publicados en Madrid (1856: v).

---

[12] Sobre la vida y el diccionario bilingüe de Domínguez, véase Seco (1987: 152-157).

[13] Nos referimos al *Diccionario de la lengua castellana* de Salvá (1838) y al *Diccionario nacional* de Domínguez (1846-1847). Sobre la vida y obra de Salvá, véase *Corpus représentatif* (1998: 311-313).

El prólogo del diccionario de Salvá atacará duramente las transcripciones de Domínguez, pero tales ataques serán por el método empleado y no ya —contrariamente al caso de las críticas de Capmany a sus predecesores— por el hecho mismo de incluirlas. Quedó así definitivamente establecido el uso de completar las entradas de los diccionarios bilingües con la pronunciación figurada. En efecto, lo que sigue en el prólogo[14] a la cita anterior es una exposición detallada de las deficiencias que comporta el sistema de transcripción de Domínguez, así como un listado de algunos de los múltiples errores cometidos por este autor en lo relativo a la pronunciación correspondiente a ciertos grupos gráficos franceses. Pero, a cambio, Salvá ofrece un método alternativo: explica prolijamente el sistema de transcripción adoptado en la obra, lo cual presenta un fuerte contraste con la falta de comentarios preliminares al respecto en la primera edición del diccionario de Domínguez o con lo escueto de tales comentarios en diccionarios posteriores.

No obstante, estas críticas a Domínguez llegaron tarde para el diccionario bilingüe de Domingo Gildo, aparecido en Madrid (1850) con el mismo sistema de pronunciación figurada del francés —sólo levemente retocado— de que se había valido Domínguez. Este sistema, por lo demás, ni siquiera cambiará en la siguiente edición del diccionario de Gildo (París, 1858), a pesar de ser ya posterior a los ataques vertidos contra los usos de Domínguez en el prólogo del diccionario de Salvá y hasta en el redactado por los editores de la segunda edición de la obra de Domínguez[15]. Tales críticas, por el contrario, fueron de provecho para Fernández Cuesta, autor, como hemos dicho, de un diccionario bilingüe de carácter enciclopédico (1885-1887) (García Bascuñana, 1992, 1992-1993: 52-60). Sirva un ejemplo.

---

[14] Tal prólogo no es de Salvá. Aunque, según Suárez Gómez (1961: 343), la primera edición del diccionario salió en Besançon en 1836, según el prólogo de 1856 Salvá inició su publicación en 1840, pero murió (en 1849) dejándola inacabada. La obra apareció pues al completo, por vez primera, en 1856, encargándose de dar forma editorial al material reunido por Salvá dos «literatos»: además de redactar el prólogo, Guim se encargó de la parte francés-español y Noriega de la parte español-francés. Suponemos que la idea de incluir una pronunciación figurada sería de Salvá, que habría tenido ocasión de familiarizarse con ella desde que preparó —si confiamos en Palau (1977)— la reedición de 1826 del diccionario de Gattel.

[15] El diccionario de Gildo ha tenido larga vida, quizá en parte gracias a que también se mantuvo la casa editora parisina (Bouret) que tenía los derechos desde 1858. Naturalmente, ha ido sufriendo modificaciones con el relevo de los autores que lo ponían al día. La edición de 1897, por ejemplo, a cargo de Gutiérrez Brito, cambia ya de sistema de transcripción, el cual se aleja radicalmente del original en las ediciones de mediados del xx, tales como la de 1948-1950 a cargo de Delgado Campos.

El prólogo del diccionario de Salvá condena la práctica de separar en la transcripción unas de otras las sílabas de cada voz: «[En los diccionarios publicados en Madrid] se ha adoptado un método que causa oscuridad, y consiste en cortar las palabras ó separar cada una de sus sílabas con guiones ó rayitas como si se tratara de enseñar á deletrear». (1856: v). Tal división silábica ya aparecía en las figuraciones del diccionario de Féraud, por lo que Gattel, que lo tomó como base, recurrió igualmente a ella. No es de extrañar, por tanto, que Cormon también la usara. Al retomar Domínguez la práctica figurativa lo hace según el mismo modelo silábico, en lo cual lo seguirá fielmente Gildo[16]. Por su parte, algunos diccionarios monolingües franceses del XIX mantendrán la misma práctica, siendo así que Littré, por ejemplo, también separa las sílabas entre sí en su pronunciación figurada. Pese a la gran influencia de este autor, Fernández Cuesta será ante todo sensible a la condena hecha por el prólogo del diccionario de Salvá, por lo que, como éste, presenta ya la transcripción de cada palabra formando un bloque, sin entrecortarla con guiones intersilábicos. La tradición de este empleo del guión quedaba así definitivamente rota en nuestro corpus. Ya no aparecerá de nuevo ni en aquellos diccionarios que adoptaron el modelo figurativo de Fernández Cuesta —es el caso del diccionario de Alcalá-Zamora/Antignac—, ni en los que adoptaron otro sistema, ni tampoco, siquiera, en las reediciones de diccionarios que en su origen distinguían las sílabas: entre los cambios que introduce Gutiérrez Brito en la pronunciación figurada que se hallaba en el diccionario de Gildo —de cuya publicación se encarga a finales del XIX— está la supresión de la división silábica.

No debe deducirse de lo expuesto hasta ahora que el ejemplo de los grandes hitos de la lexicografía bilingüe francés-español del XIX en lo tocante a la inclusión de la pronunciación figurada fuera ya seguido por todo diccionario bilingüe que se publicara. La generalización progresiva de la obligación de cursar Francés en la segunda enseñanza favoreció la aparición de diccionarios bilingües de dimensiones y pretensiones modestas. Esto, unido a la necesidad de conseguir ediciones económicas, llevó a la aparición de ciertos diccionarios bilingües —como el de Julio Casares (*ca.* 1911)— que no incluían la transcripción de las voces. Pero también es verdad que el público en general y los alumnos de secundaria que lo desearon siempre dispusieron de una oferta variada de diccionarios que, adaptados a sus necesidades, siguieron incluyendo la pronunciación figurada, tanto por imitación de los grandes diccionarios como porque —y quizá principalmente— las transcripciones podían completar convenientemente la

[16] El vocabulario de Piferrer (1841) no separa las sílabas; sí lo hace en cambio el diccionario de Saint-Hilaire (1860), aunque sirviéndose de espacios blancos en vez de guiones. También es significativo, en el caso de este último diccionario, el hecho de que, desde que apareció en 1847, la primera edición que trae pronunciación figurada es la de 1860.

formación escolar que se había recibido o se estaba recibiendo en lo relativo a la pronunciación del francés. Tal es el caso de los de Miguel de Toro y Gómez (1912, 3ª ed.), Pedro de Alcalá-Zamora y Théophile Antignac (1911), Rafael Reyes (1926), Arturo Cuyás Armengol (1927) o Pedro Fábrega (1940-1941).

En los últimos cincuenta años la situación no ha cambiado sustancialmente. Grandes diccionarios, como el de Emilio María Martínez Amador (1950), siguen proporcionando una pronunciación figurada; y, entre los diccionarios destinados al alumnado de secundaria, a estudiantes universitarios o a quienes estudian lenguas extranjeras, la mayoría incluyen también un sistema de transcripción de las voces. Como antaño, hay algunos que eluden esta información: no la incluye, por ejemplo, el diccionario de Denis/Maraval (1960) pese a la fama y a la difusión que le asegura la importante empresa que lo edita (Hachette); pero quizá esa circunstancia explique —al menos en parte: no puede olvidarse el factor de la más o menos grande competitividad económica de las editoras— que cada vez más, durante los últimos veinte años, el diccionario de Hachette se haya visto sustituido en las cotas de venta —al menos en España— por diccionarios que sí incluyen transcripción fonética (los de Larousse o Collins, por ejemplo)[17].

El que, como acabamos de decir, el diccionario de Denis/Maraval no incluya transcripción de la pronunciación, pese a estar destinado al mundo de la enseñanza secundaria y universitaria, se explica seguramente porque, en principio, se pensó principalmente para francófonos que aprendían el español. Ello hacía posible prescindir de toda preocupación por transcribir las entradas francesas y resultaba razonable en lo relativo al español, dado que la ortografía española, contrariamente a la francesa, se ha visto tradicionalmente como reflejo bastante fiel de la pronunciación por su regularidad y su fuerte base fonética. Sean cuales sean las objeciones que esta visión pueda despertar, lo cierto es que, como decimos, ha sido compartida por un gran número de lexicógrafos[18]. Tanto

---

[17] El número de diccionarios aparecidos en la segunda mitad del xx es elevado; además de los de Serge Denis y Marcel Maraval (Hachette, 1960; sólo francés-español), Serge Denis, Léon Pompidou y Marcel Maraval (Hachette, 1968; español-francés), Ramón García-Pelayo y Jean Testas (Larousse, 1967) y Carlos Giordano y Saul Yurkievich (Collins, 1991), cabe recordar los de Miguel de Toro y Gisbert (Larousse, *ca.* 1950), Vox (Spes, 1950), Mariano Puy Costa (Langenscheidt, 1966, 2ª ed.), Sopena (1972) o Ana María García Navarro y Jacqueline Clerc (Herder, 1976).

[18] *Cfr.* más arriba nuestra cita del prólogo de la segunda edición (1853) del diccionario de Domínguez. Otro ejemplo se encuentra en la declaración de Saint-Hilaire Blanc en el prólogo de su diccionario: «La prononciation des syllabes espagnoles diffère essentiellement de celle des syllabes françaises; autant la première est simple et uniforme et reproduit dans les syllabes, dans les paroles, la prononciation isolée des lettres dont elles sont composées, autant la seconde présente de complications, de variations et d'exceptions» (1860: prólogo).

es así que, aunque hasta ahora nos hemos referido sin más a diccionarios que incluyen o no pronunciación figurada, en realidad, a lo largo de estos dos siglos, junto a los que transcriben tanto la pronunciación de las entradas francesas como la de las españolas, hay otros que no incorporan la pronunciación figurada más que en la parte francés-español[19]. La idea de base, en tales casos, ha sido siempre la misma: la dificultad de la ortografía francesa requería la transcripción, pero no así la simplicidad de la española. Idea de base que se completa con esta otra: incluso si hay sonidos españoles que no existen en francés, estos son pocos comparados al elevado número de sonidos franceses que no existen en español:

> La pronunciación figurada de las palabras francesas para los españoles es mucho más difícil que la de las palabras españolas para los franceses. En efecto, si los sonidos españoles se encuentran casi todos en la pronunciación francesa, muchos de los de esta última no existen en español (Toro y Gómez, 1912: XI-XII).

Así pues, ortografía compleja y número elevado de sonidos inexistentes en español hacen que la inclusión de la pronunciación figurada del francés sea siempre necesaria, mientras que puede obviarse la del español —dada su transparencia ortográfica y los pocos sonidos castellanos inexistentes en francés— con sólo dar en las páginas preliminares algunas nociones de su fonética y de la regularidad de su ortografía. Es la solución adoptada por Martínez Amador, quien, tras declarar «La prononciation espagnole étant des plus simples, il suffira ici d'en donner un bref aperçu» (1953: 907), expone algunas nociones grafo-fonéticas relativas al castellano, ahorrándose así en la parte español-francés la pronunciación figurada que incluye en la parte francés-español[20].

Por supuesto, otros factores, además de los expuestos, condicionan la decisión de incorporar la transcripción sólo en la parte francés-español o también en la parte español-francés. Entre los principales, el deseo de ahorrar espacio

---

[19] Traen transcripción del español los diccionarios de Cormon, Piferrer, Domínguez (sólo la edición de 1845), Saint-Hilaire Blanc (desde 1860), Salvá, Toro y Gómez, Toro y Gisbert, Cuyás. El diccionario *Iter* de Sopena, edición de 1975, también la trae, pero no así otras ediciones anteriores. Traen la pronunciación del francés, pero no la del español, los de Domínguez (1853), Fernández Cuesta, Alcalá-Zamora & Antignac, Reyes, Fábrega, Vox, Martínez Amador, Puy Costa, García Navarro & Clerc, Giordano & Yurkievich.

[20] Y ello a pesar de que este autor es el único de nuestro corpus que —con el fin de justificar que unas entradas francesas lleven en su obra pronunciación figurada y otras no— dice que la correspondencia grafía-sonido —lo que él llama «fonética»— en francés no es tan irregular como suele creerse: «Dada la regularidad general de la fonética francesa, no se ha creído necesario recargar el texto con la expresión de la pronunciación figurada en cada palabra» (1953: 11).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

para rebajar el precio de las ediciones o el que el público al que se destina la obra sea principalmente francés. El resultado de todo ello será siempre, o bien un diccionario que no transcribe ninguna de las dos lenguas, o bien uno que sólo transcribe el francés (cuando el público al que se destina la obra es principalmente hispanohablante o cuando se destina en igual medida a hispanófonos y francófonos). En todo caso, el resultado del conjunto de condicionantes al que nos hemos referido no es, en ninguno de los diccionarios de nuestro corpus, la presencia de la pronunciación figurada sólo en la parte español-francés, a pesar de que esta opción es concebible si el destinatario de la obra es principalmente el francófono, como hemos dicho que es el caso del diccionario de Denis/Maraval. Tal como este diccionario lo prueba, las variantes son sólo dos: o la transcripción tanto de las entradas francesas como de las españolas, o la transcripción únicamente de las francesas. Consideramos por ello que el diccionario que empieza nuestra serie —el de Cormon— es en cierto modo una excepción. No porque sólo traiga transcrito el español, ya que, como hemos explicado, transcribe ambas lenguas, sino porque el plan original del autor, si nos fiamos de lo que declara en el prólogo, fue sólo incluir la transcripción del español. Por otro lado, el hecho de que, incluso en este caso, el resultado final fuera la transcripción de las dos lenguas confirma contundentemente la imposibilidad histórica de encontrar un diccionario francés-español y español-francés que sólo contenga la pronunciación figurada del español[21].

Lo reducido del espacio de que se dispone siempre en un coloquio nos impide hacer una exposición, ni siquiera somera, de los tipos de pronunciación figurada empleados a lo largo de estos dos últimos siglos. Resumiremos, pues, señalando que —sin tener en cuenta los diccionarios que han recurrido al alfabeto fonético internacional— se han manifestado básicamente dos tendencias: la de quienes intentaron avisar a sus usuarios de la presencia en las entradas de sonidos inexistentes en español y la de quienes no consideraron esto como lo fundamental. Los primeros pusieron en práctica, para alcanzar su objetivo, todo un conjunto de recursos tipográficos, tales como los cambios de caracteres (cursiva, negrilla, versalita, volada), los signos diacríticos (diéresis, distintas clases de acentos, apóstrofo) o los grupos especiales de letras (*sch, gh*); con ello lograron afinar la representación de la palabra oral, pero dieron un aspecto poco atractivo a la pronunciación figurada, a veces difícil de interpretar para los pocos avezados a tales menesteres. Precisamente como reacción a esta práctica, y con el fin de evitar estos inconvenientes, surge la otra tendencia figurativa de nuestro corpus, la que lleva a una simplifación extrema del método transpositivo; con

[21] Con todo, este diccionario sigue teniendo de particular el ser el único de nuestro corpus que, trayendo la pronunciación figurada de ambas lenguas, transcribe mayor número de entradas españolas que de entradas francesas.

ello se persigue que cualquiera pueda entender fácilmente la pronunciación figurada, pero pagando a cambio el alto precio de falsear la verdadera pronunciación, de dar una equivocada impresión de que los sistemas fonológicos del francés y del español se parecen entre sí más de lo que realmente ocurre; de engañar, en cierto sentido, al usuario.

En algún próximo trabajo esperamos desarrollar y ejemplificar lo que aquí sólo hemos podido apuntar.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvar Ezquerra, Manuel (1991), «Antiguos diccionarios plurilingües del español», en Brigitte Lépinette, M.ª Amparo Olivares y Emma Sopeña (eds.), *Actas del primer coloquio internacional de traductología*, Valencia, Universitat de València, pp. 7-14.

Anglada Arboix, Emilia (1997-1998), «Traducción y diccionario. Algunos neologismos de la Química en el *Nuevo Diccionario Francés-Español* (1805) de A. de Capmany», *Revista de Lexicografía*, 4, pp. 31-48.

Bruña Cuevas, Manuel (1999a), «L'universalité de la langue française dans les grammaires de français pour les Espagnols et dans les dictionnaires bilingues antérieurs à 1815», *Historiographia Linguistica*, 26/1-2, pp. 37-71.

—— (1999b), «Las mejoras aportadas a la traducción por el diccionario de Capmany (1805)», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 99-110.

—— (2000), «El primer diccionario francés-español con transcripción fonética (Cormon, 1800)», en Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita y M.ª Carmen Molina Romero (eds.), *La Philologie française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire*, Granada, APFFUE - Universidad de Granada, tomo II, pp. 165-177.

CORPUS représentatif des grammaires et des traditions linguistiques (tome 1) (1998). *Histoire, épistémologie, langage*, hors-série num. 2.

Fabbri, Maurizio (1979), *A Bibliography of Hispanic Dictionaries: Catalan, Galician, Spanish, Spanish in Latin America and the Philippines. Appendix: A Bibliography of Basque Dictionaries*, Imola, Galeati.

Fernández Díaz, María del Carmen (1987), «La contribución de A. de Capmany a la creación del vocabulario técnico-científico castellano», *Verba*, 14, pp. 527-534.

—— (1989), «Antonio de Capmany y el problema de la traducción y del aprendizaje del—francés en la España del siglo XVIII», en Julio César Santoyo, Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y José Luis Chamosa (eds.), *Fidus interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad de León, tomo II, pp. 272-277.

García Bascuñana, Juan Francisco (1992), «Le *Dictionnaire français-espagnol/espagnol-français* de Nemesio Fernández Cuesta et la rénovation de l'enseignement des langues

étrangères en Espagne à la fin du XIXe siècle», en Annick Giroud (ed.), *Aspects de l'histoire de l'enseignement des langues: 1880-1914* (= *Bulletin CILA*, 56), pp. 117-124.

García Bascuñana, Juan Francisco (1992-1993), «La obra lexicográfica de Nemesio Fernández Cuesta: su significación en la historia de los diccionarios bilingües francés-español, español-francés», *Universitas Tarraconensis. Filologia*, 14, pp. 45-61.

—— (1996), «Contribución al estudio de los diccionarios bilingües francés-español/español-francés: aproximación histórica y metodológica», en Esther Forgas (ed.), *Léxico y diccionarios*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili-Dept. de Filologies Romàniques, pp. 91-103.

—— (1999), «De Gattel y B. Cormon a Capmany y Núñez de Taboada: en torno a ciertos aspectos y procedimientos de la lexicografía bilingüe francés-español entre 1790 y 1812», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 111-120.

Lépinette, Brigitte (1990), «La lexicographie franco-espagnole avant le *Tesoro de las dos lenguas* de César Oudin (1606)», *Travaux de linguistique et de philologie*, 28, 316-342.

Martín Gamero, Sofía (1961), *La enseñanza del inglés en España (desde la Edad Media hasta el siglo XIX)*, Madrid, Gredos.

Niederehe, Hans-Josef (1987), «Les dictionnaires franco-espagnols jusqu'en 1800», *Histoire, épistémologie, langage*, 9/2, pp. 13-26.

Palau y Dulcet, Antonio (1948-1977), *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau.

Quemada, Bernard (1967), *Les Dictionnaires du français moderne 1539-1863. Étude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes*, París, Didier.

Roig, Carmen (1995), «El *Nuevo diccionario francés-español* de Antonio de Capmany», en Francisco Lafarga, Albert Ribas y Mercedes Tricás (eds.), *La traducción. Metodología, historia, literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, pp. 75-80.

Seco, Manuel (1987), «Ramón Joaquín Domínguez», en *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, pp. 152-164.

Suárez Gómez, Gonzalo (1961), «Avec quels livres les Espagnols apprenaient le français (1520-1850)», *Revue de littérature comparée*, 35/1-2-3, pp. 159-171, 330-346, 512-523.

Verdonk, Robert A. (1991), «La lexicographie bilingue espagnol-français, français-espagnol», en Franz Josef Hausmann, Oskar Reichmann, H.E. Wiegand y L. Zgusta (eds.), *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires: Encyclopédie internationale de lexicographie*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, tomo III, pp. 2.976-2.987.

Fuentes primarias citadas

Alcalá-Zamora, Pedro de y Antignac, Théophile (1911), *Diccionario francés-español y español-francés*, Barcelona, Sopena.

Álvarez Pato y Castrillón, Agustín (1793), *Diccionario de los nombres propios de hombres y mugeres, en las quatro lenguas Castellana, Latina, Francesa é Italiana*, Madrid, Imprenta Real.

Anónimo (1848, 30), *Nuevo diccionario francés-español y español francés, mas completo que cuantos se han publicado hasta el dia, redactado sobre el de Nuñez de Taboada y aumentado con mas de 10.000 voces y 10.000 acepciones nuevas que no se hallan en el dicho autor*, Barcelona, Juan Oliveres. Otras ediciones citadas: Barcelona, Juan Oliveres, 1850, 1854, 1858.

Anónimo (1859), *Novísimo diccionario francés-español y español-francés: el mas completo de cuantos se han publicado en España y en el extranjero hasta hoy día. Redactado sobre el de Núñez de Taboada y aumentado con más de 12.000 voces y 12.000 acepciones nuevas que no se hallan en los de Capmany, Salvá, Martínez-López y demás autores modernos, así nacionales como extranjeros*, Barcelona, Juan Oliveres. Otras ediciones citadas: Barcelona, Oliveres, 1863, 1877.

Anónimo (1950), *Vox. Diccionario manual francés-español, español-francés*, Barcelona, Spes.

Anónimo (1972), *Diccionario ITER francés-español y español-francés*, Barcelona, Sopena. Otras ediciones citadas: 1975, Barcelona, Ramón Sopena.

Araujo, Fernando (1911-1913, 7ª-8ª [188?]), *Gramática razonada histórico-crítica de la lengua francesa*, Toledo, autor.

Berbrugger, Louis-Adrien (1835, 2ª [1825]), *Nouveau dictionnaire de poche français-espagnol, et espagnol-français*, París, Thiérot.

Broch, Joseph (1771), *Promptuario trilingue... en los tres Idiomas, Cathalan, Castellano, y Francés*, Barcelona, Pablo Campins.

Capmany, Antonio de (1776), *Arte de traducir el idioma Francés al Castellano*, Madrid, Antonio de Sancha.

—— (1805), *Nuevo Diccionario Francés-Español. En este van enmendados, corregidos, mejorados, y enriquecidos considerablemente los de Gattel, y Cormon*, Madrid, Sancha.

Casares, Julio (¿1911?), *Nuevo Diccionario Francés-Español y Español-Francés,* Madrid, Saturnino Calleja Fernández.

Chantreau, Pierre-Nicolas (1797, 3ª [1781]), *Arte de hablar bien frances*, Madrid, Antonio de Sancha.

Cormon, François (1769), *Sobrino aumentado o Nuevo Diccionario de las Lenguas Española, Francesa y Latina,* Amberes, Frères de Tournes.

Cormon, J.L. Barthélemy (1800), *Diccionario portátil y de pronunciacion, español-frances y frances-español, al uso de ambas naciones*, Lyon, B. Cormon-Blanc-Reymann. Otras ediciones citadas: 1803 (2ª), Lyon, B. Cormon & Blanc.

Cuyás Armengol, Arturo (1927), *Diccionario francés-español/Dictionnaire espagnol-français*, Barcelona, Hymsa.

Denis, Serge y Maraval, Marcel (1960), *Dictionnaire français-espagnol*, París, Hachette.

Denis, Serge, Pompidou, Léon y Maraval, Marcel (1968), *Dictionnaire espagnol-français*, París, Hachette.

Domínguez, Ramón Joaquín (1845-1846), *Diccionario universal francés-español y español-francés*, tomo i: Madrid, Viuda de Jordán e Hijos; tomos ii-vi: Madrid, R.J. Domínguez. Otras ediciones citadas: 1853-1854 (2ª), Madrid-París, Mellado.

—— (1846-1847), *Diccionario Nacional ó Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, Madrid, R.J. Domínguez.

Fábrega, Pedro (1940-1941), *Diccionario Moderno Francés-Español y Español-Francés*, Cádiz-Madrid, Cerón-Cervantes.

Féraud, Jean-François (1787-1788), *Dictionnaire Critique de la Langue Française*, Marsella, Jean Mossy et fils.

Fernández Cuesta, Nemesio (1885-1887), *Diccionario de las lenguas española y francesa comparadas redactado con presencia de los de las Academias española y francesa, Bescherelle, Littré, Salvá y los últimamente publicados*, Barcelona, Montaner & Simón.

García Navarro, Ana María y Clerc, Jacqueline (1976), *Diccionario francés*. i: *Francés-Español*. ii: *Español-Francés*, Barcelona, Herder.

García-Pelayo y Gross, Ramón y Testas, Jean (1967), *Dictionnaire français-espagnol/ Dictionnaire espagnol-français*, París, Larousse.

Gattel, Claude-Marie (1790), *Nouveau Dictionnaire Espagnol et François, François et Espagnol, avec l'interprétation Latine de chaque mot*, Lyon, Bruyset Frères. Otras ediciones citadas: 1794, Madrid, Gabriel Sancha. 1798, París, Chapelet. 1803, Lyon, Bruyset aîné.

—— (1797), *Nouveau dictionnaire portatif de la Langue Françoise*, Lyon, Bruyset aîné et Comp.

Gildol, Domingo (1858, 2ª-3ª [1850]), *Diccionario francés-español y español-francés*, París: Rosa et Bouret. Otras ediciones citadas: París, Bouret, 1897 (edición de Francisco Gutiérrez Brito), 1948-1950 (edición de J. Delgado Campos).

Giordano, Carlos y Yurkievich, Saul (1991), *Collins pocket diccionario francés-español, espagnol-français*, Barcelona, Grijalbo.

González de Mendoza, Nicolás (1761-1763), *Diccionario General de las dos Lenguas Española, y Francesa*, Madrid, Andrés Ortega.

Grimaud de Velaunde, Francisco (1825), *Nuevo diccionario portátil español-francés ó Compendio del diccionario grande de Núñez de Taboada*, Madrid, Ph. Denné.

Hamonière, G. (1820), *Nuevo Diccionario de Faltriquera, Francés-Español y Español-Francés*, París, Théophile Barrois fils.

Herrero, Antonio María (1744), *Diccionario Universal, Francès, y Español*, Madrid, Imprenta del Reino.

Hervás y Panduro, Lorenzo (1787), *Vocabolario poliglotto con prolegomeni sopra più di CL lingue*, Cesena, Biagini.

La Llave, Pedro de (1846), *Vocabulario Francés-Español de términos de Artilleria*, Segovia, Eduardo Baeza.

Littré, Émile (1872 [1863]), *Dictionnaire de la langue française*, París, Hachette.

Marchena, José (1821), *Diccionario manual francés-español, compendiado del de Capmany, Núñez de Taboada, etc.,* Burdeos.

Martínez Amador, Emilio María (1950), *Diccionario francés-español español-francés*, Barcelona, Ramón Sopena.

Martínez López, Pedro y Maurel, Fr. (1839), *Diccionario Francés-Español y Español-Francés*, París, C. Hingray.

Moretti, Federico (1828), *Diccionario militar Español-Francés*, Madrid, Imprenta Real.

Núñez de Taboada, Melchor Manuel (1812), *Diccionario español-francés y francés-español, más correcto y completo que todos los que se han publicado hasta ahora, sin exceptuar el de Capmany*, París, Brunot-Labbé, Rey et Gravier-Teófilo Barrois. Otras ediciones en Francia citadas: 1826 (3ª), París, A. Bobée-Rey et Gravier. 1845 (10ª), París, P.-J. Rey. Otras ediciones en España citadas: 1820, Madrid, Sancha. 1830 (6ª), Madrid, Sancha. 1862, Barcelona, Esteban Pujal. 1886, Barcelona, Pujol.

—— (1823), *Nuevo Diccionario portátil Español-Francés*, París, L. Tenré et H. Seguin. Otras ediciones citadas: 1824, Aviñón, Jean-Albert Fischer.

Piferrer, Francisco (1841), *Vocabulario de faltriquera Francés-Español y Español-Francés*, Toulouse, Delsol, Pradel et Comp.

—— (1847), *El idioma francés puesto al alcance de todos, ó Método natural para aprender el francés de un modo facil y agradable sin cansar la memoria,* Madrid, s. e.

Piferrer, Francisco y Neira, Miguel de (1845), *Nouveau dictionnaire Français-Espagnol et Espagnol-Français,* Toulouse, Bon et Privat.

Puy Costa, Mariano (1966, 2ª), *Diccionario moderno Langenscheidt de los idiomas francés y español*, Berlín-Múnich-Zúrich, Langenscheidt K.G.

Reyes, Rafael (1926), *Diccionario Francés-Español y Español-Francés*, Madrid, Huelves y Cía.

Saint-Hilaire Blanc (seudónimo de Marie-Jean Blanc Saint-Hilaire) (1861 [1847]), *Novísimo diccionario francés-español y español-francés con la pronunciación figurada en ambas lenguas. Conforme con los mejores diccionarios y mas exacto, correcto y completo que todos los publicados hasta el dia, en dos y en seis tomos en octavo.* Edición de la parte española por M.A. de Jover, Madrid, Gaspar y Roig.

Salvá, Vicente (1838), *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*, París, Salvá.

—— (1856), *Nuevo Diccionario Francés-Español y Español-Francés*, edición de J.B. Guim y Francisco de Paula Noriega, París, Garnier.

Séjournant, Pierre de (1759), *Nouveau Dictionnaire Espagnol-François et Latin*, París, Charles-Antoine Jombert.

Sobrino, Francisco (1705), *Dicionario Nuevo de las lenguas Española y Francesa*, Bruselas, F. Foppens.

Terreros y Pando, Esteban de (1768-1793), *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*. Tomo iv: *Los tres alfabetos frances, latino e italiano con las voces de ciencias y artes que le corresponden en la lengua castellana*, Madrid, Ibarra.

Toro y Gisbert, Miguel de (1953), *Pequeño diccionario español-francés/Petit dictionnaire français-espagnol*, París, Larousse.

Toro y Gómez, Miguel de (¿1912?, 3ª), *Nuevo diccionario francés-español y español-francés,* París, Armand Colin.

Torre y Ocón, Francisco de la (1728-1731), *El Maestro de las dos Lenguas. Diccionario Español, y Frances; Frances, y Español*, Madrid, Juan de Ariztia.

Trapany, Domingo Gian y Rosily, A. de (1826), *Nouveau dictionnaire français-espagnol et espagnol-français avec la nouvelle orthographe de l'Académie espagnole rédigé d'après Gattel, Capmany, Nuñez de Taboada, Boiste, Laveaux etc.,* París-Nueva York-Méjico, Thoriner-Desplaces.

INSULARIDAD Y TEMAS EN OPOSICIÓN EN *LA MAISON DES ATLANTES*

María Dolores Burdeus
Universitat Jaume 1

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

La isla de Córcega, tras un largo silencio acrecentado, en parte, por la pérdida de su tradición oral, ve surgir en la segunda mitad del siglo xx una literatura propia de expresión francesa. Marie Susini, Angelo Rinaldi y Christian Giudicelli son, los tres, de origen corso. En común tienen esa isla natal y su posterior exilio a París, y la visión que de su tierra perciben queda plasmada en numerosas novelas.

El análisis de *La Maison des Atlantes* intentará demostrar que los temas en oposición que en ella aparecen son unos temas que van más allá de las posibles recurrencias insulares de la literatura francesa, y que ponen de manifiesto las realidades cotidianas de un tiempo (antes de la segunda guerra mundial) y de un espacio (la isla corsa), constituyendo de ese modo el nexo de unión entre esos autores.

Córcega vio nacer en 1940 a Angelo Rinaldi. Aunque de ascendencia ítalo-griega, pasó allí su infancia y adolescencia, por lo que esa isla se convirtió en el lugar de sus rebeldías y de sus fascinaciones. A los diecisiete años se instaló en París, donde ejerció diferentes profesiones. Fue periodista en Niza durante algunos años, aunque actualmente desarrolla su carrera de escritor y crítico literario en París. Su obra se inspira a partir de la lúcida observación de las costumbres de su isla natal. Mediante los sutiles juegos de la memoria, que lo han situado a veces en la corriente proustiana (se ha dicho que Rinaldi trata a Córcega igual que lo hacía Proust con la alta burguesía de París), tiene el don de explorar el pasado y de resucitar los pintorescos paisajes que suele evocar, unas veces con emoción y otras con humor. A la largo de su producción literaria rememora asiduamente esa burguesía anquilosada, ese microcosmos insular y decadente (*La loge du gouverneur*, 1970; *La dernière fête de l'Empire*, 1980).

En 1971 la editorial Denoël publicó su novela *La maison des Atlantes*, obra de corte intimista, en la que se relatan tres decenios de vida provinciana en una ciudad indeterminada de la isla de Córcega y desde el punto de vista de un narrador que —desde la adolescencia hasta la madurez— se constituye en juez y árbitro de su propia existencia a causa de una grave enfermedad cardíaca.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

En el momento de la batalla anual de los premios literarios de ese mismo año, el jurado Fémina había estado barajando desde hacía semanas las mismas novelas que el Goncourt y el Renaudot: *Les Bêtises* de Jacques Laurent, y *Le sac du palais d'été* de Pierre-Jean Rémy, pero como bien describía el periodista Jacques Jaubert (1971: 27) «Mais d'autres noms ont été avancés. Les nouvelles dames [...] pencheraient respectivement pour *La maison des Atlantes* d'Angelo Rinaldi et *Le signe de la bête* de Claude Faraggi». Los dos nuevos componentes del Fémina a los que hacía alusión y que habían entrado a formar parte de ese prestigioso jurado el 19 de mayo de 1971 eran Renée Massip y Marie Susini, esta última nacida en Reno y por lo tanto también originaria de la isla de Córcega, como ya he adelantado. Y el lunes 29 de noviembre una sola votación bastó para que *La maison des Atlantes* alcanzara los seis votos necesarios, de diez, para obtener el codiciado premio Fémina de 1971.

1. *LA MAISON DES ATLANTES*

Esta novela se sitúa de lleno en los ambientes de la burguesía corsa. Angelo Rinaldi presenta y juzga a una sociedad isleña perezosa y corta de miras, entendida en grandes y pequeñas intrigas, donde una red de egoísmos parasitarios une a unos y otros personajes; y lo que da fuerza a la novela es precisamente esa mirada aguda sobre esa moribunda isla, asfixiada por la mentira y la hipocresía.

El protagonista y narrador —Tonio— es un prestigioso abogado, hijo de una criada y de un panadero, que decide escribir su autobiografía a los cincuenta años con el manifiesto objetivo de dejar un legado escrito a su hijo, más como broma pesada que como muestra de afecto. Dejándose llevar por entre sus desordenados recuerdos, evoca su humilde y pobre infancia en la casa de los Atlantes donde su madre ejercía como asistenta al servicio de *Monsieur Xavier*. Una vez integrado en la sociedad de la isla, Tonio contrae matrimonio con la rica y hermosa Nora, descubriendo treinta años más tarde que en realidad es una ninfómana de depravados gustos.

Como novelista representativo de una época literaria influida por el gran maestro del «tiempo vivido», Marcel Proust, Rinaldi multiplica los desplazamientos horizontales entre el eje temporal de la narración. El resultado es un desarrollo regresivo y progresivo a la vez alrededor de ese ejercicio rememorativo en plena actividad (Rousset, 1986: 27). Pero Angelo Rinaldi siempre ha desmentido esa relación con Proust que le atribuía el crítico Guy Le Clec'h (1971: 5):

> Il n'est pas question que je me compare à Marcel Proust. Je peux dire cependant que, chez moi, dans cette scène, il y a un baroque qui confine à la folie, ce que je ne trouve pas chez Proust. Comme lui pourtant, je crois à la puissance du souvenir. J'enregistre ce qui se dit, ce qui se passe autour de moi. Mais cela ne m'appartient vraiment que lorsque je me le rappelle. C'est ce qui explique que Tonio, sur le

> point de disparaître, se livre à une enquête sur son passé. Le passé, c'est la vraie vie, ce que l'on peut rassembler, le point du temps où les choses et les gens prennent leur place et leur éclairage exacts.

Una relación a la que alude igualmente Guy Rohou (1971: 99), sobre todo en referencia a *La recherche du temps perdu*, pero defendiendo la independencia y el saber hacer de Angelo Rinaldi:

> En interrompant quelquefois le déroulement d'une intrigue qui semble se construire ou s'émanciper à la seule instigation de l'association d'idées, Tonio se défend de faire preuve d'imagination et d'ajouter ou de retrancher à ce qu'il a pu voir ou entendre. [...] Le baron de Charlus ne jette pas d'ombre sur M. Xavier et les sentiments d'amertume résignée qu'inspire à Tonio la nymphomanie de Nora ont une autre tonalité que la jalousie de Swann trompé par Odette et que la douleur du narrateur de la Recherche trahi par Albertine.

Efectivamente *La maison des Atlantes* se presenta como una narración ulterior, puesto que el narrador hace un sumario de los principales acontecimientos que han marcado su vida y que se dispone a revelar al lector. Por ello, la distancia entre esos hechos y su narración es evidente. En la novela quedan diferenciadas con toda nitidez las dos instancias representadas bajo una misma persona: el *yo* narrante y el *yo* narrado, o —lo que es lo mismo— el narrador y el protagonista. Los encargados de subrayar esa distinción son los tiempos verbales, puesto que los diferentes comentarios del narrador sobre los elementos narrados presentan una enunciación discursiva en presente, mientras que —por el contrario— los acontecimientos con los que se enfrenta el personaje principal se narran en pasado. Al final del libro, sin embargo, la duración de la historia hace que disminuya la distancia que la separa del momento de la narración, y entonces se produce la confluencia entre ambas, lo que resulta ser una convergencia final bastante frecuente en los relatos homodiegéticos en los que el narrador aparece como personaje.

En esa autobiografía, como el propio narrador la denomina, entran en juego palabras y frases de dolor que ahora deben ser traducidas y reconvertidas en ideas, para ser trasladadas finalmente sobre un papel. No faltan durante ese proceso términos que delatan la consciente artificialidad del hecho en sí: veladas literarias, obstinación en la búsqueda, rumiar ideas, pasar revista minuciosa a los hechos, hoja en blanco, explorar todos los rincones de esa autobiografía, relato, signos o puntos de referencia, etc. A pesar de todo ello, el narrador no encuentra liberación alguna, como suponía que iba a ocurrirle al escribir sus secretos; más bien al contrario, pues éstos toman más fuerza y son más dolorosos. Porque, como ya dijeron en su momento Georges May (1979) y Philippe Lejeune (1986), esos deseos de justificación o de restablecimiento de una verdad normalmente oculta esconden unos instintos nada dignos, como los de glo-

rificarse o vengarse, en una huida hacia un pasado que ayuda a olvidar un presente infeliz.

La religión o el anticlericalismo, Dios o las Sagradas Escrituras, ocupan un espacio a modo de tela de fondo cultural de la sociedad isleña. Desde la perspectiva de quien vislumbra que tiene los días contados en este mundo (primera alusión bíblica: «Certes, comme tout le monde, je ne savais ni le jour ni l'heure, mais j'aurais pu veiller, me conformer avec plus de soin au conseil de l'Écriture [...] car j'avais senti confusément dans ma chair que ce jour et que cette heure se rapprochaient», p. 24), pero que se declara no creyente (aunque practicante por estética, ya que desde pequeño sabe fingir muy bien y engañar a los demás en las ceremonias religiosas: «Je ne pense bien à Dieu que s'il est prétexte à chants. Le déchaînement des orgues peut même me tirer des larmes au cours d'une messe pontificale. Je n'ai de foi qu'esthétique», p. 100), hasta el punto de considerar que una entrega personal a Dios en el último momento sería una traición a sí mismo (p. 203), se presentan ante el lector personajes y situaciones que pretenden dibujar de forma contrapuesta prácticas y fervores religiosos (de Saveria, por ejemplo) frente a anticlericalismos consecuentes como los de Benoîte y Jean-Saül.

La visión que en la isla se tiene de la muerte viene a completar la que el personaje principal quiere transmitir. Desde la estratégica posición de quien ha conseguido salvarse gracias a una oportuna llamada telefónica de su amigo Jasquin que lo despierta (p. 22), Tonio desvela en su relato algunos momentos trágicos acaecidos en su familia o en su ambiente: su hija Luisa murió en un accidente de automóvil, y las únicas palabras que su hermano Raymond pudo articular fueron «Je lui avais dit que le moteur d'une voiture d'occasion, on doit le réviser» (p. 79). El narrador confiesa haber tenido miedo a la muerte, sobre todo porque teme morir en soledad, como le sucedió a su madre, tremendo castigo que purgaría la culpa de haberse avergonzado de ella hasta el extremo de no acompañarla en sus últimos días y de abandonarla en un asilo. Los usos y costumbres de la población con respecto a la muerte se muestran de manera detallada en varias ocasiones, sobre todo en lo referente al luto que acostumbran a llevar las mujeres y otras prácticas funerarias, referidas al momento del entierro del padre de Tonio.

> Les femmes de ce pays, qui —de leur vie parfois— ne quittent pas leurs vêtements de deuil, entretiennent un commerce familier avec la mort, et la mort, où qu'elle se présente, ne les prend pas au dépourvu. Elles savent quels mots l'on prononce, quelles lamentations l'on exhale et, à l'occasion, quels cris l'on pousse (p. 157).

> Nul mieux qu'elle ne savait pendant combien de temps, et dans quelles proportions, le noir s'impose pour honorer un défunt [...] et dans quelle mesure il est permis de se relâcher la-dessus [...]. Il me semble que s'il avait passé quatre-vingts ans, Saveria tolérait que les membres de sa famille ne se couvrent pas la tête de cendres et n'entrent pas en convulsions, et que les hommes pénètrent dans un café après deux ans de retenue, à condition qu'ils évitent de rire trop fort. (Mais là-bas, qui ai-je jamais entendu rire à gorge déployée?) (p. 158).

Pero lo que más llama la atención es la tradición de la cafetera hirviendo, objeto omnipresente en las casas donde se velaba al difunto; de hecho, resulta un motivo recurrente en las obras de ficción cuya acción se desarrolla en la isla de Córcega: «La tradition voulait que les femmes restent à la maison quand on enlevait le cercueil à leurs lamentations, suspendues seulement par le passage d'une cafétière brûlante» (p. 219). El término «tumba» se reitera igualmente en algunos fragmentos que, o bien aluden al traspaso en el sentido —literalmente— de sentirse «al borde de la tumba» (p. 142), o bien se refieren a la propia isla como verdadera sepultura en vida ante la que muchos prefieren huir (pp. 193-194), o bien insisten en la costumbre corsa de rechazar los cementerios como tales, adoptando prácticas funerarias más diseminadas en el paisaje «Je comprends que l'on n'aime pas, en Corse, les cimetières, où l'on ne se rend que par devoir, et leur entassement; qu'on leur préfère les tombeaux surmontés, aux quatre coins, de flammèches de pierre, [...]. Ces monuments sont dispersés dans la campagne» (pp. 84-85).

Por último, es frecuente encontrar en el texto, con respecto al tema de la muerte y como oposición a ella, la frase italiana en cursiva «*È bello dopo il morire, vivere ancora*», en la que el protagonista empieza a creer como fuente de inspiración para intentar prorrogarse en el tiempo con sus memorias.

El análisis de la presencia del término «île» en *La maison des Atlantes* ayuda sobremanera a poner de relieve los rasgos esenciales de una insularidad en permanente contraste con lo continental. Si bien en ocasiones la isla suele evocar la idea de refugio y, con ese sentido, es uno de los temas fundamentales de la literatura, también representa a menudo un mundo reducido, una imagen del cosmos dadora de la ciencia mítica y de la paz. Pero, tal y como se describe en esta novela, la insularidad corsa dista mucho de significar esas imágenes.

Es lógico que en aquella sociedad provinciana como la que relata Angelo Rinaldi no haya lugar para los secretos: «elle [Nina] me déclare que l'ennui de vivre dans une île c'est que les gens n'y connaissent que les secrets» (p. 208). Tampoco para mantener escondido el amor de juventud de Tonio y Nora, quienes, obligados a cambiar de itinerario en sus salidas en automóvil, deciden lavarlo cada vez para no dejar rastro de la polvareda del paraje que frecuentan: «on ne peut rien cacher ici» (p. 87); tampoco para arriesgarse a compartir durante demasiado tiempo una amistad masculina «dans une ville où l'on vivait sous la surveillance du voisin et où deux amis évitaient de se promener trop longtemps ensemble sous les palmiers du front de mer» (p. 125).

La vida social de la isla, con las intrigas de su clase política y sus hipocresías, queda perfectamente reflejada en numerosas ocasiones: unas veces se alude a la poca participación del narrador en esos círculos: «mais j'avais peu de goût pour les combines de la vie démocratique dans l'île, les intrigues grâce auxquelles survit une classe politique sur le déclin» (p. 23); otras a las inverosímiles alianzas políticas que en nada conseguían cambiar el voto popular: «Allait-il prendre conseil de l'oracle, ou négocier par son intermédiaire quelque

renversement d'alliance, lequel, pour extraordinaire qu'il fût, n'égarerait aucun des électeurs au moment du vote» (pp. 111-112); otras al miedo a revanchas políticas por inclinaciones fascistas de algún personaje: «et parce qu'il prêtait [M. Xavier] d'autant plus facilement le flanc à la critique qu'il nourrissait pour le régime du Duce une sympathie née de son maurrassisme, de son amour de l'ordre» (p. 235); en fin, a las influencias sociales y sobornos entre los agentes judiciales : «Dans l'île, on ne soudoie pas, on n'achète pas les influences, on ne distribue pas de pots-de-vin, de dessous-de-table: on «touche» seulement. Ainsi le président du tribunal serait-il «touché» à son tour, et tout rentrerait dans l'ordre» (p. 266).

Finalmente, es una isla aquélla donde abundan los enfermos de locura «On n'aime pas les gens qui boivent, dans l'île où ce ne sont pas, comme partout ailleurs, les alcooliques qui remplissent les hôpitaux, mais les fous» (p. 160), donde no se suelen exteriorizar los sentimientos (de ahí el tremendo aburrimiento que subyace en el quehacer diario), donde no hay inconveniente en cargar de culpas a una joven a causa de los errores de una abuela suya, donde se murmura de todo y de todos, donde el polvo y la fealdad del paisaje son manifestaciones espaciales de una tremenda calma semejante a la de los cementerios «Quel calme, en effet, pensais-je, quelle paix de cimetière» (p. 210).

El elemento paisajístico, unido a la insularidad que impregna esta novela de Angelo Rinaldi, es aprovechado en multitud de ocasiones para dibujar oposiciones y contrastes temáticos entre lo pintoresco (la tópica idea de un Mediterráneo feliz) y lo lúgubre (la realidad, la mezquindad y la pobreza cotidianas), entre la placidez de un vivero de plantas y flores de la época de juventud del héroe y la aspereza o sequedad de unas chumberas cuyos frutos no puede comer desde que es estudiante en el continente (Aix-en-Provence), entre el recuerdo de los malos olores tan frecuentes por las calles de la ciudad y el perfume de las flores durante los funerales, entre cierta fauna y otros tantos personajes (Augustin y Cecco Cacao en concreto); en suma, entre la aridez de la isla y el colorido de las ceremonias funerarias del lugar. No se libran de estas consideraciones otros temas que, no por ser universales, carecen de sentido en un contexto social como el que se describe; me refiero a la hipocresía de unos vicios ocultos (paralelismo entre las perversiones de M. Xavier y las de Nora, o entre las de Daisy y las de Nora), a la vida y a la muerte (la primera entre el hijo no deseado por parte de Tonio y de Nora y el hijo enfermo de los nervios de Santini, la última estableciendo un claro paralelismo entre la muerte de Luisa y la de la hija de Santini), a la religiosidad de Saveria o a la irreligiosidad de Benoîte (como ya se ha visto). Tampoco se desaprovechan los objetos para establecer relaciones de contraste, como ocurre con el hecho de que Tonio sólo disponga de un par de zapatos, mientras que M. Xavier posee toda una colección; como ocurre también con la imagen de Saveria usando el pañuelo de M. Xavier durante el funeral de su esposo, y con la de M. Xavier usando el de la criada Saveria durante sus orgías.

2. VÍNCULOS ENTRE NOVELAS

A medida que avanzaba el estudio de este premio Fémina de 1971, quedaban de manifiesto las conexiones temáticas con otra novela que también había sido premiada por el mismo jurado literario en años anteriores. Efectivamente, la relación de *La maison des Atlantes* con la que obtuvo el premio Fémina justo diez años antes —*Le Promontoire* de Henri Thomas, 1961— se basa, además de en un desarrollo espacial meridional, en otras similitudes que son dignas de tenerse en cuenta.

Seguramente es una casualidad que la acción se desarrolle en ambos casos en la isla de Córcega, a no ser que se quiera considerar la inclinación personal de algunas mujeres del jurado Fémina por esa isla (Marie Susini, en concreto), pero puede observarse que tienen unos temas en común. La cafetera de los funerales tiene una presencia relevante en una y en otra novela: «C'est la cafetière des morts [...] Il avait parlé de la cafetière. Évidemment, c'était important. Je m'en suis rendu compte en la transportant, qu'il se passait quelque chose» (*Le promontoire*: 82). Alrededor de la cafetera, que únicamente se utiliza en los velatorios, se fraguan intrigas, se perpetúan tradiciones y se provocan gradualmente reacciones encadenadas. El narrador, que no forma parte del pueblo, se verá irremediablemente envuelto en la acción cuando lleve, por su propio deseo, esa cafetera: «Une question de convenances; moi je suis à ma place ici, j'ai porté le bois et le charbon, pour cet homme, parce que j'ai porté cette cafetière, et j'ai creusé la tombe parce que j'avais tout fait comme il fallait avant» (*Le promontoire*: 118). Encontramos otras conexiones en las consideraciones sobre el cortejo fúnebre y los cementerios, la muerte y la tumba; en *Le Promontoire*, el protagonista cava junto con otros hombres la fosa en el cementerio; en *La maison des Atlantes*: «Les meilleurs ne supportent pas cette impression que l'on a de descendre vivant au tombeau, et ne songent qu'à fuir» (pp. 193-194). En ambos casos, la isla representa el microespacio de una tumba en vida, en contraposición a un continente liberador de las estrecheces de miras.

Pero la concepción del continente y de la isla es diferente en ambas novelas. Tonio emprende un exilio voluntario hacia ese continente liberador que le proporcionará la prosperidad económica, mientras que el protagonista de *Le Promontoire*, que no es isleño, acude buscando tranquilidad y permanece voluntaria y obstinadamente en la isla, llegando a una degradación económica que le conducirá a la miseria más absoluta. Su esposa no querrá acompañarlo en esa isla y partirá, junto a su hija, lejos durante el invierno, regresando únicamente en verano para encontrar la muerte. Nora, por su parte, necesita los constantes viajes en solitario a su isla natal.

En cambio, el resto de coincidencias no deja de ser anecdótico y tiene como finalidad aportar color local; así por ejemplo, el apellido Taddei (de M. Xavier) aparece también en *Le Promontoire* representando al conductor y propietario del autobús de Ajaccio; en ambas novelas aparece un personaje ciego, al

igual que otro conocido como «el sardo», y el *hôtel Calixte* de nuestra novela se llama en 1961 *Hôtel Kalliste*.

Pero, a mi juicio, no se puede incluir a Henri Thomas con el resto de los autores antes citados, Susini, Rinaldi y Giudicelli, y no sólo por el hecho de no ser corso, sino porque difiere en la percepción que éstos tienen de la isla.

Resulta evidente que esos tres autores nos hablan de una misma realidad, de una cultura mediterránea. A causa de su posición insular, las sociedades que en ellas se describen están perfectamente estructuradas y jerarquizadas, ancladas en el pasado debido a sus ancestrales tradiciones. No hay lugar para los secretos en *La maison des Atlantes*, como tampoco lo hay en *La fiera* de Marie Susini, donde la mirada ajena vigila los menores movimientos, donde todo se comenta y se juzga, y donde especialmente representativo es el personaje de la *mamma* que domina, incluso sin mediar palabra, el comportamiento de su hija.

Esta jerarquía debe ser respetada, por eso la llegada del capitán en *La fiera* es todo un acontecimiento, «un honneur pour le village, un grand honneur que le capitaine ait délaissé les stations de villégiature et son beau palais» (p. 38). Pensemos también en las muestras de deferencia que reciben M. Taddei en *La maison des Atlantes* o el senador en *La dernière fête de l'Empire*, porque cada uno debe ocupar su lugar, un lugar estanco e inmutable, y si Tonio es el único que consigue ascender en la escala social se debe, más que a su inteligencia, al hecho de haber penetrado en el secreto de Monsieur Xavier y de sus amores clandestinos con un zapatero y de haber sacado provecho económico de ello. Por eso, siempre demostrará el odio más visceral hacia su linaje paterno y hacia una pobreza que imprime carácter (actitud común en los corsos, según él): «Cette pauvreté dont l'aveu est intolérable au maladif orgueuil des insulaires» (p. 119), y reivindica para sí el mérito de romper con sus ascendientes y de ser el primero de una nueva saga alejada de aquella familia de cabreros.

La muerte es un tema que se confunde con el de la vida en las diferentes novelas: «On dirait que la mort se promène familière des lieux» (*La renfermée, la Corse:* 81, de M. Susini). Es la muerte que a todos obsesiona y que se manifiesta mediante cruces: «des croix, et encore des croix. Des croix au carrefour des chemins, des croix sur les maisons des morts disséminées le long de la route» (*Plein soleil:* 11, de Susini). Es la muerte del luto casi permanente: «[...] la couleur dominante es le noir. La Corse m'apparaît comme une femme en deuil» (*La renfermée, la Corse*: 91). Es la muerte de las incansables visitas a los cementerios en todas las novelas.

Córcega es una isla que representa la muerte para quienes han conocido otra cosa y que ven en el exilio la única solución. De hecho, Rinaldi, Susini y Giudicelli son unos exiliados, y por lo tanto más sensibles a los cambios que a las permanencias. «Les auteurs corses sont véritablement tiraillés entre deux pôles: Paris et le lieux de leur enfance [...] ils insistent sur la distance qui les en sépare, sur la déculturation dont ils ont été objets» (André, 1982: 160-159). Efectivamente, escribir en francés cuando se es corso es situarse de lleno al exterior de

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

una cultura; por ello en sus novelas sólo es posible encontrar algunas palabras sueltas del dialecto geográfico, como «strazio» o «pinzutta», o alguna descripción de las particularidades fonéticas del habla de Córcega en *La maison des Atlantes* (p. 321): «Pour ennuyeuses qu'elles fussent, nos conversations [...] me dégrossissaient l'esprit, m'ouvraient des horizons nouveaux, m'apprenaient un langage au-dessus de ma condition, et cet accent patricien de chez nous qui consiste à faire rouler les 'r' comme si on avait de la peine à les extraire du fond de la gorge où ils se forment, pareils à des boules de glaire».

Por todo ello, puede afirmarse que «l'île de Beauté» es una isla que marca profundamente la personalidad de quienes han nacido allí, hasta tal punto de que la afirmación de Marie Susini «Ma façon d'appartenir à la Corse, c'est de ne pouvoir y vivre et de ne pouvoir la renier» (Enjolras, 1997: 43) puede hacerse extensiva a los otros dos autores de ascendencia corsa.

En resumen, los temas en oposición que encontramos en *La Maison des Atlantes* —la muerte que, en todas sus manifestaciones, forma parte de la vida cotidiana; la distancia entre las clases sociales, que nunca pueden mezclarse; lo continental y la insularidad; el exilio que representa la libertad frente al oscurantismo de esa sociedad isleña; la hipocresía de las familias por mantener las apariencias y la doble vida de la alta burguesía, etc.— son unos temas que se repiten tanto en Rinaldi como en Susini y en Giudicelli. Pero el vínculo más significativo entre esos autores es, tal vez, ese sentimiento de amor-odio hacia Córcega que manifiestan y del que dejan testimonio en la narrativa francesa contemporánea.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

André, J.-L. (1982), «Deux manières d'écrire les îles: la littérature corse et la littérature sarde aujourd'hui», *Langues néolatines*, 76, pp. 155-161.

Burdeus, M.ª D. y Verdegal, J. (1996), *La novela francesa a través de los premios literarios*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.

Enjolras, L. (1997), «Marie Susini ou la Corse écartelée», *Women in French Studies*, 5, pp. 43-48.

Giudicelli, C. (1981), *Une affaire de famille*, París, Seuil.

Jaubert, J. (1971), *Le Figaro*, 19 de noviembre, p. 27.

Le Clec'h, G. (1971), «Un homme de secrets», *Les Nouvelles Littéraires*, 3, diciembre.

Lejeune, P. (1986), *Moi aussi*, París, Seuil.

May, G. (1979), *L'autobiographie*, París, Presses Universitaires de France.

Rinaldi, A. (1971), *La maison des Atlantes*, París, Seuil.

—— (1980), *La dernière fête de l'Empire*, París, Gallimard.

Rohou, J. (1971), «La maison des Atlantes», *La Nouvelle Revue Française*, junio.

Rousset, J. (1986), *Narcisse romancier*, París, José Corti.

Susini, M. (1953), *Plein soleil*, París, Seuil.

—— (1954), *La fiera*, París, Seuil.

—— (1981), *La renfermée, la Corse*, París, Seuil.

Thomas, H. (1961), *Le promontoire*, París, Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

TEORÍA LITERARIA Y PRÁCTICA COMPARATISTA

Jesús Camarero-Arribas
Universidad del País Vasco-EHU

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

SÍNTESIS HISTÓRICA PREVIA

Desde los albores del siglo XX, las grandes teorías como el Marxismo, el Psicoanálisis o el Estructuralismo impulsaron la aparición de metodologías capaces de aprehender el hecho literario desde enfoques muy diversos. Sin embargo, es necesario anotar el hecho de que en el último decenio del siglo pasado se produce con toda evidencia un agotamiento de las teorías que, en los periodos 1915-1930 y 1960-1980 sobre todo, habían desplegado un panorama científico sin precedentes en toda la historia del fenómeno literario. La única excepción (o quizá ya los estertores) de este acontecimiento es la vigencia, aún en nuestros días, de algunas teorías como la Genética, la Semiótica, la Recepción, los Polisistemas o la nueva Hermenéutica, aunque bien es verdad que se trata en algún caso de reformulaciones (intensas, eso sí) de teorías anteriores. Y, en mi modesta opinión, ha llegado la hora de *las grandes síntesis*, que bien podrían ocupar las investigaciones en el inicio del siglo XXI.

VIGENCIA, VALIDEZ Y FUNCIONALIDAD DEL COMPARATISMO

Al sobrepasar ya el siglo y medio de existencia, la Literatura Comparada sigue despertando al menos la curiosidad y el interés de la comunidad científica y/o universitaria, como la demuestra la aparición muy reciente, en nuestro país, de dos obras (de síntesis) nada despreciables: *Orientaciones en literatura comparada*[1] y *La literatura comparada: principios y métodos*[2]; sin olvidar por supuesto la publicación de *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*[3].

---

[1] Compilación de ROMERO, Dolores (1998), Madrid, Arco/Libros, que cuenta, entre otras, con aportaciones de Jonathan Culler, Pierre Swiggers, Douwe Fokkema, Eva Kushner e Yves Chevrel.

[2] VEGA, María José y CARBONELL, Neus, Madrid, Gredos, 1998.

[3] Del reconocido comparatista Claudio Guillén, Barcelona, Tusquets, 1998, obra que por sí misma constituye una referencia fundamental en el devenir de la teoría comparatista española.

Aunque en el contexto general de los estudios literarios y la evolución de la Crítica Literaria, a lo largo de este siglo xx que acaba, el Comparatismo no haya sido un polo de atracción efectivamente sobresaliente en el marco de la Teoría Literaria General ni haya habido grandes hitos que hayan marcado la Teoría Literaria Comparatista respecto, siempre, a la Teoría Literaria General, es cierto sin embargo que la dimensión comparatista está ahí y tiene su vigencia. Las razones de la permanencia y de la funcionalidad del Comparatismo Literario pueden ser consideradas como un fenómeno histórico, es decir, resultado del mantenimiento de una tradición y del funcionamiento intususceptivo que toda disciplina humanística debe practicar con rigor casi implacable.

Pero nos parece que, junto a estas razones, no se deberían despreciar las capacidades relacionales o transversales que un Comparatismo Literario avanzado y pragmático podría aportar al análisis de un(os) texto(s) literario(s). Y aquí es donde el futuro del Comparatismo está más claro.

PROPUESTAS TEÓRICAS DE RELEVO

Al principio hablábamos de que ahora vivimos una época muy interesante: la época de las grandes síntesis. Pues bien, por este camino de las propuestas sintéticas va a discurrir la presente exposición, teniendo como referencia el marco —siempre más amplio— de una Teoría Literaria capaz de fundir elementos dinámicos en una superestructura teórica que, a su vez, tenga una aplicación concreta y eficaz en multitud de textos. Los elementos dinámicos a los que me refiero son, en este caso, la Literatura Comparada y la Intertextualidad, cuya fusión e interpenetración propiciarán la elaboración de una Teoría Literaria sintética y trascendente. Hay algunas razones para ello.

En primer lugar, el dinamismo de ambos elementos (o constructos teóricos) se demuestra por el hecho simple de que tanto la Literatura Comparada como la Intertextualidad tienen como campo de aplicación una diversidad impresionante de textos y de literaturas, es decir, una *dimensión poligenética.*

En segundo lugar, se trata de disciplinas o metodologías (por así decir) que se ayudan de varias teorías al mismo tiempo, de modo que resultan ser al fin y al cabo crisoles de enfoques bien distintos:

a) En la Literatura Comparada resulta evidente la intervención simultánea de saberes diferentes (Crítica Literaria, Historia Literaria, Teoría Literaria General, el Comparatismo propiamente dicho, etc.), junto a técnicas que el comparatista debe dominar (varios idiomas, historia general y de la cultura, teoría general de la significación, códigos y sistemas de comunicación no verbales, etc.).
b) Por lo que se refiere a la Intertextualidad, el panorama es si cabe más diverso todavía, pues el fenómeno intertextual ha sido analizado e interpretado de

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

modos muy distintos por líneas teóricas de filiación altamente diferenciada, desde los estudios de Mijail Bajtín, pasando por Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, hasta los estudios de Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Michel Arrivé o Antoine Compagnon, por citar algunos[4].

Y en tercer lugar, la evolución de los hechos ha permitido ver que las fuentes e influencias que se utilizaban como herramientas de base en el Comparatismo *tradicional* y que servían también para el trabajo intertextual han sido superadas en ambos dominios, dejando paso a un concepto más evolucionado que sería la dimensión *transformacional* del texto. Esta dimensión transformacional del texto ha estado siempre mucho más avanzada en el campo de la Intertextualidad, por razones evidentes: cuando de lo que se trataba era de analizar un fenómeno intertextual, la atención del investigador y del teórico se centraba más en las transformaciones o cambios (diferencias) que resultaban del deslizamiento textual, y no tanto en las relaciones de fuente o influencia, de uso tradicional en la Literatura Comparada.

Nuestro proyecto teórico tiende a deslizarse entonces entre la abstracción de la Teoría Literaria y la praxis concreta del análisis textual, si consideramos, como lo hace Jong[5], que se trata de dos actitudes polarizadas dentro del Comparatismo, aunque en nuestra opinión ambas se implican mutuamente.

PROBLEMAS TEÓRICO-PRÁCTICOS DEL COMPARATISMO

Veamos, en primer lugar, un caso típico de conceptuación teórico-comparatista. El gran *best-seller* del siglo XVIII en Francia, la novela epistolar *Julia o La nueva Eloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, suele ser considerada el paradigma del concepto de pre-Romanticismo en los manuales de Historia de la Literatura. Según los planteamientos de un riguroso historicismo positivista, la visión de un movimiento Romántico en buena parte del siglo XIX necesitaba de una cierta articulación conceptual que permitiera explicar el origen y el proceso de un fenómeno asaz importante en la Historia de la Literatura. De modo que, siguiendo una relación de causalidad y secuencialidad, la obra de Rousseau precede, anuncia y explica otras obras de Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Nerval, etc.

---

[4] Una buena síntesis de esta trayectoria es la de LIMAT-LETELLIER, Natalie (1998), «Historique du concept d'intertextualité», en LIMAT-LETELLIER, Natalie y MIGUET-OLLAGNIER, Marie (eds.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, pp. 17-64.

[5] JONG, Martín J.G. (1994), *Le présent du passé. Essais de littérature comparée*, Namur, PU.

Pero el problema es que esta *genealogía* —mal entendida como tal, desde nuestro punto de vista— ha venido siendo, además, inamovible, como si de un hecho irrefutable y comprobado se tratara. Lo que aquí propugnamos no es un vuelco en los conceptos más o menos establecidos de la evolución literaria, sino una reformulación de la metodología que permite construir esos conceptos, afinando —en nuestra opinión— las ideas y ajustando los términos y los contenidos que luego construyen las teorías.

Porque, efectivamente, y aquí entra la metodología comparatista para ayudar a la teoría, a la crítica y a la historia literarias, *Julia o La nueva Eloísa* no es una obra aislada que surge del limbo y establece un nuevo paradigma ideológico-literario por sí sola. Es necesario explicar su propia génesis (aquí sí genealogía *strictu sensu* sin condicionamientos historicistas), desde el momento —por ejemplo— en que Rousseau lee la novela de Samuel Richardson *Pamela o la virtud recompensada* (1740), coincidiendo con el inicio de la novela moderna en Inglaterra y la inauguración de una estética literaria que apuesta por la sensibilidad y el análisis interior (por cierto que en Francia ya existía algún precedente, como *La Princesa de Clèves* —publicada en 1678— de Madame de Lafayette), o cuando el mismo Rousseau conoce el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, que marcará la pauta de la teoría de la individualidad por largo tiempo. Por tanto, Rousseau lee la *Pamela* de Richardson y descubre en ella los valores de la vida natural y sensible que estaban ya en su pensamiento, y asimismo lee *Robinson Crusoe* de Defoe y en su mente alumbra la idea de la individualidad como valor y teoría.

Por eso es de todo punto pertinente y necesario, en este caso como en muchos otros, realizar un análisis comparatista que permita conocer el trasfondo de un fenómeno complejo que, por vía de la metodología comparada, va a encontrar más luz que por la simple explicación histórica. Y de este modo, el modelo formal de la estructura epistolar se reproduce en la novela de Rousseau con resultados igualmente exitosos y el concepto de virtud, como paradigma largamente extendido del comportamiento de las jóvenes damas del siglo XVIII, se convierte en una ética de la felicidad. Aunque la mayor ventaja del análisis comparatista es que no se agota tan fácilmente, puesto que por el camino de la temática moral y filosófica podríamos ampliar el análisis hasta la obra filosófica de Plutarco, autor que Rousseau leyó durante toda su vida, y muchos autores más.

Queda, pues, claro que un texto no está nunca solo y que leer significa interpretar en un contexto mental más amplio, en el que hay siempre otras referencias. Por esta razón la Literatura Comparada, al efectuar un acto interpretativo complejo basado en la transversalidad literaria internacional, aporta un análisis en el que la relacionalidad de los textos efectúa, por sí sola ya, un primer nivel de teorización nada desdeñable.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

EL PAPEL DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA TEORÍA COMPARATISTA

Por su parte, la Intertextualidad, cuyos orígenes teóricos se encuentran en el segundo decenio de este siglo (Mijail Bajtín), sólo es descubierta y reconocida en los años 1960, y por vía indirecta además[6]. Desde entonces los trabajos dedicados al fenómeno intertextual han sido importantes, hasta el punto de constituir una referencia obligada, por ejemplo, en la construcción de una cierta Teoría del Texto o en los estudios de Semiótica.

Pero vayamos con el concepto. La Intertextualidad permite analizar las relaciones de sentido que unen textos distintos y separados en el espacio, el tiempo, la forma, el género, la lengua, etc., porque la relación de fuente o influencia ha sido superada por una transformación que el escritor *segundo* realiza sobre un texto anterior, sobre el cual se construye otro texto que ya no es el mismo texto[7]. Por lo tanto estamos definiendo y defendiendo no sólo una tipología de la Intertextualidad *semántica* (basada en las relaciones de motivos, ideas o contenidos, en el nivel del *significado*), sino también *semiótica* (basada asimismo en relaciones de géneros, símbolos, formas o estructuras temáticas, en el nivel de la *significancia*).

Sinceramente creemos que a partir de estos datos podemos empezar a hablar de verdad de *transdiscursividad* y de una Semiótica Transdiscursiva que se ocuparía de estas operaciones transtextuales o transdiscursivas que se producen en el seno mismo de la creación literaria. De este modo la Intertextualidad puede aportar una nueva dinámica al Comparatismo, al introducir nuevos mecanismos de aprehensión de las relaciones literarias internacionales[8]. Eso sí, sería una Intertextualidad no estricta o *intensa*, ya que por Intertextualidad *strictu sensu* entendemos en líneas generales la que expone Gérard Genette[9], sino *extensa*, es decir, configurada en sentido amplio como un «trabajo de transformación y asimilación de varios textos operado por un texto centrador que mantiene el liderazgo del sentido», tal como señala Laurent Jenny[10], y en la que las aproxi-

---

[6] El *remake* de KRISTEVA, Julia (1969), *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, concretamente los capítulos titulados «Le mot, le dialogue et le roman» y «Le texte clos»; aunque la auténtica transferencia se produce con el libro de TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, París, Seuil.

[7] Veáse la teoría de conjunto de COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil.

[8] A esto se refieren sin duda Francis Claudon y Karen Haddad-Wotling, cuando esbozan la hipótesis de una superación de los propios límites del Comparatismo tradicional por la vía de la Intertextualidad, en *Précis de littérature comparée*, París, Nathan, 1992, p. 22.

[9] En *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.

[10] «La stratégie et la forme», *Poétique*, 27, 1976, p. 262.

maciones entre textos se producen a veces por encima de apariencias *a priori* insalvables. El *cómo* de estas operaciones de aproximación comparatista, generalmente intertextual, requiere sin duda una metodología específica y de gran alcance, que pasamos a exponer a continuación.

LA PRAXIS INTERTEXTUAL

En los años 1680-83 se produce la aventura solitaria del indio mosquito en Más a Tierra, isla situada 600 kilómetros al este de Santiago de Chile, en el Océano Pacífico, donde también sería encontrado el naúfrago Alexandre Salcraig años después, en 1709 exactamente. Hasta aquí las noticias que hicieron correr algunas tintas a principios del siglo XVIII. Y junto a la experiencia y a la realidad, siempre la Literatura. Porque en 1719, la novela *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, sitúa la historia de un naúfrago que llega el 30 de septiembre de 1659 a una isla desierta situada cerca de la desembocadura del Orinoco, en el Océano Atlántico. Como es sabido, la novela de Defoe constituye el punto de arranque de una teoría de la individualidad que ha ejercido una influencia enorme en las ideas posteriores.

Y después más y más relaciones intertextuales: la historia sigue *viajando*. En 1874, Jules Verne publica su imponente novela *La isla misteriosa*, que cuenta las peripecias de unos individuos que construyen un mundo propio, igual que su vecino y protector el Capitán Nemo, prototipo del ser humano individual. Y vuelta de tuerca. En 1967, Michel Tournier publica una novela exultante, titulada *Viernes o los limbos del Pacífico*, en la que escribe un palimpsesto gigantesco, una re-escritura de la novela de Defoe pero con tintes de renovación que apuntan a una profunda transformación del mito original del individuo. Poco después, en 1971, Tournier vuelve a efectuar otra re-escritura, pero esta vez a partir de sí mismo, con la novela *Viernes o la vida salvaje*. En esta red de re-escrituras podríamos incluir algunos palimpsestos más que también toman como punto de partida el mito del individuo aislado, como *El Robinson suizo* de Jules Verne, *Adiós, Robinson* de Julio Cortázar, *Susana y el Pacífico* de Jean Giraudoux, e *Imágenes de Crusoe* de Saint-John Perse.

Como se puede comprobar, alrededor del mito del hombre aislado, del mito personal, de la individualidad reducida a la soledad y a la marginación de la sociedad, se ha construido una red de obras y de textos de unas dimensiones realmente impresionantes. Y tomando como base este planteamiento, se podrá argumentar que para el lector que lee cualquiera de las obras antes referidas podrá tener cierta relevancia el hecho de que no sólo está leyendo un libro o una historia, sino también una parte de un puzzle gigantesco cuyas piezas tienen —esta vez sí— un elemento común que permite unirlas con una facilidad extraordinaria. El *milagro* de la Intertextualidad es que el juego palimpséstico (transversal e interrelacional) de textos aparentemente tan lejanos entre sí permite

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

unir, en un acto de escritura y/o de lectura, sentidos que de otro modo estaban alejados en el espacio y en el tiempo.

De alguna manera, y según estas nuevas pautas, se podría imaginar fácilmente una *Historia de la Literatura Universal o General* en la que los autores y las obras (sin distinción de países o lenguas) se ordenarían a partir de líneas temáticas intertextuales. Un intento —aunque sólo sea parcial, pero aun así muy intuitivo— a este respecto es la segunda parte del libro de Jean-Jacques Thomas, «L'intertextuel»[11]. En la introducción a esa segunda parte, Thomas define la Intertextualidad como «un modo específico y tópico de producción de significancia», lo cual nos parece un concepto lo suficientemente avanzado como para pensar en ese gran proyecto —universal o general— al que me refería antes.

POR UN PROYECTO TEÓRICO-METODOLÓGICO COMPARATISTA

La Literatura Comparada, como «historia de las relaciones literarias internacionales», en definición, ya clásica, de Marius-François Guyard[12], cuenta con un acervo literario y crítico de gran importancia. Este depósito cultural y literario está basado en «las relaciones *de hecho* que se han producido entre escritores, entre obras, las inspiraciones y hasta las vidas de los escritores»[13]. Lo cual no dejaría de agradar profundamente al gran Sainte-Beuve, patriarca de la crítica del siglo XIX, con el que se enfrentó Marcel Proust, iniciando así la vía de la *Nueva Crítica*[14].

Sin embargo, siguiendo la línea conceptual referida en el capítulo anterior, creemos que la Literatura Comparada, a) como disciplina que incluye y se sirve de la Intertextualidad para operar relaciones textuales más allá de lo establecido en las Historias Literarias al uso, b) como campo de análisis textual y elaboración de una Teoría Literaria, y c) como lugar donde se materializan las experiencias interculturales, tiene el objetivo primero y fundamental de descubrir *nuevas* relaciones entre las *literaturas*. Y que, además, para conseguir sus objetivos teóricos, debe establecer un *modus operandi* bien distinto, una metodología capaz de abarcar múltiples campos y de conseguir resultados teóricos. Veamos cómo seguidamente.

---

[11] En *La langue, la poésie: essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, PU, 1989, pp. 47-101.

[12] *La littérature comparée*, París, PUF, 1951.

[13] CARRÉ, Jean-Marie en el Prefacio a Guyard, *op. cit.*, p. 5.

[14] PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard. Son de referencia obligada el prefacio (pp. 43-50) y el capítulo VIII, titulado «La méthode Sainte-Beuve» (pp. 121-147).

LAS TTC'S, TRAVESÍAS TEMÁTICAS COMPARADAS

Se trataría de desvelar, por medio de líneas temáticas debidamente estructuradas, las relaciones que el lector puede apreciar en dos (o más) textos diferentes (de autores distintos) y diferidos (eventual y/o potencialmente distanciados en el espacio y en el tiempo). Seguimos en esta idea el concepto de Intertextualidad esbozado por Michael Riffaterre[15], que hace hincapié en que «las fluctuaciones del intertexto no responden al azar, sino a *estructuras*, en la medida en que una estructura admite variantes más o menos numerosas, todas las cuales conducen a una invariante[16]. El intertexto [...] tiene *elementos constantes*, regulados completamente por imperativos textuales [...]. Se trata de una intertextualidad que el lector no puede no percibir, porque el intertexto deja en el texto una huella indeleble, una constante formal [...]»[17] .

Es por tanto un fenómeno que se inscribe de plano en el acto de lectura y de recepción de los textos, y no ya, por ejemplo, en las presuntas similitudes biográficas de los escritores que los produjeron. Sin embargo, en nuestra propuesta teórico-metodológica no se abandonarán las líneas temáticas cuyo origen sea una *relación genética de causa*, ni tampoco aquéllas en las que claramente se detecta un funcionamiento de fuente o influencia, aunque el interés de nuestra metodología creemos que está precisamente en todo lo demás, es decir, en las nuevas estructuras de sentido que se diseñan a partir de una relación nueva, antes inexistente. Esta relación nueva (inventada, imaginada, descubierta...), que se instala en el interior dinámico de una línea temática, suele tener su origen en una comparación constante (y, a veces, sistemática) de multitud de textos con los que un determinado lector construye redes muy complejas de relación en el nivel literario.

Así pues, una *Travesía Temática Comparada* (TTC) conlleva relaciones de horizontalidad y diacronía que —sintagmáticamente— afectan a distintas naciones, géneros, épocas, movimientos, lenguas, culturas, etc., al mismo tiempo que —paradigmáticamente— el análisis se organiza y construye a partir de un único tema que afecta a todas las obras implicadas. Ahora bien, resulta necesario reconocer que, si trabajamos en el ámbito occidental y, más concretamente, en el europeo, las relaciones que aparecen son muy numerosas, puesto que las diferentes literaturas nacionales han ido construyendo sus textos bajo condicionamientos culturales más o menos homogéneos. Y es cierto también que, al salir

---

[15] «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, 215, 1980, pp. 4-18.

[16] Sobre el tema de las invariantes es obligado reseñar las aportaciones de Étiemble, René (1963), *Comparación n'est pas raison*, París, Gallimard; y de Marino, Adrian (1989), *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF.

[17] *Ibid.*, p. 5. La cursiva es nuestra.

de estos ámbitos, ciertamente restringidos a pesar de la riqueza que contienen, nos encontramos a veces con dificultades a primera vista insalvables, pues en principio no resulta nada fácil relacionar, por ejemplo, un relato épico japonés del año 1000 con una novela francesa de 1978; sin embargo, más adelante se verá que alguna relación es posible establecer entre ambas obras y que el análisis intertextual profundo, comparado y poligenético a veces nos proporciona sorpresas extraordinarias. Me refiero a la TTC en la que se inscriben *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu y *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec, dado que para configurar la estrategia narrativa de conjunto de toda su extensa novela, Perec se inspiró en buena parte de algunas secuencias en las que el príncipe Genji observaba a su amante a través de las paredes de su estancia principesca.

TIPOLOGÍA COMPARATISTA A PARTIR DE TTC'S

La metodología basada en TTC's puede proporcionarnos una extensísima tipología comparatista[18]. Los distintos tipos de obras que entran en relación no constituyen compartimentos estancos, sino que una misma TTC puede agrupar obras cuya puesta en relación se define de acuerdo con diferentes tipos, es decir, pueden confluir varios fenómenos diferentes en la misma relación, pues a partir del hecho relacional e/o intertextual se construye o configura una estructura temática (y no al revés).

El primer tipo de TTC es el que utiliza hechos relacionales que tienen su origen en mitos y temas. En torno al mito y las leyendas míticas se han construido multitud de relaciones[19]. Sobre la teoría moderna del mito resulta obligado reseñar las aportaciones de Joseph Campbell[20] y también, aunque por otro lado, de Gilbert Durand[21]. Por su parte, la Tematología es una disciplina que se ha desarrollado dentro de la Literatura Comparada, aunque en sus bordes se han realizado numerosos estudios, la llamada Crítica Temática, donde destacan por ejemplo las aportaciones de Gaston Bachelard o Jean-Pierre Richard. En ambos casos funciona un arquetipo más o menos estable cuya reiteración en el tiempo

---

[18] Merece la pena reseñar el libro de Rodríguez, Julián (1992), *Curso básico de literatura comparada*, Bilbao, EGA, como una aportación poco corriente a una metodología comparatista que se atreve, efectivamente, a descender a los textos y a proponer relaciones que incluso van más allá de lo literario.

[19] Un ejemplo de esta tipología, convertida ya en disciplina autónoma, puede ser el libro de Müller, Max (1980), *Mitología comparada*, Barcelona, Teorema.

[20] *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

[21] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París, Bordas, 1979.

construye una red relacional de gran alcance. Un ejemplo de una estructura temática construida a partir de la mitificación de un personaje de ficción es la TTC que se puede configurar con «la temática quijotesca», a partir de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, y siguiendo con *Don Quijote moderno* de Marivaux, *Aventuras de Joseph Andrews* de Fielding, *Don Sylvio von Rosalva* de Wieland o *Hamlet y Don Quijote* de Turgueniev, sin olvidar *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno. Junto a la estructura mítica, y muy cerca de ella, está la estructura temática, en la que encajaría una TTC sobre «la novela pastoril», con obras como *Los siete libros de Diana* de Montemayor, *La Astrea* de D'Urfé, *La Arcadia* de Sannazaro y, también, *La Galatea* de Cervantes. Otras TTC de fundamento temático podrían ser, por ejemplo, las dedicadas a «la novela de personaje femenino», con *Eugenia Grandet* de Balzac y *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós; o «el tema del doble», con obras como *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Aurelia* de Nerval, *La comedia de los errores* de Shakespeare, *William Wilson* de Poe, *El doctor Jekyll y Mister Hyde* de Stevenson, *Príncipe y mendigo* de Twain, *Pygmalion* de Shaw o *Las dos almas de Rudolf Hafner* de Maupassant. En todas ellas, curiosamente, la estructura relacional de la TTC surge del aparato actancial, cuyo componente nuclear, el personaje, sirve de motor para la puesta en marcha de una mitologización o tematización y, a partir de ellas, de una estructura relacional o comparada, ya que el mito y el tema permiten una metodología por superposición o estratos de gran rentabilidad analítica.

El segundo tipo de TTC es el que la Literatura Comparada tradicional había sugerido como *relación absoluta* en el nivel comparatista: la fuente y la influencia. Aquí es donde encontramos estructuras relacionales basadas en relaciones de hecho muy consolidadas por la tradición en nuestra cultura. Un ejemplo muy claro es la imitación de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro en *El Cid* de Corneille, o, al revés, la imitación de *Cartas persas* de Montesquieu en *Cartas marruecas* de Cadalso. En todos estos casos se puede construir una estructura relacional basada en una similitud e, incluso, en una cierta red intertextual en sentido estricto.

El tercer tipo de TTC está basado en estructuras temáticas configuradas por relaciones transculturales que subyacen en los distintos textos implicados. Así, la construcción —en la época medieval europea— de las distintas naciones que luego se convertirán en estados, da lugar a la aparición de «cantares de gesta» en muchos países: *Cantar de Mío Cid* en España, *Cantar de Roldán* en Francia o *Cantar de los Nibelungos* en Alemania. Algo parecido ocurre con un género cercano, «la novela épica», con obras como *Tristán e Isolda* de Thomas, *La muerte de Arturo* de Malory, *Parsifal* de Von Eschenbach u *Orlando enamorado* de Boyardo. Del mismo modo, la poesía renacentista propone un trayecto lectural y comparatista en torno al «espíritu basado en la nueva idea de hombre», con obras como *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique, *Sonetos para Elena* de Ronsard y *Divina comedia* de Dante. Con las debidas traslaciones, lo mismo puede hacerse con otro género, acuñado en España: «la novela picaresca», con *Guzmán de*

Alfarache de Alemán, *Gil Blas de Santillana* de Lesage, *Simplicius simplicissimus* de Grimmelshausen e, incluso, *El Satiricón* de Petronio, *Moll Flanders* de Defoe, *Felix Krull caballero de industria* de Mann y *Pan y vino* de Silone.

Y el cuarto tipo de TTC lo constituyen un buen número de estructuras temáticas basadas en una relación temática nueva, donde precisamente el fenómeno intertextual pone de manifiesto proyectos relacionales de gran interés. De entre las numerosísimas TTC que se podrían citar, extraemos tan sólo algunos ejemplos: «la exégesis interior y la manifestación del yo» con *Confesiones* de Rousseau, *Confesiones* de San Agustín, *La vida* de Cellini, *Memorias de un hombre de acción* de Baroja, *Retrato del artista adolescente* de Joyce o *Diario de un hombre de más* de Turgueniev; el trinomio formado por los temas «amor/pasión/adulterio» con *Madame Bovary* de Flaubert, *La Regenta* de Clarín, *Casa de muñecas* de Ibsen y *Ana Karenina* de Tolstoi; «el teatro del compromiso y del realismo social y político» con *Muerte en el barrio* de Sastre y *La puta respetuosa* de Sartre; «vacuidad y existencia: el tema de la ausencia» con *El extranjero* de Camus, *El hombre sin atributos* de Musil, *El caballero inexistente* de Calvino e, incluso, *Nada* de Laforet y *El idiota* de Dostoievsky; «la metamorfosis como tema literario» con *La corza blanca* de Bécquer, *Rinoceronte* de Ionesco, *Marranadas* de Darrieussecq, *La metamorfosis* de Kafka o *La isla del Dr. Moreau* de Wells. Además, maniobras intertextuales en sentido estricto pueden configurar TTC's del tipo «el inmueble como estructura narrativa: ciudad y edificio en el relato de ficción» con *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, *Genji Monogatari* de Shikibu y *La vida instrucciones de uso* de Perec; y al límite de la intertextualidad, una TTC como «el texto interminable» con *Las amistades peligrosas* de Laclos y *Una amistad peligrosa, cartas de La Haya* de Haasse.

En todas las TTC antes citadas hay un tema o motivo, un género o un intertexto que sirven de conexión para relacionar obras a veces muy alejadas entre sí. De este modo el análisis comparatista que se propone con cada TTC nos descubre algunas ventajas importantes: a) sirve de impulso para conocer obras muy distintas y a veces ausentes en los programas habituales, b) permite construir temas de trabajo originales y de gran interés, y c) potencia la posibilidad de establecer líneas teóricas novedosas.

Es necesario asimismo dejar claro que en modo alguno pretendemos repertoriar en una única clasificación los diferentes tipos de relación comparatista, fundiendo así la casuística tradicional con el nuevo paradigma[22], sino que los diferentes hechos relacionales son considerados aquí como «transformaciones

[22] Seguimos en estos conceptos la teoría expuesta por Swiggers, Pierre, en «Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature», *Canadian Review of Comparative Literature*, 9, 1982, pp. 19-26. Versión española en Dolores Romero (comp.), *op. cit.*, pp. 139-148.

de textos dentro de sistemas literarios»[23] y se configuran de acuerdo con unas estructuras comparadas, las TTC y su metodología, en el ámbito del Nuevo Paradigma todas ellas.

CONCLUSIONES

La cuestión final es sin duda responder a la pregunta siguiente: ¿Qué hay de teoría general en todo el entramado de conceptos y teorías que la metodología con TTC y la Intertextualidad (en sentido amplio) parecen proponer? Para empezar, el simple hecho relacional, configurado en una estructura temática, propone ya una TTC cuya enunciación dice básicamente una cierta teoría; además, las distintas secuencias del desglose textual con dos o más textos pueden aportar componentes teóricos importantes. Quiere esto decir: a) que la teoría no es algo separado de la práctica, y b) que la argumentación teórica surge del mismo fondo de la praxis analítica de los textos.

Ahora bien, ¿qué tipo de teorías surgen habitualmente del análisis comparatista?, ¿el comparatismo es capaz de generar teorías *generales*? En nuestra modesta opinión, la práctica comparatista (tal como se ha descrito) desvela e impulsa claramente un concepto de teoría de la literatura que contiene las siguientes ideas:

a) la literatura no es una entidad pensable sin tener en cuenta las relaciones que, de un modo u otro, se establecen entre sus múltiples textos, bien sea a instancias de los escritores que los producen, bien sea a partir del imaginario del lector o del crítico que interpreta en su acto cognoscitivo el sentido de aquello que lee;
b) los compartimentos estancos establecidos tradicionalmente en base a criterios de cronología, género, lengua, cultura, movimiento, estilo, etc., no son inamovibles y, es más, impiden una visión de conjunto de lo que es la literatura, como si ésta —según algunos— no tuviera sentido fuera de los límites *nacionales*; al contrario, cualquier estudio comparatista demuestra bien a las claras que las distintas *literaturas* comparten características comunes (no digamos ya en el caso europeo, por ejemplo);
c) la especificidad escritural y lectural de los textos literarios hace que unos códigos específicos regulen el funcionamiento de todo texto (en cualquier lugar y en cualquier época), sin olvidar el peso que ejerce la tradición literaria acumulada y la influencia de los textos llamados *clásicos*; estos códigos

[23] *Op. cit.*, p. 147.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

(que todos sumados harían *la escritura*) hacen que se vayan configurando en las obras una serie de estructuras isotópicas que son homogéneas y constantes en todas las *literaturas*;

y d) una Teoría de la Literatura fiable debe ser un constructo teórico de alcance universal, y para ello debe partir de un análisis contrastado efectuado sobre cientos de textos a nivel planetario; en este sentido siguen siendo aportaciones relativamente *restringidas* —a pesar del gran logro que suponen— las obras de Erich Auerbach[24] y de Ernst R. Curtius[25], porque la magna obra de Curtius, por ejemplo, con ser uno de los monumentos más excelsos del Comparatismo, no deja de analizar un corpus de obras en una sola lengua (el latín), en un ámbito restringido (la Europa latina) y en una época limitada en el tiempo (*apenas* diez siglos).

Al sobrepasar los límites impuestos por las coordenadas tradicionales de una teoría que ya ha evolucionado lo suficiente, estamos planteando de hecho un nuevo paradigma[26], es decir, un método nuevo y distinto de conocimiento. Sólo así se podrán enunciar los componentes de una verdadera Teoría Literaria de alcance global, es decir, una Teoría Literaria «verdaderamente General»[27].

---

[24] *Mimesis*. Berna, A. Francke AG Verlag, 1942.

[25] *Europaische Literatur und Lateinische Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948.

[26] Sigo en este concepto la teoría de Kuhn, Thomas S. (1975), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE.

[27] Étiemble, René (1974), *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

UN SONETO: CUATRO LECTURAS

Nicolás Campos
Universidad de Castilla-La Mancha

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Junto a la obra poética de Petrarca en Italia, Ronsard en Francia o Quevedo en España, los *Sonetos* de Shakespeare representan una de la obras más bellas y una de las más enigmáticas, leídas, queridas y comentadas de la poesía lírica occidental. La fama del autor, el misterio que rodea su publicación, su enigmática dedicatoria, y especialmente su tan traída y llevada homosexualidad que tanto escándalo, pasiones y críticas ha suscitado, convierten los *Sonetos* en un inagotable filón de comentarios eruditos e interpretaciones diversas, muchas de ellas opuestas entre sí. No es éste el momento ni el lugar para realizar un estudio literario de los Sonetos, pero aunque sólo sea a título de comprensión lectorial, y siguiendo el estudio que de la obra realiza Henry Thomas (1961)[1], tenemos que indicar que la primera edición fue registrada en la ciudad de Londres en 1609 por el editor Thomas Thorpe en el Stationer's Registers con el título *Sonnets de Shakespeare, imprimés pour la première fois, à Londres, par G. Eld pour T. T. et mis en vente par John Wright, demeurant à Christ Church Gate*, publicada, según parece[2], sin el consentimiento del autor, está llena de errores de puntuación, de erratas y sin dedicatoria, sin un plan premeditado y que corresponde a un periodo de tres años, fruto del azar, de las circunstancias y de la inspiración cotidiana. Es una edición inédita, a excepción de dos sonetos (el 138 y el 144), publicados en 1599 en la antología *Le Pélerin passionné*. La segunda edición aparece en 1640 con el título de *Poèmes, par Wil. Shakespeare, geltihomme*, en la que su editor, John Benson, cambió los pronombres para que pudieran ser interpretados como dirigidos a una mujer, añadió otros poemas y suprimió ocho sonetos de la edición anterior, cambiando el orden, precedidos cada uno de ellos de un título, esta vez, eso sí, con la famosa dedicatoria: «al único inspirador de estos sonetos, Mr. W.H...» [3].

---

[1] Thomas, H., (1961), *Sonnets de William Shakespeare*, Le temps qu'il fait, París.

[2] Malaplate, J., (1992), *Shakespeare. Les Sonnets*, L'Âge d'homme, Biblihotèque Classique, París.

[3] Cox, R.G. Prefacio a *Sonnets de W. Shakespeare*, de Henry Thomas, Le temps qu'il fait, 1961, París.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Los *Sonetos* son poemas de circunstancia, como si formaran parte de una correspondencia que no espera respuesta, como confesiones parceladas de un diario íntimo, fruto de dos pasiones: el amor del poeta por un noble adolescente de rostro hermafrodita, de rubia cabellera y corazón furtivo, y su obsesión por la virtud y la belleza. ¿Pero quién era el destinatario de estos poemas que evocan algo más que una pura y simple amistad y que muchos críticos de su obra ven una forma de relación homosexual, una atracción por una persona del mismo sexo? Casi todos los exegetas[4] de la obra del dramaturgo inglés coinciden en que se trata o bien de William Herbert, conde de Pembroke, o de Henry Wriothesley, conde de Southampton. ¿Y quién era esa misteriosa *dama negra* a la que se refieren algunos de sus últimos poemas? Las relaciones del poeta con ese misterioso joven ocupan los 126 primeros sonetos, y el resto, excepto los dos últimos, es decir, desde el 127 hasta el 152, tratan del engreimiento del poeta por una mujer infiel a su marido y a su amante, una gran virtuosa de la música pero sin belleza ni virtud, por lo que el poeta se desprecia por ello: es la misteriosa dama negra.

A nosotros, como simples notarios del léxico, sólo nos interesa comprobar si las traducciones francesas son capaces de transmitir el complejo entramado de correspondencias fono-semánticas que convierten los poemas de Shakespeare en un sutil y ambiguo juego amoroso. Hemos elegido el soneto 151 porque en él podemos encontrar esa ambigua relación entre dos seres, mezcla de reproche, pasión y ternura, donde se manifiesta con más fuerza que en otros sonetos la debilidad del espíritu y la tiranía de la carne, una lucha desgarrada ante la cual el poeta sucumbe no sin cierta despreocupación (lo que supone una excepción a la regla), transmitiendo una jovial obscenidad. Sin embargo, los temas recurrentes de los *Sonetos* como el tiempo destructor, la belleza perecedera, la búsqueda de la inmortalidad a través de la descendencia, el triunfo de la virtud, etc., no aparecen en el 151. Para nuestro pequeño análisis hemos utilizado la versión bilingüe que realiza Jean Malaplate (154 sonetos) para la Librairie Générale Française, Éditions L'Âge d'Homme (Bibliothèque Classique) en 1992 y 1996.

1. Existe cierta unanimidad de criterio en lo que a traducción poética (en verso) se refiere: la traducción de un poema es algo realmente imposible[5], sobre todo,

---

[4] Ver la completa bibliografía que sobre este tema aparece en Jean Fuzier, *Les sonnets de Shakespeare*, éd. Armand Colin, collection U, 1976, París. Y en C.S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1964. También podemos leer unas interesantes discusiones sobre el tema de la homosexualidad en Edward Hubler, *The sense of Shakespeare's Sonnets*, Princeton, 1952. Eric Partridge, Shakespeare's Bawdy, Oxford, 1969, en donde nos ofrece las claves para comprender el juego de palabras de un buen número de términos obscenos.

[5] Savory, T., (1968), *The Art of Traslation*, Jonathan Cape, Londres.

como comenta Esteban Torre (1994)[6], cuando el texto se basa en «un juego sutil de metáforas, aliteraciones y correspondencias fono-semánticas», es decir, cuando existe una estrechísima relación entre sonido y sentido. Para algunos, como Toper (1979)[7], traducir poesía es recrear el texto, es realizar una nueva composición que valga por sí misma, utilizando para ello una serie de recursos poéticos, distintos si es preciso, con unos procedimientos semánticos, estéticos y rítmicos que consigan el mismo efecto que pretende el original: transmitir el sentido a través de la estética de la palabra, o viceversa; un sentido que provoca sensaciones, que recrea sentimientos. Octavio Paz[8] sostiene una tesis más radical: la traducción poética es una labor creativa que sólo debería ser realizada por poetas. Menos radical es la tesis de Carlos Bousoño[9], que defiende que el éxito de la traducción depende fundamentalmente de la sensibilidad del traductor, sea poeta o no, que sea capaz de captar todos los matices del simbolismo fónico, especialmente los que conciernen a la rima y el ritmo y trasvasarlos a la lengua de llegada, lo cual requiere una gran capacidad poética transformadora.

> En suma: puede traducirse directamente a otra lengua la mayor parte de los artificios retóricos; pero no pueden verterse en operación igualmente mecánica unos pocos recursos que son cuantitativamente los más importantes: y sobre todo, no pueden verterse de ese modo el entramado de estos pocos con aquellos muchos. [...] Sólo oblicuamente, cuando el traductor es un verdadero poeta a su modo, y por medio de una recreación que considero ardua, puede verse vencida, al menos notablemente, la gigantesca dificultad. (Bousoño 1970: 338-340) (citado por E. Torre [*ibid*]).

Los defensores[10] del simbolismo fónico como generador de sentido sostienen que lo importante es localizar las estructuras sonoras que son estéticamente pertinentes, las que aportan algún matiz semántico al significado, y que sin ellas el sentido se convierte en algo irreductible. Pero no todos los traductores comparten esta opinión, como es el caso de A. Lefevere (1975)[11], que propugna la

---

[6] Torre, E., (1994), *Teoría de la traducción literaria*, ed. Síntesis, Madrid.

[7] Toper, P., (1979), «La traduction en tant qu'oeuvre artistique», *Babel* XXV, 1, p. 6-10 (citado por Esteban Torre [1994], en la obra anteriormente citada).

[8] Paz, O., (1971), *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, p. 14.

[9] Bousoño, C., (1970), «Posibilidad de las traducciones en la lírica», *Teoría de la expresión poética*, vol. II, Ap. III, Gredos, Madrid, p. 338.

[10] A este respecto, citaremos sólo los más conocidos como V. García Yebra, Georges Mounin, Maurice Grammont, Humboldt, Jespersen o Bloomfield.

[11] Lefevere, A., (1975), *Traslated Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Amsterdam.

traducción del verso por prosa para evitar los desastrosos resultados de la búsqueda a toda costa de la similitud fónica y métrica que algunos traductores realizan, convirtiendo la traducción en una aberración de palabrería inútil y sintaxis retorcida.

2. Esta excepcional obra es un desafío para cualquier traductor que se precie de serlo. Cada país y cada época tiene sus versiones, en Francia muchos han sido los poetas que han intentado descifrar y transmitir esa belleza, ofreciendo su propia versión de los Sonetos, algunas excelentes como la que realizó en prosa François-Victor Hugo y, posteriormente, la que publica Jean Fuzier[12] en 1959 para Gallimard, en la colección de Bibliothèque de la Pléiade, con una presentación erudita de Henri Fluchère, en verso con rima. Otra versión de la que vale la pena hacerse eco es la de Armel Guerne[13], para Desclée de Brouwer, en 1964, acompañada de una introducción y notas de P. Rafroidi y J.P. Hulin, en verso sin rima, o la presentada por André Mansat, para Didier, en 1970, en verso con rima.

En las versiones que nosotros hemos utilizado de los *Sonetos* hay para todos los gustos. El criterio que hemos adoptado ha sido el siguiente: hemos elegido las cuatro versiones francesas más utilizadas en las universidades francesas por los estudiantes de filología inglesa, dos en verso con rima, una en verso sin rima y una cuarta en prosa. Un análisis detallado a todos los niveles de las diferencias que existen entre ellas excedería los límites de las páginas de este artículo, por tanto, nos vamos a limitar únicamente a analizar las distintas soluciones que aporta cada traductor para seguir manteniendo de manera implícita esa enigmática ambigüedad que el poeta isabelino dedica a la misteriosa dama negra. Los términos que vamos a analizar son los siguientes: *To know, Conscience, Urge, Lest, Thou betraying me*, pertenecientes al soneto 151.

> Love is too young to know what conscience is;
> Yet who knows not conscience is born of love?
> Then, gentle cheater, urge not my amiss,
> Lest guilty of my faults thy sweet self prove.
> For thou betraying me, I do betray
> My nobler part to my gross body's treason;
> My soul doth tell my body that he may
> Triumph in love; flesh stays no farther reason,
> But rising at thy name doth point out thee
> As his triumphant prize. Proud of this pride,

---

[12] En *Sonnets, Poèmes suivis d'essais critiques sur l'oeuvre dramatique.*

[13] *Poèmes et Sonnets*, edición bilingüe.

He is contented thy poor drudge to be,
To stand in this affairs, fall by thy side.
No want of conscience hold it that I call
Her «love» for whose dear love I rise and fall.

3. Los traductores del soneto, el año de publicación, y las editoriales en las que han aparecido son las que figuran a continuación, siguiendo un orden cronológico:

La versión de Henri Thomas aparece en el séptimo y último tomo de las *Obras Completas* de Shakespeare en 1961, bajo los auspicios de Pierre Leyris y Henri Evans para *Formes et Reflets*. Una edición en «livre de poche» la podemos encontrar en *Le temps qu'il fait*, también de 1961, y una edición separada en la colección 10/28 en 1965. La última reedición la ha puesto en circulación el Club Français du Livre en 1994. Es una traducción en verso sin rima, bastante desigual, que contiene muchos aciertos en lo que a estructura métrica y equivalencia rítmica se refiere, pero de una sintaxis un poco forzada.

L'Amour est trop jeunet pour avoir connaissance
Du bien, du mal; pourtant, connaissance est sa fille!
Ainsi, ne dit point trop que j'ai fauté, ma douce
Tricheuse; ou crains alors que la faute en soit tienne:

Car la traîtresse en toi fait que, traître à mon tour,
Je suborne à mon corp grossier ma noble part;
Mon âme dit au corp qu'il a droit de jouir
Du triomphe amoureux; ma chair, sans plus attendre,

Soulève à ton nom et du doigt te désigne
Comme son prix glorieux. De cet orgueil enflé
Elle est heureuse de peiner à tes affaires,
De se dresser pour toi, de choir à ton côté.

Je ne m'abuse pas, en l'appelant «amour»,
Cette adorée pour qui je me lève et retombe.

La versión de J. Rousselot (1969), en ediciones Seghers, París, es una edición bilingüe, en verso con rima consonante. Es una buena traducción, aunque a veces peca de pedestre al forzar demasiado la rima.

Trop jeune, Amour, pour savoir ce qu'est le remord;
Mais, d'Amour, qui ne sait que le remords est né?
Gentil trompeur, ne souligne pas mes torts,
De peur qu'accablé d'eux, je n'aille t'en charger.

C'est entraîné par toi que j'entraîne à mon tour
Ma noble part en sensuelles trahisons;
L'âme au corp dit qu'elle peut triompher dans l'amour;
Lui, charnel, n'a besoin de nulle autre raison

Et, s'éveillant rien qu'à mon nom, il te désigne
Comme son butin triumphal. Fier de l'exploit,
Il est heureux d'être ton humble domestique,
Dressé pour te servir puis tombé près de toi.

Ne croyez pas que sans remords je nomme «Amour»
Celle pour qui me dresse et retombe toujours.

Pierre Jean Jouve (1969), en ediciones Poésie/Gallimard, consciente de la dificultad de un texto que se basa en un juego sutil de aliteraciones, metáforas y correspondencias fono-semánticas y sabiendo que juega, además, con la ambigüedad en las denominaciones, opta por realizar una versión en prosa aunque, eso sí, intenta conservar el ritmo interior de las estructuras sonoras que considera estéticamente pertinentes.

Trop jeune est l'amour pour savoir la conscience, mais qui ne sait que la conscience est née d'amour? Alors ne m'accuse pas à tort, charmant trompeur, de peur que chargé de fautes je ne t'accuse à toi.

Trompé par toi, je livre à mon corps de lourdeur la plus noble partie de moi en trahison; mon âme dit au corps qu'il peut triompher dans l'amour; le charnel ne demande pas d'autre raison.

Mais se dressant à ton nom, il te montre, comme son triomphant trophée. Fier de fierté, il est content d'être bon travailleur, tenir droit dans tes jeux, tomber à ton côté.

Ne dites pas que la conscience manque, si j'ai nommé – «amour» celle en amour de qui je monte et je suis tombé.

Por último, J. Malaplate (1992), en ediciones L'âge d'homme, Bibliothèque Classique, edición bilingüe, París, nos propone esta traducción en verso, en la que intenta adaptarse al cómputo silábico y la distribución acentual del soneto de Shakespeare, aunque en algunas ocasiones, demasiado preocupado por encontrar la adecuada, resulte algo fónica (fonética, según Savory). Respeta, eso sí, como él mismo dice, la lógica interna del poema de Shakespeare: «Un sonnet doit être traduit par un sonnet, même si dans

le cas de Shakespeare, il ne faut pas être plus royaliste que le roi et tenter, aux dépens du sens, de faire des sonnets à quadruples rimes terminés par des tercets alors que le poète se contente d'une forme moins exigeante: trois quatrains n'ayant pas les mêmes rimes, suivis de deux vers exprimant une conclusion».

Trop jeune, Amour ne sait ce qu'est la conscience,
Cependant chacun sait qu'elle naquit d'amour;
Aussi n'allègue point, friponne, mon offense
De peur que mon péché ne t'incombe à ton tour.

Car, me trompant, tu fais que je trompe moi-même
Pour mon corps grossier le plus noble de moi.
Mon âme accorde au corps le triomphe suprême
D'amour; aussi la chair ne cherche d'autre loi,

Mais se dresse à mon nom, te montre, triomphante,
Comme un trophée et, fière encor de sa fierté,
D'être ta pauvre esclave elle se dit contente,
Se lève à ton service et tombe à ton côté.
C'est conscient qu'ici pour amour je confesse
Celle en amour de qui je me hausse et m'abaisse.

4.1. *To know conscience*. El verbo *to know* tiene como equivalente literal «saber o conocer» y posee también en inglés ese sentido bíblico de conocer o copular carnalmente (hebraísmo que se ha transmitido a casi todas las lenguas que tienen traducciones antiguas de las Sagradas Escrituras). Nos interesa saber qué versiones son las que conservan ese doble sentido y cuáles las que se decantan por deshacer esa ambigüedad. El término *conscience*, además de denotar la idea de «sentido moral o conocimiento, o incluso sentido de culpa», encierra en inglés isabelino una fuerte connotación de tipo sexual, precisamente porque estas y otras formas cuya primera sílaba era *con-* se asociaban con el término vulgar *cunt*, es decir, coño. Nos interesa observar si esto se mantiene en las versiones francesas actuales o, por el contrario, esa referencia implícita de la anatomía femenina desaparece totalmente.

Nosotros pensamos que la versión de Thomas es la que más se acerca a ese sentido bíblico del término «conocer» al unir en una sola expresión polisémica, muy utilizada en francés por su ambigüedad léxica en el interior del mismo acto comunicativo, *to know y conscience* por:

... avoir connaissance du bien, du mal;
...(conocer, tener conocimiento del bien y del mal)
...connaissance est sa fille!
...(conocimiento es su fruto!)

Aunque añade dos antónimos de valor que no figuran en el original, y que pretenden resolver dicha ambigüedad, cuestión que no se plantea de ninguna manera el autor isabelino. Esta *connaissance* carnal y espiritual solapada se manifiesta con mucha intensidad si tenemos en cuenta el microtexto y las parejas léxicas que configuran el sentido: por una parte *trop jeunet* (demasiado jovencito), y por otra, el conector argumentativo *pourtant*, en lugar del segundo empleo del verbo *to know* al comienzo del segundo verso, lo cual permite establecer un nexo de oposición entre ambas lexías: un amor inmaduro pero osado (jeunet), que no tiene la experiencia suficiente para disfrutar de ese conocimiento, pero que es fruto y consecuencia de ese mismo amor: *connaissance est sa fille!* (born of love). Creemos que Thomas consigue captar el segmento fono-semántico pertinente a través de un criterio de selección jerárquica, buscando esa equivalencia dinámica que permite conservar ese matiz estético, reproduciéndolo por medio de un criterio de compensación metafórica, de forma que pueda seguir transmitiendo el mismo efecto en el destinatario francófono: un amor demasiado inexperto que no es capaz de captar en toda su intensidad esa entrega, por lo que se convierte en un reproche velado por la frivolidad que demuestra con su actitud, por otra parte lógica (connaissance est sa fille): un Amor demasiado inexperto para discernir y disfrutar de ese conocimiento, que, se quiera o no, es consecuencia de esa pasión.

Rousselot traduce el verbo *to know*, tanto en el primer verso como en el segundo, por el equivalente léxico *savoir* (saber) en el sentido más cognitivo-intelectual del término, con la intencionalidad bastante meridiana de manifestar la falta de experiencia, de entendimiento de Amor. Funciona casi como un conector pragmático de sentido, de unión entre *jeune* (*joven*), y *remords* (remordimiento). La intencionalidad que pretende esta interpretación es la de excusar el comportamiento, de perdonar un acto deplorable nacido de un amor adolescente. Por tanto, no existe, a mi entender, un sentido de cópula carnal, al menos formalmente; si bien es cierto que puede expresar también la falta de ese mismo remordimiento que conlleva la acción sexual por parte de uno de ellos, en concreto de la amada:

> *Trop jeune, Amour*, pour *savoir ce qu'est le remords;*
> Mais, d'Amour, qui ne sait que le remords est né?
> Demasiado joven, Amor, para saber qué es el remordimiento
> ¡Pero, quién no sabe que el remordimiento nace de Amor!

La búsqueda desesperada de la rima mediatiza los elementos formales pertinentes que son decisivos a la hora de transmitir ese sentido de ambigüedad que existe en el poema original, destruyendo por completo el matiz de conocimiento carnal. Este suplicio infernal en busca de la rima lo lleva a un procedimiento de sustitución de *conscience* o *connaissance* por *remords*, que se aleja de la enigmática, casi morbosa, diría yo, ambigüedad del texto y cohíbe la libertad de

elección del destinatario, elementos que configuran su riqueza interpretativa. Su versión es una recreación que quizá valga por sí misma, pero que no transmite con tantos matices la enigmática pasión amorosa del poeta, por lo que disminuye el abanico de recepción del destinatario.

Jouve, al igual que Rousselot, emplea el verbo *savoir*, en lugar de connaître, seguido de *conscience* (en sentido moral, de conciencia), pero con una escasa connotación sexual en *con-science*, sobre todo si tenemos en cuenta el segundo verso:

> Trop jeune est l'amour pour savoir
> la conscience, mais qui ne sait que la conscience
> *est née d'amour?*
> (Demasiado joven es el amor para tener
> conciencia, pero quién no sabe que la conciencia
> nació de amor?)

Como podemos observar, Jouve no se somete a ningún límite silábico ni a ninguna norma acentual que le impida ajustarse a ese doble sentido del texto, pero curiosamente no es así, porque no tiene en cuenta la estrecha relación que existe entre sonido y sentido, es decir, adolece de las estructuras sonoras que son absolutamente necesarias y semánticamente pertinentes. Su versión es la más informativa de las cuatro.

Malaplate realiza una interpretación demasiado cercana a los dos anteriores, manteniendo la intencionalidad moral que manifiesta Jouve, y el efecto de remordimiento que sostiene Rousselot, pero intentando conservar el simbolismo fónico.

> Trop jeune, Amour ne sait ce qu'est la conscience,
> Cependant chacun sait qu'elle naquit d'amour;
> (Demasiado joven, Amor no sabe qué es conciencia
> Sin embargo todos saben que nació de amor)

La connotación sexual está muy matizada, encubierta, si tenemos en cuenta solamente este verso, pero, al integrarla en el contexto del microtexto del segundo verso, se manifiesta con más claridad.

Se observa en las cuatro versiones una sexualidad descuidada, lúdica, no exenta de ironía, que habría que matizar mucho más si realizáramos un análisis exhaustivo de todos sus componentes fónicos, léxicos y pragmáticos. Esta sexualidad dialéctica se interioriza con una crítica jocosa hacia la amada, y deja entrever una cierta rebelión contra la tiranía de la carne. En definitiva, un logos comunicativo marcado por la dialéctica del cuerpo y del espíritu (un JE versus TU) que el poeta no consigue superar a pesar de su lucha, pero sólo en la de Thomas se puede intuir esa connotación sexual, pero sin que exista nada que podamos relacionar con el órgano genital femenino.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

4.2. *Urge*. Este verbo significaba en la época no sólo «provocar o excitar», sentido que se mantiene actualmente en inglés, sino también «acusar de». De esta suerte, el sujeto poético no sólo dice «no provoques mis faltas» sino también «no me acuses de mis faltas», y todo esto al mismo tiempo. Conozcamos cuáles de estos sentidos contienen las versiones francesas. En el tercer verso, Thomas lo interpreta como un reproche del poeta hacia la dama objeto de sus veleidades:

> Ne dis point trop que j'ai fauté
> (no exageres diciendo que la culpa ha sido mía)

Desde el punto de vista formal, lo resuelve con una subordinada completiva de objeto directo dependiente de un verbo de lengua. En este sentido, el término *fauté* tiene la connotación de desliz.

La interpretación de Rousselot no difiere de la de Thomas aunque cambie la estructura superficial:

> Ne souligne donc pas mes torts
> (no hagas hincapié, no resaltes mis faltas)

De esta suerte, coinciden con ese doble sentido: «no me acuses de mis faltas» y «no provoques mis faltas», todo al mismo tiempo.

La posición del conector argumentativo *donc* introduce un efecto nítido de oposición en el enunciado por parte del poeta: «ya que no tienes conciencia de ello, encima, no me eches a mí la culpa».

Sin embargo, Jouve plantea un matiz distinto al introducir la expresión adverbial modal *à tort* (sin motivo, equivocadamente), con la que quiere manifestar la oposición del poeta al planteamiento de la amada, pero no observamos ningún matiz provocativo:

> Ne m'accuses pas à tort
> (No me acuses sin motivo)

La interpretación de Malaplate es todavía más nítida, insistiendo en el sentido ya mencionado de defensa del poeta contra las acusaciones de la amante «no te escudes en que yo te he ofendido»:

> N'allègues point, friponne, mon offense
> (No alegues, tramposa, mi ofensa)

4.3. *Lest*. La oración subordinada que encabeza la conjunción negativa «lest» es la parte visible de una estructura superficial de una doble estructura profunda. En inglés isabelino significa, al mismo tiempo, estas dos cosas: «no vaya a ser que tú seas la culpable de mis faltas» y «no vaya a ser que tú seas culpable de las

mismas faltas que yo». Todas las versiones coinciden en el sentido expresado anteriormente: doble estructura superficial, subordinada adverbial final de temor y con el matiz de «no vaya a ser que seas tú la culpable de mis faltas»,«no sea que te acuse yo de las faltas de las que tú me acusas», pero con un enfoque distinto que agrupamos de la siguiente forma: Thomas y Malaplate realizan una modulación más abstracta y por tanto más acorde con el enigmático sentido que expresa el soneto. Thomas lo interpreta de la siguiente forma: para liberarse de ese sentimiento de culpabilidad que la invade, intenta hacerle responsable de sus propios yerros cuando es ella en realidad la que comete la debilidad:

> Crains alors que la faute soit tienne
> (No sea que la culpa sea tuya).

Malaplate realiza, por su parte, un tipo de modulación compensada por miedo a la pérdida de contenido semántico que sufre la versión respecto al original:

> *De peur que mon péché ne t'incombe à ton tour*
> (por miedo a que mi pecado te salpique).

Rousselot y Jouve personalizan más la situación de comunicación estableciendo una oposición entre los dos pronombres personales, y optan por el segundo sentido:

> *De peur qu'accablé d'eux, je n'aille t'en charger*
> *De peur que chargé de fautes je ne t'accuses toi*
> (no vaya a ser que, abrumado por ellos, te eche yo a ti la culpa).

4.4. *Thou betraying me* significa, al mismo tiempo, «faltándome a la fidelidad» e «incitándome o seduciéndome» (se sobreentiende que la que traiciona como la que incita es la persona amada). Incluso hay exégetas que ven un tercer sentido que sería el de «revelando (la amada) mis deslices morales».

Tanto Thomas como Rousselot captan ambos sentidos en sus versiones, aunque también con matices. La versión de Thomas utiliza la transposición de una categoría gramatical por otra, con una amplificación del texto original, decantándose por el sentido moral de «faltar a la fidelidad» por parte de la persona amada como sujeto agente:

> Car la traîtresse en toi fait que...
> (Porque la traidora que en ti habita hace que...)

Mientras que la versión de Rousselot insiste en el matiz de «seducido» como sujeto pasivo: es coherente con lo anteriormente expuesto, en el sentido de que su comportamiento (amado/a) lo arrastra a realizar actos placenteros que el cuerpo exige pero que el espíritu rechaza:

C'est entraîné par toi que...
(Seducido por ti que...)

Las versiones de Jouve y Malaplate sólo difieren en la estructura superficial, optando por una mayor literalidad de los elementos formales, especialmente el segundo, aunque pierde ese matiz de enigmática seducción que transmiten los anteriores.

Trompé par toi...
(Engañado por ti...)
Car me trompant...
(Porque engañándome...)

A lo largo de estas páginas hemos ido desgranando sólo una ínfima parte de las dificultades que entraña la tarea de interpretar y reexpresar en otra lengua un texto de estas características, tan preñado de matices, de sutiles aliteraciones, de expresiones metafóricas, de mestizaje rítmico y semántico que conforma el complejo entramado fono-semántico de los Sonetos. Conseguir unir en delicado y perfecto equilibrio los aspectos formales, expresivos, poéticos, semánticos, manteniendo la capacidad simbólica y evocadora de la creación poética original para despertar en el destinatario un sinfín de sensaciones, no es tarea fácil.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

«LA ISLA» COMO ESPACIO NARRATIVO EN LA OBRA DE J.M.G. LE CLÉZIO

María Loreto Cantón Rodríguez
Universidad de Almería

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

En su aspecto formal, el trabajo que presentamos pretende ser una contribución más al caudal cada vez más importante de estudios teórico-prácticos de análisis literario dedicados al espacio narrativo, pero también, y para esta ocasión, quiere ser un modesto homenaje a la figura del profesor Alejandro Cioranescu, siguiendo el lema del Simposio y tomando como objeto de estudio la isla como espacio literario en sus distintos niveles de significación.

La lectura de la conferencia de la profesora Berta Pico (1999) y otros artículos de profesores canarios sirvieron de estímulo para el enfoque particular de estas líneas, por lo que también aprovechamos para expresar esta deuda.

Nuestro propósito es, como decimos, el análisis de la isla y lo insular como espacio literario en una obra, *Voyage à Rodrigues* (1986), del novelista contemporáneo francés J.M.G. Le Clézio (Niza, 1940). Dicho análisis nos permitirá constatar atribuciones de significados semejantes entre la isla de nuestra narración y las Islas Canarias como construcción literaria. A este respecto, el profesor Cioranescu se refería en 1972 al concepto de isla como sigue: «nada hay más nostálgico por definición. El nombre mismo evoca la idea de aislamiento y, por consiguiente, la de huir de los demás y encontrarse a sí mismo».

La elección de esta obra de J.M.G. Le Clézio se debe, por tanto, a que su dimensión espacial queda completamente englobada en la isla. Se trata de un *journal*, siguiendo las propias palabras del autor, donde cuenta su viaje a la isla Rodrigues a partir de las huellas dejadas por su abuelo en un viaje que realizó con anterioridad. Referencias literarias de Le Clézio a este viaje aparecen también en *Le Chercheur d'Or* (1985), donde la historia personal de su antepasado queda recogida en una creación de carácter autobiográfico.

La narración-diario desde el punto de vista espaciotemporal no recoge el relato del día a día del autor en la isla, sino sus impresiones personales, cierta reflexión e introspección provocadas por la lectura de los papeles y mapas de su abuelo y por el propio hecho de encontrarse físicamente en la isla. Se trata, en buena parte, de un viaje iniciático tan prodigado en la obra de Le Clézio: «Ainsi peut-être ne suis-je ici que pour cette question, que mon grand-père a dû se

poser, cette question qui est l'origine de toutes les aventures, de tous les voyages: qui suis-je? ou plutôt: *que* suis-je?» (VR: 125)[1].

1. CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL ESPACIO NARRATIVO

Queda más o menos justificado por varias razones el acercamiento desde el punto de vista del espacio narrativo de nuestro análisis. Exponemos ahora, de forma muy resumida, las aportaciones que desde las teorías de la narrativa nos servirán de modelo teórico.

La interdependencia del espacio con el resto de las categorías del relato nos conduce a considerarlo desde tres aspectos fundamentales: el primero, una tipología espacial que define y delimita la localización espacial en un primer nivel de acercamiento al texto; el segundo, unas funciones espaciales que establecen las distintas posibilidades de semiotización del espacio textual y, por tercero y último, el espacio analizado en términos discursivos, es decir «la presentación y disposición efectiva del espacio en el discurso» (Valles, 1999: 19).

Aunque en una primera etapa de los estudios narratológicos cada uno de los componentes del relato era objeto de un estudio por separado, a partir de los años 80 se extendió el análisis del espacio narrativo vinculado a todas las categorías del relato y, como hemos señalado, a su funcionamiento discursivo. Así G. Zoran (1984) distinguirá tres niveles, el topográfico, de lugares y oposiciones de tipo binario (campo/ciudad, alto/bajo, dentro/fuera) desde unos planteamientos similares a los de Mieke Bal (1977); un segundo nivel llamado estructura cronotópica, ligando espacio y tiempo; y un tercer nivel textual que correspondería al funcionamiento discursivo del espacio.

Siguiendo los niveles espaciales de Zoran, Soubeyroux (1993) distingue en un primer momento el espacio como *topos* en el que se desarrolla la acción, posteriormente analiza el funcionamiento textual de ese espacio que incluye no sólo las funciones metonímicas y metafóricas sino también lo descriptivo y sus formas de representación. Finalmente considera un último nivel supratextual de simbolismo ideológico que interpreta esas oposiciones espaciales del texto desde una ideología determinada. Así las oposiciones binarias recogidas por Zoran pueden «semiotizarse estableciendo relaciones de tipo ideológico o psicológico, que permiten establecer asimismo una serie de oposiciones axiológicas corres-

[1] Para las obras de J.M.G. Le Clézio citadas en este trabajo utilizaremos las siguientes abreviaciones: CH para *Le Chercheur d'Or* (1985) en la edición de la colección Folio de Gallimard; VR, para *Voyages à Rodrigues* (1986), colección NRF de Gallimard; y PW para *Pawana* (1992), en la misma colección NRF de Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

pondientes como acogedor/hostil, protección/indefensión, favorable/desfavorable, etc.» (Valles, 1999: 21).

La definición de estos niveles tiene una gran rentabilidad en el análisis del espacio literario. En el caso que ahora presentamos, consideraremos el espacio desde un primer nivel de análisis más superficial, reconocible en un primer acercamiento al texto, hasta el nivel que hemos denominado de simbolismo ideológico, siguiendo la terminología de Soubeyroux.

2. ESTRUCTURA ESPACIAL DE LA OBRA

2.1. El topos: realidad y ficción

Desde la primera referencia de *Voyage à Rodrigues,* el título, hasta el inicio del relato *in media res*, el lector se introduce progresivamente en el universo literario de la isla y en la disposición anímica del viaje y la aventura. En los primeros párrafos de la obra no aparece ninguna indicación directa a la isla como emplazamiento de la historia, sino una serie de descripciones alusivas a la pureza del paisaje, o la cita del nombre geográfico de *l'Anse aux Anglais*. El nombre propio de la isla aparecerá en las páginas siguientes.

El lugar quedará por tanto definido de forma metafórica o implícita la mayoría de las veces, caracterizada por los elementos de la naturaleza que en ella conviven y cuyo valor en el relato destacaremos más adelante.

Justificado por el hecho de tratarse de un viaje anteriormente realizado por el antepasado del autor e integrando su conocimiento, la descripción de algunas partes de la isla son minuciosas. La lectura de los papeles y mapas convierten a veces el texto en una verdadera lección de cartografía e interpretación de signos.

Así, la voz narrativa maneja una doble fuente de conocimiento, con su juego de distancias a la hora de suministrar la información. Una fuente objetiva y cientifista recogida en los textos y otra más subjetiva y libre proveniente de su propia visión del espacio: «Devant la beauté de ce paysage simple et pur: lignes de collines pelées, ligne de la mer, bloc de lave émergeant de la terre sèche, chemin de ruisseaux sans eau, je pense aux tracés compliqués de mon grand-père, ces plans, ces réseaux de lignes, pareils à des toiles d'araignée, pour capturer le secret disparu» (VR: 43-44).

El grado de objetividad más explícito es el que nos ofrece la medición de la bahía de la isla: «L'Anse aux Anglais n'est pas un grand territoire. J'ai du mal à évaluer ce que ce domaine représente. Sur les actes d'achat datés l'un de 1906, l'autre de 1913, il est fait état de deux concessions, l'une de treize acres et demi, l'autre de trois acres, répartis de chaque côté de la rivière Roseaux» (VR: 56). En este pequeño territorio se desarrolla toda la búsqueda del relato. Aparecería cierta descompensación entre el número de acontecimientos acaecidos durante

los treinta años de la estancia del abuelo de nuestro novelista en el pequeño espacio de la isla: «Ce qui m'étonne le plus, dans cette aventure qu'a vécu mon grand-père, c'est tant de visions dans un espace aussi restreint» (VR: 65)[2].

En cuanto a los planos, la mayoría de ellos fueron elaborados por su abuelo a lo largo de los años que pasó en la isla:

> Ces plans sont beaux, émouvants, déjà à demi effacés par le temps [...] Mais il y en a deux que je préfère: l'un, non daté, mais par sa simplicité je devine qu'il est un de tout premiers dessins de l'Anse aux Anglais qu'a faits mon grand-père lors de son premier voyage, peut-être en 1902 [...]
> L'autre plan que je veux toujours revoir, et qui m'émeut encore davantage, comporte plusieurs dates, qui vont de décembre 1915 à octobre 1918. Mon grand-père a travaillé sur ces documents longtemps après qu'il a accompli son dernier voyage à Rodrigues en 1926. Mais ce plan de 1917 est sans doute le plus significatif de son extraordinaire travail, de toutes ces années passées à essayer de percer le secret de ce monde (VR: 67-68).

Cifras, interpretaciones de los cuatro puntos cardinales, etc., son los elementos que producen lo que Barthes llamó «effet de réel» (1982: 89), y que se mezclan, por otra parte, con toda una serie de mensajes criptográficos, signos, detalles irreales o mágicos que se confunden en la mente del narrador y por consiguiente del lector, y que aparecen transcritos en su totalidad en la segunda parte de la obra.

De esta manera el lenguaje pasa a formar parte del espacio. Ya en 1927 Forster hablaba de distintos valores metafóricos que pueden conferir una determinada estructura espacial en las novelas. En esta obra sucede más bien al contrario, esa geometría espacial es la que confiere un valor distinto al relato. La isla se convierte en metáfora del lenguaje, y los movimientos en el texto nos conducen de lo real a lo imaginario y viceversa. La geometría traduce el lenguaje utilizado (VR: 98). Así lo expresa Le Clézio: «Il invente aussi une langue, une véritable langue avec ses mots, ses règles de grammaire, son alphabet, sa symbolique, une langue pour rêver plus que pour parler, une langue pour s'adresser au monde étrange dans lequel il a choisi de vivre» (VR:96).

Sin embargo, la invención de este lenguaje no es completa:

> Ce langage qu'il invente (la parole de son mythe), pourtant, n'est pas imaginaire. C'est au hasard de sa quête qu'il le découvre, d'abord (vers 1901) dans les grimoires qui circulent en grand nombre à Maurice, parmi tous ceux que l'idée d'un trésor

[2] En la obra *Le Chercheur d'or* sí encontramos una descripción más minuciosa de la isla, a la que le dedica un capítulo central (pp. 189-273), seguida paso a paso por el narrador que va descubriendo desde los lugares habitados hasta los más recónditos e inaccesibles.

> intéresse: bouts de lettres, fragments de testaments, cartes déchirées [...] Ce qui l'attire d'abord, ce sont les documents de Nageon de l'Estang, la lettre du 20 Floréal an IX que le marin adresse avant de mourir à son frère Étienne [...] L'autre document important, c'est le plan remis par Basset à Savy, pour le remercier de l'avoir caché alors qu'il était pourchassé par les Anglais (VR: 97-98)[3].

Visto esto, podríamos concluir añadiendo que los elementos que nos definen la isla Rodrigues no son calles, ni casas, ni lugares definidos y caracterizados objetivamente. Estamos ante la lectura, real o ficticia, de un paisaje natural en donde los caminos se señalan a partir de cualquier elemento de la naturaleza, montañas, bahías, ríos o valles, los cuales nos ofrecen una aproximación entre la objetividad, siempre efectista de unos planos, y la subjetividad de la mirada del autor protagonista.

2.2. La isla, espacio habitado

Adentrándose en otros niveles de estudio del espacio narrativo, concretamente en el nivel que Soubeyroux denomina de *toposemia funcional*, es interesante la relación del espacio que representa la isla con las distintas visiones que de él se ofrecen. Ligaremos de esta manera el concepto de focalización o punto de vista con la consideración del espacio como elemento narrativo textual.

Ciertamente, el propio concepto de isla implica la idea de lejanía, de apartarse de lugares habitados civilizados y dirigirse a la búsqueda de un espacio ideal. Por ello desde siglos atrás se ha considerado como lugar de paso a territorios desconocidos o, en sí misma también, se ha perpetuado en la memoria literaria colectiva como arquetipo del espacio de la aventura, de lo exótico y de lo desconocido. Así las visiones ofrecidas acerca de las islas han sido numerosas y variadas. Hasta el siglo XVIII, quedan recogidas en los relatos de viajes de marineros, comerciantes y aventureros, pues las preferencias de los escritores de la época eran muy diferentes. De esta manera lo recoge Pico refiriéndose a las Islas Canarias:

> La expansión europea hacia África y América hizo de Canarias una importante escala de un largo viaje que para los franceses, hasta entrado el s. XVIII, proseguía

---

[3] En un segundo nivel de análisis del espacio narrativo resultaría interesante analizar los diferentes elementos de intertextualidad que convergen en la obra. En muchos de los casos no existiría un desarrollo de la acción, pues se convierten en elementos imprescindibles. En el caso de los documentos señalados son la base de los planos y documentos realizados por el abuelo del autor. Podríamos indagar en la existencia de tales documentos redactados por navegantes y aventureros.

> rumbo a las costas de África occidental, en especial Senegal, hacia los establecimientos en Madagascar, o hacia América o Asia. Marinos, comerciantes, cosmógrafos, evangelizadores y misioneros, corsarios, negreros y aventureros dejan memoria de esa experiencia (1999: 5).

La visión de la isla Rodrigues ofrecida en las obras de Le Clézio tiene su origen en las mismas fuentes: libros de aventureros, marinos y corsarios en busca de otras tierras: «La mer qui l'attirait: j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée, dans les récits extraordinaires des navigateurs qui se trouvaient dans la bibliothèque de son père, [...] tous ces hommes qui parcouraient le monde à la recherche de terres nouvelles, d'îles inconnues, au péril de leur vie, et dont la vie n'avait de sens que par l'aventure» (VR: 49-50)[4].

Pero quizá sea la idea de isla como espacio mítico la visión más singular y en la que debamos detenernos. La tradición de una geografía mítica entre los viajeros occidentales hace que la isla se considere como «espacio mítico, mágico, onírico, poético, metafórico o alegórico por excelencia» (Pico, 1999: 8). Las islas son lugares afortunados por la situación geográfica, por la fertilidad de sus tierras, por la pureza de sus gentes.

«Ce sont les porcs et les cabris qui habitent vraiment ce pays» (VR: 10) señala Le Clézio en su relato. La misma idea aparece sobre las Islas Canarias en palabras de un misionero dominico a principios del siglo XVIII, quien habla de la abundancia de terneras, ovejas, liebres, conejos, codornices, perdices, todo tipo de aves y de buen pescado[5].

La fertilidad de la tierra es tal que llega a crear especies sobredimensionadas del mundo animal o vegetal, especies que se explican dentro de esta creencia mítica de grandezas y maravillas de las islas. Le Clézio lo recoge en su relato:«L'île était autrefois couverte de fôrets. François Leguat parle dans sa relation d'arbres géants, qu'il appelle 'kastas' si grands que deux ou trois cents personnes auraient pu s'y mettre à l'abri» (VR: 33). En las Islas Canarias ese árbol gigante estaría representado por el drago de la isla tinerfeña y el aspecto mitológico por el garoe o árbol santo de la isla de El Hierro[6].

Sin embargo, lo que más nos ha llamado la atención en el aspecto de lo que hemos denominado «geografía mítica» es la aparición en otra narración, *Le Chercheur d'or,* de esa otra isla imaginaria o real nombrada como San Brandán o

---

[4] En el mismo sentido recogemos una reflexión posterior del autor: «Ce paysage n'a pu s'ouvrir qu'une fois, pour le voyageur d'un siècle qui lui ressemblait, un siècle d'aventure, de guerre, d'ivresse, de chimère, le siècle des grands marins et des grands rêveurs, le siècle des révolutions» (VR: 71).

[5] Cfr. Berta Pico (1999: 12).

[6] *Ibid.*, pp. 13 y 22.

San Borondón. «Con el mito de las islas Afortunadas y los mitos paradisíacos entronca la leyenda medieval de la isla de San Brendano o Brandán, isla edénica que unas veces se ve y otras no y que no se halla cuando se busca, conocida aquí como la isla de San Borondón, uno de los bellos mitos de la cultura canaria» (Pico, 1999: 15). La idea parte del viaje que realizó en el siglo VI un abad irlandés que recorrió las distintas islas del Atlántico y en el que habla de la existencia de una isla mágica perdida.

Le Clézio dedica unas páginas en esta obra citada a esta isla, escala anterior a la llegada a la isla Rodrigues. Encabeza estas páginas con su nombre: *Saint Brandon*. La isla, tras los días pasados en el barco representa aquí la paz y la tranquilidad, el recogimiento frente a la grandeza del mar:

> «C'est vraiment Saint Brandon?».
> Ma question le surprend. Il répond avec brusquerie:
> «Que voulez-vous que ce soit? [...] Il ajoute tout de suite: «Oui, c'est bien Saint Brandon». C'est le timmonier surtout qui regarde les îles, et je me souviens de ce qu'il racontait, l'eau couleur de ciel, où sont les plus beaux poissons du monde, les tortues, les peuples d'oiseaux de mer (CH: 176).
> [...] Mais au fur et à mesure que nous entrons dans l'atoll, nous ressentons ce qu'il y a d'étrange ici. Une paix, une lenteur que je n'ai ressenties nulle part ailleurs, qui viennent de la transparence de l'eau, de la pureté du ciel, du silence (CH: 177).

Para Le Clézio, que en otras de sus obras descansa de la monotonía del viaje en pequeñas bahías o islas, este espacio se convierte en su ideal de modo de vida, llegar a la isla mítica es la mejor recompensa del viaje: «Il (le capitaine) voulait que vous voyiez Saint Brandon, c'est une faveur qu'il vous a faite» (CH: 179). Por el contrario nada sabemos de la distancia real que separa esta isla de la isla Rodrigues; mañana o pasado mañana, dependiendo del viento, es la única respuesta que obtenemos del texto.

Saint-Brandon aparece también nombrada en *Voyage à Rodrigues* recuperando también ese lugar ideal de tranquilidad: «Il y a ici une impression de lenteur, d'éloignement, d'étrangété au monde des hommes ordinaires, qu'on doit trouver aussi à Saint-Brandon ou à Aldabra, et qui fait penser à l'éternité, à l'infini» (VR: 34).

2.3. La isla, materia viva

Las descripciones en la obra de J.M.G. Le Clézio se caracterizan por el uso recurrente a cualquiera de los elementos de la naturaleza. La isla se define en una serie de términos en oposición, que aparecen en el texto en cualquiera de sus diferentes manifestaciones. A los bloques de lava de la tierra desnuda, se contrapone una exuberante vegetación. El agua y el viento ayudan a crear la atmósfera y el paisaje adecuados al entorno en el que se desarrolla la acción.

Es tal la importancia de estos elementos que muchas veces aparecen personificados. Se trata, por tanto, de una semiotización que va ligada al devenir de los acontecimientos, motivos recurrentes cuya acción es diferente en determinados momentos de las obras. Es lo que M. Bal denomina «la description comme signe» (1977: 105).

A lo largo de toda la obra una serie de contradicciones continuas entre la pureza de un paisaje virgen y el sentimiento de abandono propiciado por la acción de la propia naturaleza provoca un movimiento circular y, sobre todo, cíclico característico de la obra de Le Clézio: «Je vois autour de moi ce paysage dur, fermé, ce paysage qui ne donne rien» (VR: 122), o el sentimiento contrario: «Ce qui reste, ce ne sont pas des mots. C'est la pureté de ce paysage, si différent des lieux où vivent les hommes» (VR: 134). Esta frase, que aparece casi al final de la obra, entronca con el principio del libro y explica ese movimiento cíclico al que aludíamos: «Le paysage est d'une pureté extraordinaire...» (VR: 9).

Los elementos de la naturaleza, motivos recurrentes en esta obra, pueden presentarse con un carga semiótica positiva o negativa. El primer motivo que aparece de forma más constante es el tema de la tierra y sus múltiples manifestaciones en forma de piedras, arena, rocas, montaña y sobre todo lava. Así aparece al comienzo de la obra: «J'aime ce paysage ocre et noir, cette herbe dure, ces pierres de lave jetées comme pour tracer quelque message d'au-delà des temps [...]» (VR: 10).

El aspecto volcánico de la isla se deja sentir a lo largo de todo el texto. De hecho, el resto de predicaciones que acompañan al tema de la tierra van ligadas a este aspecto de roca volcánica y a los colores que de él se derivan:

> J'aime ces pierres de feu, usées par tant de siècles de vent, de pluie et de lumière (VR: 19).
> Île issue de la mer, portant sur elle l'histoire des premières ères: blocs de lave jetés, cassés, coulées de sable noir, poudre où s'accrochent les racines de vacos comme des tentacules (VR: 23).
> Terre brûlée, noire, dure qui refuse l'homme. Terre indiférente à la vie, rocs, montagnes, sables, poussière de lave (VR: 41-42).

La dureza de la lava, la creación volcánica de la isla le confiere su aspecto más representativo y ningún otro elemento de la naturaleza tiene más fuerza: «Y a-t-il ici chose qui dure plus que le vent, la lumière et la mer? La lave, peut-être, incroyablement dure mais elle apparaît et se cache au gré des orages ou des avalanches de poussière noire» (VR: 42).

Podríamos esquematizar a modo de ejemplo, según P. Hamon (1981), el tema de la *tierra* como sigue (ver tabla 1).

El tema del calor también está presente en esta obra, como en la mayoría de las que conforman las obras correspondientes a la segunda formulación lecleziana. Este calor es el provocado por el sol que quema, que aparece de

TABLA 1.

TEMA: *TERRE*	PREDICADOS: *CALIFICATIVOS*	*FUNCIONALES*
Subtemas: Lave	feu	refuser
Sable	minéral	jeter
Pierres	métallique	casser
Rocs	ocre	brûler
Montagnes	noir	
	aride	
	dure	

forma abrasadora sobre el paisaje y sobre el narrador: «Soleil de feu, chaleur, moucherons» (VR: 11). «À midi, quand toute la vallée brûle au soleil, le fond du ravin reste frais, mais d'une fraîcheur moite qui sourd de la terre et ne calme pas la brûlure du ciel» (VR: 90) (ver tabla 1).

Otro de los motivos recurrentes cargado de connotaciones negativas es el viento. El viento domina la isla, ha nacido para él: «Pays pour le vent seulement», (VR: 14). Las formas de presentación del viento y su acción quedan determinadas en las primeras páginas de la obra:

> Et le vent qui passe, qui balaie, froid, venu d'outre-mer, passage du vent dans les herbes et sur les pierres, silence, fraîcheur fugitive de l'océan. Chasse des nuages (VR: 10).
> Le vent, par rafales si puissantes qu'elles pourraient me renverser. Le vent, comme sur la mer. Au ras des collines courent les nuages (VR: 12).
> Le vent, le vent, toujours le vent. Mon grand-père admirait cela à Rodrigues: alizés, mousson, le vent ne cesse jamais (VR: 13)[7].

Si estos elementos que hemos enumerado conforman el aspecto interno de la isla en tanto que desarrollan su acción directamente sobre ella, el otro gran elemento de la naturaleza que ha formado el aspecto de la isla es el mar, mar también como espacio de la travesía (el motivo del camino y la *peregrinatio*) al destino final de la isla, como hemos descrito con anterioridad. Pero el mar

[7] El tema del viento con las mismas connotaciones está en *Le Chercheur d'or* en el capítulo dedicado a Rodrigues. El viento aparece calificado en varias páginas (190, 191, 195, 197,...) con el adjetivo de violento.

posee un doble sentido para Le Clézio. Representa pureza y vida pero también peligro y muerte. Béatrice Bonhomme ilustra muy bien esta idea: «La mer possède les caractères principaux du sacré, elle incarne le *tremendum* et le *fascinans* et suscite, pour cette raison, des sentiments de vénération doublés d'angoisse, de malaise et d'effroi. Certes elle est précieuse et pleine d'attraits mais elle est aussi terrible et redoutable» (1999: 25)[8].

En sentido positivo, el mar es también el espacio en el que la persona puede experimentar la sensación de libertad:

> La mer comme le ciel, libre, immense, vide d'hommes et d'oiseaux, loin des continents, loin des continents, loin des souillures des fleuves, avec seulement, parfois, au hasard, des poignées d'îles jetées, si petites, si fragiles qu'il semble qu'une vague pourrait les submerger, les effacer à jamais. La mer, le seul lieu du monde où l'on puisse être loin, entouré de ses propres rêves, à la fois perdu et proche de soi-même. (VR: 51).

En sentido negativo, el mar, transformado por la tempestad, supone una amenaza continua para la isla:«Île toujours sous la menace de la mer» (VR: 65). Unida al viento puede llegar a convertirse en muerte: «La mer, c'est aussi la promesse de mort, la tempête [...] La mer des Indes, c'était aussi la fureur, la violence des éléments» (VR: 61-62). El mar y el viento modulan la tierra a su antojo y, esto es, lo que la diferencia del resto de los territorios del continente. Así se refiere Álvarez de la Rosa a estos elementos, hablando de las Islas Canarias:

> La isla, al contrario que el continente, pertenece toda ella al dominio del mar. La tierra es siempre memoria cambiante, el tiempo la somete a su desgaste. En cambio, el mar, que no sabe envejecer, permanece inalterable. Cualquier piedra, cualquier roca contiene una historia milenaria. Sin embargo, la ola, el líquido amniótico que nos protege, está siempre tan joven como el primer día de la creación (1996: 82).

---

[8] El artículo de esta profesora nos parece interesante ya que analiza también el mar y el sol como elementos indiscutibles que conforman el paisaje mediterráneo en la obra de Le Clézio introduciendo numerosos ejemplos de obras pertenecientes a las distintas etapas del autor: «C'est une nature imaginaire où n'existe plus la grande barrière entre les êtres et qui permet dans un jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales ou humaines, depasser de l'une à l'autre, de se transformer de l'une en l'autre. La vie passe par tous les degrés, des degrés inférieurs inertes et primitifs aux degrés supérieurs les plus mobiles et spiritualisés. Évocation de la mer, du soleil, de la vie animale et végétale d'où tout part et où tout retourne inéluctablement, l'écriture de Le Clézio rend compte d'un drame cosmologique» (Bonhomme, 1999: 22-23).

3. LA IDEALIZACIÓN DEL ESPACIO

El espacio narrativo en su consideración discursiva representa una ideología, caracteriza el universo ficcional de la obra de J.M.G. Le Clézio que aparecerá posteriormente en obras como *Onitsha* y *Étoile Errante*. El espacio de la isla representa la pureza, la búsqueda del ideal de vida frente al mundo civilizado.

Es la idea de viaje iniciático, la búsqueda del ideal, que cuenta con ilustres antecedentes en la familia del autor: «Ainsi, au défi de mon lointain ancêtre François qui quitte la Bretagne et s'embarque sur le brick l'Espérance pour fonder une nouvelle famille au bout du monde, répond, comme un écho d'amertume, le geste de refus de mon grand-père qui abandonne sa maison et retrouve avec sa descendence le chemin de l'errance» (VR: 113-114).

El proceso de idealización del espacio de la isla es tan intenso que el narrador rompe determinadas convenciones con la realidad. Unida a este espacio ideal y a la búsqueda de libertad, aparece la aniquilación del tiempo. El tiempo se detiene, eternizando el espacio natural. El espacio en el que viven los elementos de la naturaleza no tiene tiempo: «Tout est là, immobile depuis tant d'années, immobile pour l'éternité [...] Il y a, dans cet assemblage de la pierre noire, de la mer et du vent, quelque chose de l'éternité de l'espace» (VR: 15) y continúa: «Qu'est-ce que soixante-dix ans dans un tel paysage?» (VR: 16) refiriéndose a la edad de su abuelo o «Qu'importaient les jours, les heures?» (VR: 35).

El viaje iniciático se traduce en dos niveles ligados al espacio y al tiempo. Desde el punto de vista del espacio, la búsqueda del ideal rinde culto a la naturaleza en su estado más puro, y en última instancia llegar al otro extremo del mundo para intentar alcanzar el bienestar. Desde el punto de vista temporal, y unido al espacio, el narrador quiere sobrepasar el tiempo, aniquilarlo e incluso llegar a negarlo: «J'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde» (CH: 114)[9].

El éxtasis experimentado, esa sensación de libertad, aparece sobre todo por las noches. Si el día va ligado al calor, a la quemazón del sol, las noches se vuelven mágicas en su placidez. Es el momento de la reflexión, de la paz y la tranquilidad:

> Les nuits si longues, si belles, si pures, sans insectes, sans rosée, avec seulement le bruit du vent qui arrive en longues lames, faisant murmurer les feuilles aiguës des vacoas. Les nuits profondes, infinies (VR: 12).

[9] Esta frase aparece en toda la segunda formulación lecleziana, sírvannos a modo de ejemplo las citas de *Le Chercheur d'or*: «Il me semble être hors du temps, dans un autre monde [...]» (CH: 181-182).

> Mais les nuits magiques ont été les mêmes, comme si le temps qui passe ne pouvait rien changer à ce monde ... (VR: 27).
> La nuit, même, sous le bleu sombre du ciel, les étoiles sûres, si proches, la lune glissant entre les filaments de nuages. J'ai senti que j'étais dans un lieu exceptionnel, que j'étais arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où je devais depuis toujours venir (VR: 35).

A esta búsqueda, idealización y realización le sigue el desencanto y, como en otras novelas, todo se somete bruscamente a las leyes de la realidad: «Drôle de rêve que celui de mon grand père. Comme tous les rêves, il s'achève sur rien» (VR: 128).

> La quête de mon grand-père peut bien sembler dérisoire aujourd'hui, alors que cette mer a cessé d'être libre, alors que les Anglais ont accepté l'installation des bases nucléaires américaines à Diego Garcia, dans l'archipel des Chagos, alors que de chaque côté de l'océan Indien, chez le géant de l'Inde et chez le nain frénétique du Sud-Afrique, l'on prépare déjà la guerre nucléaire, alors que le continent antarctique est devenu une vaste caserne, et que le monde entier trouve tout cela normal (VR: 127-128).

La acción del hombre sobre la isla es negativa: «Ce sont les hommes sans doute qui l'ont transformée en un tel désert [...] Maintenant, Rodrigues est ce rocher désert, usé, brûlé, qui expulse les hommes» (VR: 33), «[...] ce pays n'appartient pas aux hommes» (VR: 135). Únicamente los indígenas, los hombres que las habitan de antaño, ejercen una acción de pureza y conservación: «Ainsi l'île est revenu aux hommes qui la méritent, qui l'aiment vraiment. L'on est si loin ici de la douceur de vivre de Maurice, des champs de canne, des plages, des villages indiens pittoresques. Ici, c'est plutôt le climat des 'îlets' , ces hameaux perdus dans la montagne réunionnaise, où les habitants survivent avec obstination, presque avec férocité» (VR: 34). Sin embargo, la época de colonizadores, de buscadores de tesoros y balleneros ha dejado su grave influencia en esta isla, de la misma manera que recoge Le Clézio en otras obras referidas a islas o pobres países africanos: «Depuis le départ des Anglais de la Compagnie du Cable & Wireless, il n'y a plus d'Européens. À Port Mathurin survivent quelques commerçants chinois, deux ou trois banquiers, des agents commerciaux de Port Louis. Un médecin, des bonnes soeurs, un prêtre» (VR: 34). Vemos en esta cita la mezcolanza de población en la isla que recoge el paso a lo largo de siglos de personas de diferente índole: desde navegantes y colonizadores, como dijimos al principio, hasta la época de misioneros con la presencia de curas y monjas[10].

---

[10] En la obra *Pawana* Le Clézio escribe sobre las masacres realizadas por balleneros en la isla de Nantucket. Isla virgen en un principio, se ve asediada por marinos, navegantes y mercenarios venidos de todos los lugares del mundo: «Les marins venaient de toutes

El paso de los siglos conlleva esa pérdida de pureza y autenticidad. La realidad nos sumerge en un mundo devastado por la acción del hombre: «Notre siècle n'est plus un siècle à trésors. C'est un siècle de consumation et de fuite, un temps de fièvre et d'oubli» (VR: 128).

En el mundo real, al sueño también le sigue el desecanto: en el mismo sentido de decepción se expresaban los navegantes que viajaron a las islas Canarias a finales del siglo XVIII y que vieron como la riqueza natural de las Islas iba desapareciendo: «Sin embargo la deforestación progresiva ha arruinado todo. Hoy en día la expansión de este suelo pelado es tan fuerte que las nubes no hacen más que pasar sobre estas islas» (*Cfr.* Pico, 1999: 34).

«Le rêve d'un nouveau départ, d'une dynastie» (VR: 130) es la única solución. De esta forma, con la vuelta a la estructura circular, recuperamos la actitud ante ciertos valores positivos frente al materialismo en el que vivimos. El autor termina su relato con esta idea: «Son rêve n'est pas mort. Il a simplement rejoint le rêve du basalte, des vacoas, du vent qui souffle de la mer, des oiseaux. Il est dans le bleu presque noir de l'océan, dans la lueur vitreuse qui semble venir du lagon. C'est ce rêve que j'ai voulu revivre, jour après jour, mais je rêvais déjà d'un autre chercheur d'or» (VR136).

Resta solamente hacer nuestras las palabras del narrador, para convertirnos en *buscadores de oro* y en buscadores de autenticidad, en una isla o en un mundo más natural y más humano.

Comprobamos, finalmente, que nuestro novelista en su recreación literaria de la isla, de su isla, se sirve de la elaboración cultural del concepto en nuestra tradición, en la cual se insertan en un puesto privilegiado las Islas Canarias.

---

les parties du monde, on entendait parler des langues extraordinaires, le portugais, le russe, le chinois. Il y avait des hommes des îles Canaries, maigres et noirs, des Norvégiens aux cheveux presque blancs, [...] Il y avait des Canaques, venus de l'autre bout du Pacifique[...] Tous attendaient à Punta Bunda l'arrivée des baleines grises et des rorquals venus du pôle pour mettre bas leurs petits dans les eaux tièdes du Mexique» (PW: 16-17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez de la Rosa, Antonio (1996), «Tenerife y André Breton», en *Canarias y Francia: Conferencias,* Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pp. 57-83.

Bal, Mieke (1977), *Narratologie*, París, Klincksieck.

Barthes, Roland (1982), «L'effet de réel», en R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, París, Seuil.

Bonhomme, Béatrice (1999), «Espace et paysage méditerranéens dans les textes de Le Clézio», en Marc Martí (ed.), *Espace et voix narrative*, Niza, Université de Sophia-Antipolis y UFR Espaces & Cultures, *Cahiers de Narratologie*, 9, pp. 9-31.

Forster, E.M. (1927), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate. 1983.

Pico, Berta (1999), *La imagen mítica de Canarias en los relatos de viajeros franceses (siglos xv-xix)*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

Soubeyroux, J. (1993), *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (xvie-xxe Siècle)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, *Cahiers du GRIAS*, 1.

Valles, José Rafael (1999), *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en «La ciudad de los prodigios» de E. Mendoza,* Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Almería.

Zoran, Gabriel (1984), «Towards a theory of space in narrative», *Poetics Today*, vol. 5.2, pp. 309-335.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

A PARTIR DEL SIGNO ASCENDENTE DE ANDRÉ BRETON

Loreto Casado
Universidad del País Vasco-EHU

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

El texto de *Signe ascendant* de André Breton cobra especial importancia dentro de sus escritos al integrarse menos en una teoría que en una especie de género híbrido entre la poesía y la poética. En este escrito se sitúa el impulso de la creación poética en la capacidad asociativa del pensamiento analógico, ese pensamiento que rompiendo el hilo del discurso «part soudain en fusée illuminant toute une vie de relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret»[1].

En dicho texto el autor no especifica lo que entiende por «signo ascendente»; incluso se cuida de utilizar el término. Como subraya Jean Luc Steinmetz[2], en la reflexión de Breton el mundo del signo en el sentido lingüístico del término es sustituido por un mundo en el que las cosas se intercambian señales («se font signe»). Superando la relación del signo con el referente, el carácter que se le asigna retoma en cierto modo el sentido que caracteriza al signo natural, tal como lo conocemos definido por el diccionario: el que nos proporciona el conocimiento de una cosa por la analogía o dependencia natural que tiene con ella (ejemplo: el humo es signo de fuego). La consecuencia inmediata de esta sustitución de la lógica por la analogía es la transgresión del estadio identificador y significativo del lenguaje en beneficio de una relación sensible entre las palabras («les mots font l'amour»), concepción del lenguaje donde la palabra abandona el carácter de signo y se integra en el campo de lo simbólico.

Analizar lo que el signo ascendente de Breton sugiere en nuestros días plantea recordar uno de los logros principales del proyecto surrealista: el intento de restituir a la literatura su tono vital.

Para un escritor como Julien Gracq, el «signo ascendente» en el lenguaje poético de Breton se confunde con el *label* de autenticidad de una metáfora, compartiendo con Steinmetz el carácter natural del signo o símbolo, autenticidad que le vendría conferida a la vez por su valor de universalidad, por ser inna-

---

[1] Breton, André (1949), *Signe ascendant,* París, Gallimard, p. 7.

[2] Steinmetz, Jean Luc (1990), *La poésie et ses raisons,* París, Corti.

to a la naturaleza humana desde sus orígenes y cuyo secreto nuestra civilización parece haber olvidado.

Desde estas coordenadas, «ascendente» remite no tanto al sentido astrológico del término, que se incluye por supuesto también pero que me parece menos pertinente aquí, como a la pulsión ascensional que caracteriza la imaginación en cuanto rasgo del psiquismo humano, lo cual precisa ser considerado desde una perspectiva antropológica.

En la actividad de la imaginación, ascensionalidad equivale a tonicidad vital, directamente relacionada con la postura vertical que diferencia al hombre del animal y que inspira sus sueños de elevación, libertad y transcendencia. La imaginación del aire, con sus metáforas axiomáticas, moviliza el psiquismo en su totalidad, es fuente de energía, experiencia primordial de novedad y de apertura y nutre por ello toda la mitología de superación tanto física como moral, así como todo sueño de elevación espiritual. Los trabajos de Gaston Bachelard y de Gilbert Durand muestan cómo, de la escala de Jacob a la subida del Monte Carmelo, pasando por Dante y todas las formas de viaje interior, nuestra cultura ilustra dicho sueño de «ascensión» a través de imágenes aladas.

Si hay un movimiento literario que encarna el sueño de la imaginación liberada y desplegada en toda su dinámica es el surrealismo. Sin embargo, no es este rasgo el que se subraya cuando se hace la historia de las vanguardias de la primera mitad del siglo, o bien, cuando se ensalza la actividad de la imaginación surrealista; es confundiéndola con la fantasía y resaltando en ella su actitud provocadora. Se dice surrealista a todo lo que resulta extravagante, burlesco, estrambótico. Se retiene sobre todo del surrealismo su carácter siniestro, macabro, guiado mucho más por un malestar que por un optimismo. Se limita el sueño de libertad que guió su actitud ante la vida con una protesta y denuncia de una sociedad y una cultura opresoras. Y no se insiste en absoluto en aquello que Julien Gracq considera su verdadero éxito: su carácter volátil. Frente al hombre condenado a la tierra, tema preferido de la literatura actual, el surrealismo erige la figura del hombre «en expansión», erguido, triunfando sobre la muerte y sobre el tiempo: «Il [el surrealismo] parle follement, exemplairement, dans le siècle de la bombe atomique, d'un âge d'or à reconquérir. Il est l'unique relai accordé aujourd'hui à la voix des grands visionnaires qui n'ont jamais envisagé l'homme que dans son ascension indéfinie»[3].

El carácter volátil del surrealismo se manifiesta en su universo imaginario definido por la transparencia y falta de gravedad. En su espacio recorrido por pájaros ligeros o peces voladores, todo sugiere la ventilación y la respiración. El impulso ascensional que lo anima define también el dinamismo de la imagen

---

[3] Gracq, Julien (1989), «Le Surréalisme et la Littérature contemporaine», en *Oeuvres,* París, Gallimard, Pléiade, p. 1.030.

poética analógica que traduce un movimiento del pensamiento «en fusée» plasmado en «mots de paille enflammée».

Dos aspectos son importantes de subrayar en el signo ascendente de la poética de Breton: el primero es aquel que excluye en su aventura cualquier ensoñación metafísica, cualquier más allá o transcendencia fuera del mundo en que vivimos; el segundo es el poder que concede al lenguaje en su capacidad transformadora de nuestra relación con la realidad y en su dimensión física, corporal.

El primer aspecto se relaciona con la creencia de Breton en ciertos valores «ascendentes», lo que concuerda con su repugnancia hacia lo enfermizo, doloroso y angustioso que reprochaba a Bataille pero que admiraba en Sade. Ello determina su propia idea de la poesía como empresa espiritual, que valora toda forma de elevación pero que ignora toda fascinación por lo bajo, lo que puede considerarse una contradicción en un poeta que toma a Baudelaire por una de sus mayores referencias y que le sirve para negar cualquier otro paraíso que no sea terrestre. Si hay un paraíso en algún lado, si podemos afirmar la existencia de un edén será en la tierra, en las zonas ultrasensibles de la tierra, una de las cuales es, precisamente, la isla de Tenerife.

Las páginas que Breton dedica en *L'Amour fou* a la ascensión del Teide y al jardín de La Orotava son un auténtico ejercicio de imaginación, verdadera exaltación del deseo como único resorte del mundo y único rigor que el hombre deba conocer. Domingo Pérez Minik resalta cómo en este relato «la literatura surrealista se confundía con el Teide, André Breton se quiso convertir en nuestro volcán, y el amor que sentía por Jacqueline se contamina con esta geología que nunca se ha sabido si pertenece al paraíso o al infierno»[4]. De acuerdo con dicha imaginación y experiencia ascensional el poeta lo evoca desde un mar de nubes que se asocia automáticamente con una estrofa del poema de Baudelaire «Le Voyage». Pero lo novedoso en esta asociación es que dicho sueño se hace realidad física, y Breton insiste en esa circunstancia. La superación de la realidad no se hace en nombre de una metafísica sino al contrario. Negación de una transcendencia y afirmación del cuerpo están en la base de la experiencia bretoniana.

La negación de una transcendencia no significa la negación de todo valor ascendente, repito, y podría deducirse de la tensión vital que anima la imagen analógica de signo ascendente «tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis»[5], una actitud conciliada con el mundo que puede entenderse desde la valoración que Breton hace del lenguaje. Los enemigos mortales de este último son lo depresivo y lo despreciativo, referencia que le sirve al fundador del surrealismo para distinguir a los falsos de

---

[4] Pérez Minik, Domingo (1975), *Facción española surrealista de Tenerife,* Barcelona, Tusquets, p. 78.

[5] *Op. cit.*, p. 12.

los verdaderos poetas por su capacidad asociativa en la utilización de la imagen, es decir, para distinguir a Cocteau («Guitare bidet qui chante») de Swedenborg, Apollinaire o Benjamin Péret, y proponiendo como imagen insuperable en su idea de «ascendente» aquella que le proporciona el siguiente apólogo Zen:

> Par bonté boudhique, Basho modifia un jour avec ingéniosité, un haïkai cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit: «Une libellule rouge —arrachez lui les ailes— un piment», Bashô y substitua: «Un piment —mettez lui des ailes— une libellule rouge»[6].

Que sirva este ejemplo para observar la capacidad de transformación de la realidad por medio del lenguaje, como aspecto a deducir de la noción de «signo ascendente». Nos remite asimismo a la *Introduction au discours sur le peu de réalité*, donde Breton expone con particular insistencia su confianza en el lenguaje preguntándose si la mediocridad de nuestro universo no depende esencialmente de nuestro poder enunciativo.

Una imagen domina en este último escrito citado: SIN HILO, expresión que resume, según Breton, el sueño de toda una época (telegrafía sin hilos, telefonía sin hilos, imaginación sin hilos, islas...) y de un hombre a imagen y semejanza de dicha liberación de ataduras, del hombre devuelto a su soberanía y a su serenidad originales, el hombre encarnación de la aurora en marcha, Oriente, salvación de una civilización latina que ha cumplido su tiempo apresada en una realidad de primer plano que nos impide movernos.

Esta misma postura la adopta en nuestros días otra de las pocas voces que se elevan intentando hacer recordar lo que supuso el surrealismo en su momento para mostrar lo que nos distancia de él, para reflejar su dramática inactualidad. Me refiero a Annie Le Brun. Desde una actitud radical en sus consideraciones, sus libros son una crítica feroz al panorama cultural y económico que se nos presenta.

Su último libro, con el título *Du trop de réalité,* es una respuesta actual a la *Introduction au discours sur le peu de réalité* e inspirado por una imagen contraria a todas las formas «sin hilos» de las que partía el texto de Breton: la realidad densa cual tela de araña tupida en la que nos debatimos es la red.

Conviene precisar antes de seguir adelante que dicho libro, publicado en Francia en septiembre del 2000, se encuentra en su tercera edición y todo parece indicar que no será la última. Éxito de ventas que puede encontrar cierto paralelismo con el fenómeno generado por la incursión de Michel Houellebecq en la literatura, con la diferencia de que no se trata esta vez de una novela de fácil lectura como *Extension du domaine de la lutte* o *Les particules élémentaires*, pues la

---

[6] *Op. cit.,* p. 13.

escritura de *Du trop de reálité* exige del lector la atención que requiere un ensayo en clave de poesía. Es sin duda su tono decidido que raya el del panfleto lo que ha despertado el interés de un público más que desorientado ante la celeridad de los cambios de la propia realidad en que vivimos y de nuestra relación con el mundo en las coordenadas que mejor la definen, el espacio y el tiempo, profundamente alteradas en la sociedad tecnológica y de la comunicación. Los constantes desplazamientos de personas y de mercancías generada por el desarrollo de los transportes y las relaciones comerciales con la consecuente falta de ubicación en un espacio propio reducen las dimensiones imaginarias del planeta a la vez que la noción de duración desaparece en la vida de los hombres. La destrucción de la naturaleza, consecuencia de los intereses mercantilistas por los que se rige una economía liberalizada a ultranza y globalizada, tiene como repercusión una profunda alteración de nuestros hábitos más arraigados, desde la alimentación hasta la lectura, por no citar más que dos esferas de la vida cotidiana. En esa modificación de nuestro comportamiento la movilidad virtual en la red adquiere unas dimensiones de resultados aún desconocidos. La primera consecuencia es la negación del cuerpo atrapado en los hilos del ciberespacio, objetivo primordial de la filosofía de nuestra época. La diferencia, sin embargo, entre una escritora como Annie Le Brun y otros pensadores con similares planteamientos es que la primera establece una correlación evidente entre dicha sociedad basada en la red y la pérdida de la imaginación, esta última directamente ligada a la desaparición del cuerpo y al empobrecimiento del lenguaje. Su repuesta en definitiva es una defensa radical de la poesía no como una forma de supervivencia sino como una forma de vida, como un derecho y una necesidad de soñar.

El fin del siglo XX y la inauguración del nuevo milenio asisten, de acuerdo con estas premisas, a un eclipse del sueño en la vida y la cultura de nuestra civilización, a una pérdida de la condición del hombre como «rêveur définitif», tal como lo reconoció el surrealismo. Para concretar esta idea Annie Le Brun evoca y recuerda la meditación de Victor Hugo: «Comme on fait son rêve on fait sa vie», a raíz de su descubrimiento del Promontorio del Sueño en la luna, gracias al telescopio de Arago. Desde la altura y ante la irrupción del alba en un universo cubierto de oscuridad, el poeta pone en paralelo el nacimiento del sueño y el de la luz, que se identifica con una afirmación de la vida en toda su grandeza, en sueño de libertad, verticalidad que en este principio de milenio se sustituye por la horizontalidad sin fin de un paisaje sin sombra. Horizontalidad que se confirma cada día y se refuerza en una sociedad como la nuestra conectada a través de redes y cadenas (autopistas, supermercados...), cuya realidad aplastante ya no cabe en el sistema, prolongándose y desbordando en realidad virtual: «Car c'est le *trop de réalité* qui engendre cette réalité virtuelle destinée à englober toute réalité»[7].

---

[7] Le Brun, Annie (2000), *Du trop de réalité,* París, Stock, p. 24.

Elogio de la verticalidad que le lleva a la escritora a concluir sobre la virtualidad real y su dominancia en nuestras vidas.

Elogio de la verticalidad en el sentido poético también al retomar el gesto de Rimbaud «en avant», contra el apoltronamiento, contra el invierno estación del confort, contra la vida sedentaria, revenida y abotargada de su poema «Les Assis»:

> - Oh! ne les faites pas lever! C'est le naufrage...
> Ils surgissent, grondant comme des chats giflés,
> Ouvrant lentement leurs omoplates, ô rage!
> Tout leur pantalon bouffe à leurs reins boursouflés.

A partir de este rechazo se entiende mejor el cambio de signo que introduce el surrealismo en la literatura, desde su ascendencia rimbaldiana, a menudo señalada en los estudios sobre el surrealismo a través del aspecto revolucionario del «enfant terrible», pero sin insistir en esta lección de salud física y mental que contienen los poemas de Rimbaud. Es la ocasión de recordar que la sensación física «d'une aigrette de vent autour des tempes» permite a Breton reconocer el estado de surrealidad del que la imagen poética no es sino una de sus manifestaciones.

Es la ocasión también de sugerir un aspecto poco tratado en la actitud poética de Breton pero directamente vinculado al signo ascendente de su poética. Me refiero al poder de la sensación auditiva en la utilización del lenguaje, totalmente relegada por la función predominante de la imagen. Cuando afirma que nunca se ha confiado tanto en el valor tonal de las palabras como en la escritura surrealista, cuando proclama que los grandes poetas no son para él los visionarios sino los auditivos, no está refiriéndose a la musicalidad del lenguaje sino más bien a una especie de escucha interior, de escucha psíquica. Sin embargo, y evocando de nuevo la coherencia del imaginario, en el sueño dinámico del aire lo diáfano, lo ligero y lo sonoro simbolizan juntos respondiendo a un reflejo condicionado de la imaginación[8]. Y es oportuno señalar una vez más que la coherencia del imaginario se estructura sobre la vinculación fisiológica que se da entre el sentido del equilibrio que rige la verticalidad, el oído y el lenguaje. Lo que haría de las afirmaciones de Breton una intuición de lo que está por venir, una premonición de la venganza del cuerpo a través de las energías orales sobre una cultura basada en la escritura y la literatura en un primer momento y posteriormente una cultura de la imagen. Recordemos la definición de «color» en el diccionario del surrealismo: «Quand les couleurs n'auront plus aucun éclat, l'oeil ira voir l'oreille»[9].

---

[8] Cf. Bachelard, Gaston (1994), *L'Air et les Songes,* París, Corti, p. 65.

[9] Breton, A. y Éluard, P. (1995), *Dictionnaire abrégé du surréalisme,* París, Corti, p. 8.

El sueño de verticalidad que inspira dicha actitud poética se basa en proclamar, junto con Baudelaire, la imaginación como reina de todas las facultades, atribuyéndole un poder soberano que nada tiene que ver con la fantasía y que sitúa el destino de la poesía en esa zona de alta tensión peligrosa que puede llegar a costar la razón o la vida. Artaud, Crevel, Vaché, Cravan son ejemplos de esta experiencia vivida hasta las últimas consecuencias: todo lo contrario de un paño caliente para endulzar la realidad. Desde su postura aristocrática y desafiante el surrealismo arroja, como dice Gracq, «un regard de ravage, chargé d'un infini de désir, qui frappe d'une insignifiance à peu près totale, ce qui pourra se manifester après lui de convoitise modeste et de timide bonne volonté»[10].

La visión lúcida y decidida que aporta Gracq a la aventura surrealista se prolonga en el ensayo de Annie Le Brun cuyo rechazo a la literatura actual se justifica por su «platitude», resultado de su egocentrismo, sumisión a una cultura institucionalizada, concesión a las modas y a la estética y pretensión de «hacer arte», olvidando su primer soporte: el lenguaje.

Propone Italo Calvino, una de los autores y teóricos más reconocidos del postmodernismo, seis ideas para la literatura que inaugura el nuevo milenio. Una de ellas es la levedad. Una levedad sin embargo muy diferente a la que hemos vinculado con el sueño del vuelo y ligereza del surrealismo. De signo totalmente opuesto, ya que la idea de levedad de Calvino surge de una visión del reino de lo humano condenado a la pesadez. Un ejemplo evidente lo ilustra la novela del Milan Kundera *La insoportable levedad del ser,* amarga constatación de la ineluctable pesadez del vivir. Sólo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia escapan a dicha condena, y tales son las virtudes de la escritura de la novela, según el autor. El vuelo que sugiere Calvino evocando a Perseo nada tiene que ver con el sueño o lo irracional. Se alude a él como a otro enfoque, otra lógica, otros métodos de conocimiento del mundo: «Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo»[11].

Una vez más, y desde una actitud puramente racional, se ignora el sueño como fuerza positiva de la imaginación, se confunde con la fantasía y se prefiere una imagen convencional para simbolizar un vuelo que se proyecta a un más allá ajeno a nosotros mismos. El vuelo que he querido asociar hasta ahora al «signo ascendente» de la poética surrealista es una experiencia onírica concebida desde la física de la poesía, desde la experiencia de la verticalidad, la elevación. No precisa de alas, ni aviones, ni otros inventos mecánicos como los que animan los viajes de Cyrano de Bergerac y que Calvino ensalza como ejemplo de imagina-

---

[10] Gracq, Julien, *op. cit.,* p. 1.025.

[11] Calvino, Italo (1997), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, p. 24.

ción sin precedentes, allí donde Bachelard no ve más que fantasía que divierte pero no emociona poéticamente: no nos transporta.

El verdadero viaje de la imaginación es el viaje al país del imaginario siguiendo el propio dinamismo imaginario. Pero no hay que olvidar que lo imaginario es inmanente a lo real y que se da un trayecto continuo de lo real a lo imaginario. Desde una perspectiva bachelardiana la imaginación literaria hay que considerarla una actividad natural que equivale a una acción directa de la imaginación sobre el lenguaje. Este último, animado por fuerzas creadoras de la imaginación, nada sabe de imágenes pintorescas, ni de erudición, producto esto último de la cultura aprendida y de la vivacidad de la inteligencia pero muy lejos del sueño natural.

Se trata así pues de identificar esas fuerzas de la imaginación que circulan a través del lenguaje poético, circulación que no puede reconocerse en palabras o imágenes aisladas sino que exige todo un dinamismo. Gritaba Aragon en *Le Paysan de Paris*: «Images, descendez comme des confettis. Images, images, partout des images». Habría que decir, al contrario, la imagen no cae, sube de acuerdo con su propia tendencia natural. La imaginación es una fuerza ascensional, una movilidad espiritual, lo que se transmite a través del dinamismo, de la vida de las imágenes. Pondré dos ejemplos que me permitirán rendir homenaje a dos poetas surrealistas canarios. El primero es el del poema de «La cita abierta» de Pedro García Cabrera:

> Por la derecha de la voz del sueño de la estatua
> pasa un río de pájaros.
> El río es una niña y el pájaro una llave.
> Y la llave un campo de trigo
> que abre un lento caracol de cien días[12].

Una verdadera apertura en la que se describe el propio desplegar del sueño. El segundo es de Agustín Espinosa:

> ¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se fundió con la espuma marina y con la estela de la luna y con las alas de las gaviotas?[13].

Ejemplo de continuidad de imágenes del agua y el aire que sólo puede darse en una experiencia de vuelo onírico. Sólo una teoría de la imaginación dinámica puede informar de la continuidad de tales imágenes, algo que escapa a toda experiencia de la vida consciente y al realismo de las formas. Habrá que

---

[12] En Pérez Minik, Domingo, *op. cit.,* p. 121.
[13] *Ibid.,* p. 16.

recordar también que dicha fluidez se integra en la temática del surrealismo, de la misma manera que tampoco puede excluirse el deseo de libertad que manifiesta la imagen de la mujer que se arroja al mar para no tenerse que desnudar ante marineros, comerciantes y soldados. Transcribe una realidad que reproduce el contexto en el que surge el movimiento surrealista.

Todos estos factores nos ayudan a definir el cuerpo individual y social del lenguaje poético en cuestión. Independientemente del signo lingüístico, el significado de este fragmento nos lo da el ritmo, el tono, que, siguiendo los planteamientos de Henri Meschonnic, son los del discurso, basado en una relación entre el poema, el lenguaje, la ética y la historia[14].

Por ello no será descabalado relacionar dichos poemas con otro testimonio del surrealismo canario, extrayéndolo esta vez del séptimo manifiesto de *Gaceta de Arte*:

> G.A. sostiene la internacionalidad del espíritu contemporáneo.
> G.A. marcha contra las tendencias nacionales, contra los estilos pintorescos, contra las formas locales de expresión.
> La pintura moderna es antinacional, en sus más opuestas tendencias.
> El surrealismo es la explosión de una sociedad, bajo la angustia represiva de una moral fuera de la época.
> Todo regreso es falso[15].

En el discurso, que no se debe pensar aquí en conceptos de lengua sino a partir del sujeto que actúa, dialoga y se inscribe prosódicamente, rítmicamente, físicamente en el lenguaje, en ese discurso nos inscribimos nosotros, lectores de principios del siglo XXI. Y es ahí donde se muestra la oportunidad de recordar unos presupuestos que tendrían que ser válidos en nuestros días a poco que valoremos una cultura y una formación personales.

Cuesta creer que el sistema educativo y la política cultural a los que asistimos haya recuperado unos mecanismos de actuación como son las cuestiones de identidad local y nacional totalmente anacrónicos con la época. Hemos retrocedido. Por eso he querido en este encuentro subrayar la vocación internacional y cosmopolita que acompañó en todo momento el espíritu de apertura y de libertad que estuvo en la base del movimiento surrealista y que he considerado reflejado simbólicamente en el «signo ascendente» de su poética. Y he querido hacerlo en este espacio privilegiado de Tenerife que compartió la aventura de un movimiento de vanguardia que vio y creyó que las cosas podían ser de otra manera, lo cual en los tiempos grises de soledad que corren no es algo, es mucho.

---

[14] Cf. MESCHONNIC, Henri (1989), *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier.

[15] En MORRIS, Cyril Brian (2000), *El surrealismo y España*, Madrid, Espasa Calpe, p. 368.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA SYMBOLIQUE DE LA RÉVOLTE DANS LA LITTÉRATURE DITE DES REBELLES AU MOYEN AGE: L'EXEMPLE DE *LA CHANSON DE GIRART DE ROUSSILLON*

Richard Clouet
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La période qui connut le développement de l'État médiéval en France est également celle où naissent des littératures souvent considérées par la critique littéraire contemporaine comme très sophistiquées en vieux français, la langue vernaculaire. Ces littératures se font le reflet des différentes opinions à propos de l'expansion du domaine du gouvernement royal; les œuvres créées entre le XIe siècle et le XIVe siècle, on en est certain, ne furent généralement pas subventionnées par des mécènes qui auraient dicté leurs volontés aux écrivains. On peut ainsi s'attendre à ce que les différents genres littéraires ait exprimé les préoccupations publiques de tout un peuple face à la tendance croissante des rois et de leurs agents à exiger obéissance et soumission, surtout lorsqu'il fallait payer les nombreux impôts royaux. William C. Calin écrit d'ailleurs qu' «il dut y avoir des motifs plus profonds, extérieurs, autres qu'artistiques...» (1962:122-123) au développement de la littérature médiévale aux XIIe et XIIIe siècles, notamment à celui de la chanson de geste, forme épique médiévale par excellence.

Avant de nous engager plus avant dans notre étude, permettez-moi de faire une parenthèse pour donner un aperçu de ce genre littéraire majeur qu'est la chanson de geste. Michel Zink nous la définit d'ailleurs ainsi:

> Les chansons de geste sont des poèmes épiques [...]. Ce sont des poèmes narratifs chantés —comme leur nom l'indique— qui traitent de hauts faits du passé —comme leur nom l'indique également—. Le mot *geste* correspond en effet à un nominatif féminin singulier *gesta* qui s'est substitué, à une époque où la différence de longueur des voyelles finales n'était plus entendue, au neutre pluriel *gesta*, du participé passé de *gero*, choses accomplies, hauts faits, exploits» (1992: 71-72).

Dans la littérature française, il existe près de 80 chansons de geste qui varient de 1.000 à 20.000 vers. En revanche, la forme de ces chansons n'obéit pas à des règles strictes, les vers étant le plus souvent des décasyllabes coupés 4+6, bien que l'on trouve aussi des chansons écrites en alexandrins et en octosyllabes. La caractéristique essentielle de la chanson de geste est le groupement des vers en unités musicales de longueurs variables, les *laisses*. Ces dernières sont construites sur la même assonance ou sur la même rime, et correspondent le plus souvent à des unités narratives. Ce qui est aussi caractéristique, c'est qu'elles ont

souvent subi de multiples remaniements qui les ont adaptées aux goûts d'un public varié pendant près de trois siècles. Ceci confirme bien que ces longs poèmes répondaient aux désirs de la société de l'époque.

La toute première, la *Chanson de Roland*, date de l'extrême fin du XIe siècle (aux alentours de 1098). Le genre, qui a connu ses heures de gloire au XIIe siècle, s'est éteint bien plus tard, dans le courant du XIVe siècle, les sujets se fondant, réellement ou fictivement, sur des épisodes historiques s'étageant du règne de Clovis à celui de Charles le Chauve.

Revenons maintenant au sujet central de notre étude: celui de la symbolique de la révolte. Le développement de l'épopée à l'époque de la formation de la royauté capétienne n'est pas surprenant. Il reflétait plus que jamais la lutte acharnée entre les forces historiques de la royauté et la féodalité, et surtout entre un roi légitime, mais incompétent, et un héros puissant, mais dérangeant. La chanson de geste s'empare alors du thème de la révolte féodale et devient une représentation franchement critique, voire hostile, de la royauté.

Cet intérêt pour le pouvoir croissant de la royauté s'exprime en particulier dans l'ensemble de poèmes connus indifféremment sous le titre du cycle des barons rebelles, du cycle féodal, ou du cycle de Doon de Mayence, et écrit à la fin du XIIe siècle et au XIIIe siècle. Car il est utile de rappeler que les chansons de geste s'étaient constituées et réparties en cycles de lignées ou cycles familiaux. Dès le début du XIIIe siècle, Bertrand de Bar-sur-Aube, dans les premiers vers de *Girart de Vienne*, distinguait trois cycles: celui du roi (qui comprend en particulier la *Chanson de Roland*, le *Pèlerinage de Charlemagne*, la *Chanson d'Aspremont*), celui de Garin de Monglane (plus connu sous le nom de cycle de Guillaume d'Orange) et celui de Doon de Mayence (ou cycle des vassaux rebelles).

> N'ot que trois gestes en France la garnie:
> Du roi de France est la plus seignorie,
> Et l'autre après, bien est droit que gel die,
> Est de Doon a la barbe florie...
> La tierce geste, qui molt fait a proisier,
> Fu de Garin de Monglane le fier[1].

Le cycle qui nous intéresse dans la présente analyse est donc bel et bien le troisième, celui des barons rebelles. Il repose principalement sur l'unité thématique suivante: un roi indigne qui pousse son vassal à la révolte et à la démesure. Les principales chansons de ce cyle sont: *Gormont et Isembart*, *Doon de Mayence*, la

[1] Bertrand de Bar-sur-Aube. *Doon de Mayence*, v. 1-6.

Chevalerie Ogier, *Renaut de Montauban, Raoul de Cambrai* et *Girart de Roussillon*. Dans ces poèmes, le roi est soit faible et incompétent, soit énergique mais tyrannique; à plusieurs reprises, il commet des injustices, négligeant les principes officiels des relations féodales. Les seigneurs se considèrent généralement comme des combattants lésés et opprimés qui ne font que lutter pour l'ordre et la justice. Comme l'écrit William Calin à propos de ces épopées:

> Pour les barons féodaux, la croissance du pouvoir royal était un innovation abominable et une violation de droits très anciens, un abus grossier d'autorité qui menaçait l'ensemble de la société. Le thème de la révolte était la seule réponse qu'ils pouvaient faire à un danger qu'ils percevaient très vivement; ce thème cristallisait le sentiment général de mécontentement qui s'emparait de la noblesse féodale. Les conditions économiques et sociales ne sont pas seules responsables, grâce à une quelconque magie déterministe, de l'épopée de la révolte. Elles ont cependant créé le milieu *nécessaire* sinon suffisant dans lequel un tel genre de poésie allait pouvoir prospérer (1962: 9).

Le thème du ressentiment féodal devant le pouvoir grandissant de la royauté semble en effet bien établi dans les chansons des barons rebelles, des barons dont les idées sur les droits privés et le rôle de l'autorité semblaient impliquer des conflits politiques violents. Cette structure politique de la révolte du vassal contre son suzerain nous a fait nous poser deux questions qui ont constitué le point de départ de cette analyse. La révolte dans la chanson de geste vise-t-elle le fonctionnement des institutions, ou le destin des hommes?

Le thème de la révolte n'est pas nouveau. Il apparaît déjà dans les toutes premières œuvres épiques. Ganelon l'évoque dans la *Chanson de Roland*; Arneïs en parle dans le *Couronnement* et le *Charroi*, à travers la colère de Guillaume, en fait clairement état. Essayons en revanche de le définir.

Les définitions, à nos yeux, les plus exactes sont celles données par le *Dictionnaire historique de la langue française* qui explique les mots *révolté* (*révolter*), *révolte*, *rebelle* et *rébellion* de la manière suivante:

> **Révolter**: v.tr. est un emprunt (1414) à l'italien *rivoltare* «échanger, retourner» (XIVe s).
> **Révolte**: Rébellion ouverte contre l'autorité établie, civile ou militaire.
> Par extension, le mot désigne le refus d'admettre ce qui paraît inacceptable et une réaction violente de rejet, d'ordre affectif ou intellectuel.
> **Révolté**: Personne en rébellion et, par extension, qui éprouve un violent sentiment d'indignation, qui est heurtée, choquée par quelque chose.
> **Rebelle**: adj. et n. est emprunté (v. 1160) au latin *rebellis* «qui recommence la guerre», «révolté», de *re* itératif (⟶ re-) et de *bellum* «guerre» (⟶ belliqueux) avec un suffixe d'adjectif.
> *Rebelle* se dit d'une personne qui refuse de se soumettre à l'autorité d'un gouvernement, d'un Etat ou d'une personne.

Rébellion: Reprise des hostilités, révolte.
Le mot désigne l'action de se révolter contre une autorité de droit ou de fait[2].

Le *révolté* est donc celui qui se soulève contre l'autorité légitime pour affirmer ses droits envers un état qu'il ne comprend pas toujours. Il renvoie donc indirectement à l'image d'une justice populaire ou du monde renversé, ou rétabli dans son équilibre idéal.

C'est précisément sur cette notion de révolte comme phénomène social global, à la fois rupture de l'ordre établi et espoir d'une société meilleure, que l'on se propose maintenant de réfléchir en commençant tout particulièrement par les propos de Michel Vovelle dans *Révolte et Société*: «La révolte s'inscrit dans le temps court, l'espace d'un jour ou d'une saison, même si ce temps court renvoie au temps très long de la répétitivité, du retour obligé des explosions populaires contre l'ordre social» (1989: 26).

Non seulement durant le Moyen Âge, mais encore tout au long de l'histoire, les révoltés sont devenus des sortes de soupapes de sûreté qui s'ouvrent lorsque la pression à l'intérieur d'un pays dépasse une certaine limite. Même si elle ne remet pas durablement en cause l'ordre social ou l'équilibre des institutions en place, néanmoins, elle est loin d'être dépourvue d'idéologie. Comme l'ajoute Michel Vovelle: «La révolte c'est alors l'authenticité, le retour momentané à la nature ou du moins à la vérité des passions» (1989: 27).

Dans son rapport à la politique et à la société, la révolte semble être le simple rejet de l'autorité municipale ou étatique et de la fiscalité. Prenons comme exemple *La Chanson de Girart de Roussillon* (XIIe siècle). *La Chanson de Girart de Roussillon* raconte comment un vassal conquiert et défend un fief, transformé en *alleu*[3], promis imprudemment par le roi Charles Martel, mais au détriment des héritiers légitimes:

> E Carles feiz orguel e galaubie,
> Qui per estau message laien anvie (vv. 718-719).

C'est donc la politique féodale et monarchique qui crée le drame. Lésé dans son droit, le héros ne songe plus qu'à se venger et trop souvent se laisse emporter par la «desmesure». Après de longues luttes et une guerre sans merci, Girart abandonne sa vie de violence et rejoint la voie de la pénitence.

---

[2] Alain Rey (directeur) (1992), *Dictionnaire historique de la langue française*, París, Dictionnaires Le Robert.

[3] Le propriétaire du fief cesse d'être un vassal, mais il lui est attaché par un lien encore mal défini.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Que de carante jor ne fun levaz
Tros la nuit de Nodal que Deus fu naz (vv. 7615-7616).

La violence semble ainsi faire partie intégrante de la révolte. Le meurtre, comme manifestation tangible de la révolte, s'apparente à la fois à un crime et à la vengeance, vengeance contre un seul individu, ou peut-être encore vengeance des classes opprimées contre les classes dominantes. Cette seconde hypothèse mérite toute notre attention puisqu'à aucun moment, dans les gestes de révoltés, le roi ne semble être l'ennemi juré des rebelles; au contraire, c'est en tant que représentant de la justice ou peut-être, sous-entendrait les auteurs des textes, de l'injustice sociale —que le roi devient la cible des révoltés—. Comme le soulignent les auteurs de *Histoire de la littérature française*, ces poèmes «n'exaltent l'orgueil féodal que pour mieux en montrer les limites et les dangers». De ce point de vue, c'est l'incapacité de la royauté, non son intervention, qui est à l'origine des critiques implicites; l'opposition est orientée non pas tant contre la monarchie que contre l'anarchie. W.T.H. Jackson l'exprime ainsi:

> Au centre du conflit, on retrouve la crainte qui hante toutes les sociétés de guerriers, celle du chaos qui s'ensuivrait inévitablement si le souverain s'avérait incapable de remplir convenablement son rôle, ou si un intrus déterminé à contraindre leur société à accepter des idées étrangères, remplaçait le souverain (1982: 15-16).

E. Hobsbawm, dans plusieurs articles, dans ses deux ouvrages *Bandits* et *Primitive Rebels* et dans le recueil écrit avec G. Rude, *Captain Swing*, analyse les mouvements sociaux du Moyen Âge comme une réaction à des transformations brutales. Il définit ainsi un banditisme social, propre à la population rurale et conditionné par la réalité économique et sociale. Dans le cas des gestes de révoltés, il s'agirait plutôt de la réalité politique et sociologique ambiante: conflits d'intérêts et remise en cause de la justice royale dans toutes les histoires des vassaux en colère à un moment de l'histoire de France où la société est en train de subir une véritable crise du féodalisme. La féodalité s'était organisée sur un principe purement territorial, principe qui, à partir du XIIe siècle, est dans une phase de profonds bouleversements.

En théorie, personne ne possédait la terre du royaume si ce n'est le seul roi, ce même roi qui attribuait des domaines aux magnats et grands seigneurs qui, eux-mêmes, les partageaient entre petits seigneurs et châtelains qui, à leur tour, les louaient à leurs vassaux, etc. Cette relation seigneur-vassal était la clé du système légal puisqu'elle était régie par toute une série de droits et de devoirs entre les deux partis, un des principaux devoirs du seigneur étant de protéger ses vassaux et de faire régner la loi entre eux.

En conséquence, il était dans l'intérêt de tout individu d'être sous la houlette d'un seigneur pour faire respecter ses droits et se voir protégé par la justice. En fait, plus on avait de vassaux, plus on était puissant et donc en mesure de faire

respecter la loi. En ce sens, en haut de la pyramide de la justice se trouvait le roi. Protégé par l'Église et par Dieu, le statut du monarque était bien particulier. À l'époque, on n'hésite d'ailleurs pas à parler du roi comme fontaine de justice et source de paix. La cour royale était devenue, à la fin du Moyen Âge, la cour de la nation toute entière, la cour suprême de justice, l'ultime recours. C'est ainsi que, dès le XIIIe siècle, on peut affirmer que la loi était établie d'une manière ferme et stable, et qu'elle faisait partie intégrante de la société. C'est même elle, en quelque sorte, qui la définissait.

Au niveau de la transmission des fiefs —qui conditionne la reproduction sociale— la société médiévale connaît aussi de profonds bouleversements, la tenure en fief se rapprochant de plus en plus de la propriété pure et simple. Le régime féodal est donc en train d'amorcer une profonde mutation qui, de surcroît, transforme les rapports entre le seigneur et ses hommes. Ces rapports restent sous le signe de la fidélité, de l'attachement personnel et des valeurs aristocratiques chevaleresques, mais le fief ne peut plus servir de seule base matérielle.

Ces us et coutumes sont dénoncés par les auteurs des gestes. Ce principe ne permettait que de renforcer la relation féodo-vassalique ou de créer des liens nouveaux. Les seigneurs se constituaient alors des clientèles actives de vassaux, et la relation ainsi définie était une relation contractuelle où l'argent remplaçait la terre. Ces contrats, à l'origine plutôt militaires, se sont répandus à la fin du XIIe siècle et au début du XIIIe siècle dans la société française.

Tout cet ensemble de pratiques, usages et institutions forment ce que les historiens appellent la «féodalité bâtarde», qui marque le passage d'une société proprement féodale à une société politique, puisque, de plus en plus, ce sont les alliances et les protections politiques qui permettent de maintenir la fortune des lignages aristocratiques et qui conditionnent la différenciation sociale, concentrant fortune et richesse entre les mains des plus habiles. C'est précisément dans ce contexte qu'il faut resituer les aventures des barons rebelles, dans un monde qui malheureusement favorisait les méfaits et la corruption.

En ce sens, la révolte, dans toute sa brutalité, peut se justifier par le fait qu'elle fait partie de la bataille contre l'injustice au nom du droit. Le droit de résister à l'oppression, autrement dit l'affirmation d'une justice naturelle pour combattre tout système coercitif, est une revendication que l'on retrouve à travers toute l'Europe médiévale à partir du début du XIIIe siècle.

En cette période de crise du féodalisme, la société française se trouve prise entre deux légitimités: le pouvoir du roi d'un côté, le droit des peuples de l'autre. C'est autour de cette dualité puissance du roi/droit des peuples que s'articulent les thèmes des chansons de geste.

Dans les gestes des barons rebelles, on nous montre que l'individu dispose de peu de moyens pour signifier les limites du pouvoir, pour réclamer le respect de ses droits: soit il se résigne, soit il se révolte. C'est donc en se révoltant et en se réfugiant dans l'immense Ardenne que Girart, par exemple, prétend à la reconnaissance d'un droit bien particulier: celui de la résistance à l'oppression. La

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

reconnaissance de ce droit n'a pour objet que de légitimer l'action de Girart et des autres rebelles puisque, en plus, le droit de faire appel à la justice était loin d'être chose respectée, la justice elle-même étant corrompue. La résistance physique à l'oppression, accompagnée ou non d'une résistance psychologique, devient alors l'unique recours pour des hommes considérés comme «hors-la-loi». Face aux pouvoirs encore infinis du roi et de son administration, les sujets du Moyen Âge n'avaient qu'une solution: refuser d'accepter, refuser de se soumettre, refuser l'injustice, refuser tout pouvoir coercitif.

Quelle réponse pourrait-on donc apporter à la question que nous nous sommes posée au début de cette analyse: la révolte dans la chanson de geste vise-t-elle le fonctionnement des institutions, ou le destin des hommes? Ce que l'on trouve bien évidemment dans toutes les œuvres appartenant à ce genre littéraire, c'est un reflet des problèmes politiques et juridiques de l'époque: la question de l'allodialisation des fiefs et de la signification exacte de l'hommage, comme nous l'avons évoqué, occupe une place de choix dans *Girart de Roussillon*; partout sont présents les thèmes de l'indépendance des féodaux, du rôle social, voire politique, du lignage, de la place de la royauté dans le système vassalique et des devoirs moraux et féodaux du roi ou de l'empereur. Les chansons dites de révolte peuvent être interprétées de deux manières antithétiques: d'une part, la rébellion serait le point d'aboutissement de l'individualisme politique et moral, la ruine des idées de communauté sacrée et d'empire (elle viserait donc bien ce que nous avons appelé le destin des hommes); d'autre part, elle serait l'élément principal d'un raisonnement *a contrario* visant à démontrer la valeur du principe monarchique et de la paix sociale (autrement dit, elle aurait comme objectif le fonctionnement même des institutions). Les deux aspects sont, il faut le reconnaître, indissociables et complémentaires, et c'est là une ambiguïté de sens caractéristique d'une littérature née du morcellement féodal, héritière des vieux mythes carolingiens et qui parvient à sa maturité à une époque où les structures du pouvoir politique sont en pleine mutation (Louis VII, Philippe Auguste). Tous les éléments présents dans les gestes de révoltés soulignent une crise aiguë de la mentalité et de la sensibilité politiques à partir du dernier tiers du XIIe siècle.

Mais que les choses soient bien claires: les poètes attaquent la corruption du système, non pas le système lui-même, car ils n'en imaginaient pas d'autre. Les vassaux révoltés n'étaient donc pas des révolutionnaires, mais de simples rebelles souhaitant rétablir la société dans son équilibre idéal. La révolte de Girart et des autres renvoie ainsi tout simplement à l'image d'une justice populaire. Cette idée de justice distributive est typique des histoires de révoltés. Chacun reçoit ce qui lui revient. Girart et les autres barons incarnent ainsi les idéaux de toute une classe de la société médiévale qui aspirait à un respect de la justice sociale. Comme nous l'avons vu, les chansons de rebelles opposent le plus souvent à un roi indigne un vassal qui cherche à sauvegarder ses droits ou son indépendance. L'individualisme et les intérêts privés semblent bien souvent avoir

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

remplacé l'idéal de communauté chrétienne, un idéal largement influencé par l'augustinisme: le roi doit être juste et respecter les impératifs moraux. Les chansons de geste semblent être à la recherche d'un ordre conforme à la philosophie augustinienne: en dépit des révoltes, la paix demeure l'idéal.

Le dernier point de cette analyse se propose d'être une étude de la symbolique du cadre de la révolte, en l'occurrence l'environnement naturel. Comme nous l'avons vu précédemment, les poèmes des révoltés ont souvent pour décor l'archaïque ère postcarolingienne et ils ont sans doute trouvé inspiration et intrigues dans cette période où la royauté était moins menaçante que sous les derniers Capétiens. On a d'ailleurs très souvent l'impression, en lisant ces épopées, qu'elles réécrivent des légendes du IXe siècle inspirées de la chaotique première époque féodale (époque à laquelle la disparition de la royauté avait permis à chaque seigneur de garder ce qu'il pouvait tenir) sur fond de forêts verdoyantes.

Le milieu forestier a, en effet, une importance capitale dans les gestes des vassaux rebelles. Dans *La Chanson de Girart de Roussillon*, mais aussi dans celle de *Renaut de Montauban*, le poète a choisi de plonger son héros dans l'immense Ardenne, dont le nom d'origine celtique «Ar Den» signifie justement forêt.

La notion d'espace joue un rôle particulièrement important en littérature dans la mesure où il constitue le cadre inévitable dans lequel s'inscrit tout récit, toute histoire, fussent-ils irréalistes au possible. L'espace est généralement orienté et symbolique: c'est l'endroit où l'homme cherche à se situer, à se définir. C'est aussi ce même espace qui donne à l'action des gestes de révoltés une certaine continuité; toutes les notations relatives à l'espace jouent donc, à l'évidence, un rôle absolument capital.

La forêt est un espace omniprésent dans les œuvres romanesques médiévales. Ce n'est pas toujours, contrairement aux idées reçues, un espace hostile. Perceval de Chrétien de Troyes, par exemple, s'oriente beaucoup plus facilement dans les «forez sostainnes» qu'en rase campagne (vv. 1701-1703). Pourtant, la forêt reste généralement, du moins dans la littérature médiévale, un lieu de passage et souvent même d'épreuves et de danger. Elle sera notamment propice, dans le cycle arthurien, aux aventures fantastiques; on la perçoit d'ailleurs souvent comme un espace sur lequel l'homme n'a aucune prise.

> Perçue comme un lieu d'asile pour l'autre, l'ennemi ou le monstre redoutable, comme le Grendel de Beowulf qui vit dans les marais, la forêt apporte ainsi à l'art fantastique le substrat de ses légendes, de ses mystères, de sa mythologie exceptionnellement vivace (Dubost, 1991: 316).

Les auteurs des gestes de révoltés, peut-être rousseauistes avant l'heure, font ainsi de la forêt verdoyante le cadre harmonieux dans lequel les barons rebelles évoluent. Ce n'est pas trop étonnant à une époque où de denses forêts couvraient le pays. Elles pouvaient être le cadre d'aventures inattendues et inspiraient chez les gens du Moyen Âge toute une série de croyances occultes et de

superstitions. On les associait d'ailleurs très souvent à des êtres merveilleux et surnaturels, à des esprits étranges et des créatures féeriques.

La forêt est donc le lieu où les proscrits ont élu domicile. Pour ces derniers, c'est un véritable sanctuaire, un refuge contre la tyrannie des méchants seigneurs et d'un système corrompu, un lieu d'exil. Elle apparaît ainsi comme l'antithèse de la vie policée, civilisée. C'est l'endroit où l'on échappe à l'arbitraire, où Girart, par exemple, trouve un lieu privilégié pour aspirer à des changements profonds qui exigent, peut-être, un préalable retrait du monde.

Le milieu forestier symbolise le chaos face aux us policées et aux mœurs délicates des gens de cour. Celle-ci est une promesse de paix, d'abondance et d'équité, elle est aussi un havre de sécurité. Alors, comment cette cour prospère où règne la sagesse et la vertu voit-elle son équilibre se fissurer et conduire au drame de la discorde? Peut-être parce que cette harmonie est fragile et n'existe pas dans le monde fermé de la cour. Dans *La Chanson de Girart de Roussillon*, cette précarité est perçue dès la laisse 4 où Charles Martel interdit les quintaines, car celles-ci conduisent les hommes à la violence:

> E li reis (o) aprent, qui lor desfai,
> Quar co crient que se meclent per jui salvai (vv. 38-39).

Il semble bien que ce soit le monde circonscrit de la cour qui étouffe les hommes et qui entraîne des débordements et des comportements de révolte. Alors, le verger devient un endroit où peut se perpétuer un crime comme dans *La Chanson de Girart de Roussillon*:

> E trait le en un vergier, laz un ramel,
> E estent li le col cum un angnel
> E trence li la gole ab un coltel (vv. 9145-9147).

En outre, bien plus que la cour, c'est le roi lui-même qui est responsable des discordes qui surviennent. Charles Martel, en l'occurrence, revient sur sa parole et veut imposer à Girart de Roussillon, qu'il a fait alleutier, de redevenir un vassal de plein droit. Dans ces conditions, un renversement de valeurs se produit puisque le héro va déserter la cour, où dominent la confusion et l'oppression, pour rejoindre la végétation arborescente, espace sans contraintes. Ainsi donc, en dépit de l'image policée, ordonnée et civilisée que renvoient de la cour les poètes, celle-ci se révèle être un espace où la rébellion éclate, où la justice est absente, où le meurtre est possible. La forêt se transforme alors en havre de paix face à la folie et à la démesure. S'exiler dans la forêt devient alors une façon de redonner une légitimité à son existence.

La forêt constitue non seulement une toile de fond pour l'action des gestes des barons rebelles. Elle occupe une fonction primordiale dans le processus de révolte: celle d'être un allié dans la bataille. Le milieu forestier permet tout

d'abord de tendre des embuscades ou des guet-apens à l'ennemi. Il joue un rôle tactique dans la révolte bien connu de Girart. Le roi Charles, sous le prétexte de la chasse, va lui tendre un piège et mener le siège sous Roussillon:

> Entros c'a Rossillon non tec sa freine.
> Defors le mur erbergent, a es l'areine (vv. 673-674).

Le cadre forestier devient ici l'espace d'une vendetta, d'une vengeance personnelle pour Charlemagne qui est jaloux de la puissance de Girart.

Pour Girart, en revanche, la forêt est le lieu de repli par excellence. Le monde vert impénétrable est celui dans lequel s'entremêlent le lierre et les broussailles qui agissent comme un obstacle. Cette défense naturelle, plus efficace qu'une muraille, appartient à la stratégie guerrière, car elle est un terrain de repli pour les troupes en difficultés. Dans *La Chanson de Girart de Roussillon*, ce sont les hommes d'Oudin qui prennent la fuite sous les frondaisons:

> E cinc cenz chevalers de plus preizaz,
> E les autres gari bois e plassaz (vv. 8572-8573).

Le domaine sylvestre sert également de refuge aux bannis et constitue ainsi une terre d'accueil.

Vassaux rebelles et monde sylvestre: un même combat, celui contre un système politique largement considéré comme injuste, contre une royauté incapable de maintenir l'ordre public, contre une société au seuil de l'anarchie. C'est à la fois le fonctionnement des institutions et le destin des hommes que vise la révolte des barons. Mais il s'agit bien d'une révolte, et non d'une révolution. D'ailleurs, en règle générale, les vassaux rebelles finissent presque toujours par perdre, augmentant ainsi le sentiment de frustration aiguë qui pouvait envahir les révoltés. Il ne s'agit là que d'un résumé qui pourrait risquer de fausser une histoire riche et complexe. Pourtant, il semble clair que les attitudes fondamentales de la société française des XIIe et XIIIe siècles envers l'autorité légitime sous-tendaient les changements dans le royaume. La littérature ne fait que s'en faire l'écho.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Édition des textes

Bayot, A. (éd.) (1931), *Gormont et Isembart*, Paris, Champion, 3e éd. (CFMA, 14).

Brandin, L. (éd.) (1921-1922), *Chanson d'Aspremont*, 2 vols., Paris, Champion.

Combarieu du Gres (de), M. et Gouiran G. (éd.) (1993), *La Chanson de Girart de Roussillon*, Paris, Le Livre de Poche (coll. «Lettres Gothiques»).

Jonin, P. (éd.) (1979), *La Chanson de Roland*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»).

Perrier, J.-L. (1967), *Le Charroi de Nîmes*, Paris, Champion (CFMA, 66).

Roach, W. (éd.) (1959), *Le roman de Perceval ou le Conte du Graal*, Genève, Droz, et Paris, Minard.

Thomas, J. (éd.) (1989), *Renaut de Montauban*, Genève, Droz.

Ouvrages généraux

Brunel, Pierre (1972), *Histoire de la littérature française, Tome I - Du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, Paris, Bordas.

Calin, William C. (1962), *The Old French Epic of Revolt: Raoul de Cambrai, Renaut de Montauban, Gormont et Isembart*, Genève, Droz.

Dubost, F. (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème XIIIème siècles)-L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine.

Hobsbawm, E.J. (1969), *Bandits*, Londres, Penguin.

Jackson, W.T. (1982), *The Hero and the King*, New York.

Labbe, A. (1991), «L'espace littéraire et politique de Girart de Roussillon: une géographie héritée de l'histoire et investie par la poésie», en *Actes du Colloque Provence, régions, terroirs au Moyen Âge: de la réalité à l'imaginaire*, Nancy, Presses Universitaires.

Louis, René (1947), *Girart, comte de Vienne dans les chansons de geste: «Girart de Vienne», «Girart de Fraite», «Girart de Roussillon»*, 2 vols., Auxerre.

Rey, Alain (directeur) (1992), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Vovelle, Michel (1989), *Révolte et Société*, Actes du IVe colloque d'Histoire au présent, 2 vols., Paris, Publications de la Sorbonne.

Weill, L. (1991), «Les Ardennes dans les chansons de geste», en *Actes du Colloque Provence, régions, terroirs au Moyen Âge: de la réalité à l'imaginaire*, Nancy, Presses Universitaires.

Zink, Michel (1992), *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France.

EL PAISAJE EN *LETTRES DE MON MOULIN* DE ALPHONSE DAUDET

Anna-Maria Corredor Plaja
Universitat de Girona

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

Mi interés por las cartas de Daudet surgió a raíz de la versión catalana que publiqué en 1998 (Barcelona, Quaderns Crema). Un aspecto que he tratado en comunicaciones anteriores ha sido el de la función que tienen los topónimos en esta obra de Daudet, así como la problemática que presenta la onomástica (nombres de persona, de animales y de lugar) a la hora de traducirla en catalán y en castellano.

Los nombres geográficos van ligados a una serie de elementos entre los cuales está el paisaje que, en la mayoría de los casos, sirve para identificarlos. El paisaje es uno de los recursos que utiliza Daudet para crear un clima de connivencia con el lector: cuando se trata de la descripción de lugares que le son familiares, como puede ser cualquier rincón de Provenza, el autor sabe que el lector se sentirá identificado. Cuando el narrador se sitúa en lugares más alejados (Argelia, Córcega, Cerdeña) lo que pretende es acercarlos al lector. Para ello, como escritor catalogado dentro del naturalismo-realismo, pone especial énfasis en su descripción. Y es que en las cartas de Daudet, la descripción cuenta muchísimo más que la acción. Como veremos más adelante, en las descripciones paisajísticas de Daudet tienen un papel relevante la luz, los colores y los sonidos; también los seres (personas o animales) que animan estos paisajes intervienen en la percepción del autor. Se trata, en definitiva, de transmitir al lector su visión de las cosas, sus impresiones y reacciones, los cambios de humor provocados a veces por la alteración de algún elemento de la naturaleza.

Afirma Ph. Hamon (1991, p. 148) que el *flâneur* es el personaje clave de la literatura del s. XIX. Es cierto que en *Lettres de mon moulin* se manifiesta especialmente un Daudet narrador de cuentos, pero esta faceta, a la que hay que añadir una fuerte dosis de sentimentalismo, se combina con su sentido de la observación y es ahí donde encontramos al Daudet *flâneur*, *badaud*, representado pour un narrador que observa, se deja seducir fascinado por el lugar y transmite sus vivencias. El resultado es lo que autores como P. Carles y B. Desgranges (2000, p. 43) califican de «naturalisme attendri et édifiant», que caracteriza sus páginas, sin tener continuidad en los grandes novelistas que le sucedieron y que le ha valido su reputación de escritor *méridionaliste*.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Así pues, en el transcurso de la traducción me di cuenta de que el paisaje está presente, de una u otra forma, en casi todos los relatos que forman *Lettres de mon moulin* y me pareció interesante realizar un estudio de su tratamiento en el conjunto de la obra.

1. PAISAJE Y UNIVERSO DIEGÉTICO

En las cartas de Daudet, el paisaje provenzal es utilizado para construir el llamado *universo diegético*, concepto que según J.-M. Adam y F. Revaz (1996, p. 31) designa el mundo singular creado por cualquier narración. La misma noción es utilizada por U. Eco (*ibid.*, p. 27) cuando afirma: «Je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails». Este mundo, que el autor anima con personajes y objetos, y en el que pasan algunas acciones, tiene en Daudet un contexto de referencia bien conocido, la Provenza. Aunque haya relatos que, a la manera de los libros de viajes del siglo XVIII, trasladan al lector a lugares alejados, el punto de partida, ficticio o no, siempre es la Provenza, que puede considerarse en esta obra lo que en literatura medieval era el *locus amœnus*. Así, el paisaje sirve en diversas ocasiones para introducir una historia. Describiendo un paisaje supuestamente real el autor no sólo pretende asegurarse la atención del lector. Es indiscutible que el lector tiene un papel importante en el proceso de creación del universo diegético de la narración, teniendo en cuenta que este universo, este mundo particular representado por el conjunto de la obra, sólo adquiere todo su sentido con la interpretación de su destinatario.

En el caso del breve prólogo de *Lettres de mon moulin*, es decir, cuando se marca el inicio de la ficción, el narrador lo hace explicando el momento de la compra del no menos ficticio molino, que se convierte en punto de arranque y pretexto de toda la narración. Veremos a continuación cómo se insiste en algunos relatos sobre este lugar idílico desde el cual el narrador supuestamente escribe. La identificación con el lugar se expresa a veces explícitamente (*mon moulin, Provence, récit provençal*, etc.), pero en otras ocasiones esta relación es implícita y expresada con deícticos y otros complementos de lugar y de tiempo.

2. LA RELACIÓN DEL NARRADOR CON EL LUGAR

En *Installation*, después de iniciar el relato con la descripción del molino, podemos leer: «C'est de là que je vous écris, ma grande porte ouverte, au bon soleil [...] Je suis si bien dans mon moulin!» (A. Daudet, 1986, p. 248). *La diligence de Beaucaire* empieza con la frase: «C'était le jour de mon arrivée ici». (*ibid.*, p. 250). En *Les vieux*, una carta llegada de París y en la cual el amigo Maurice escribe: «Heureusement, tu es là-bas, mon cher meunier...» (*ibid.*, p. 301) sirve para

marcar la referencia al contexto provenzal. En estos ejemplos vemos que los deícticos *là, ici* y *là-bas* no sólo substituyen la descripción del lugar, sino que sirven para insistir en su supuesta vinculación a la Provenza.

En *Le secret de maître Cornille*, la historia está ligada al lugar por *chez moi* y *l'autre soir*: «Francet Mamaï, un vieux joueur de fifre, qui vient de temps en temps faire la veillée chez moi, en buvant du vin cuit, m'a raconté l'autre soir...» (*ibid.*, p. 254). En *La chèvre de M. Seguin*, la referencia al lugar se encuentra al final de la narración: «Si jamais tu viens en Provence...» (*ibid.*, p. 265); este relato, además, para que sea más verosímil, se acaba con unas palabras en provenzal. En *Les Étoiles*, el subtítulo *Récit d'un berger provençal*, marca la relación con el lugar. En *L'Arlésienne*, la narración empieza: «Pour aller au village, en descendant de mon moulin...» (*ibid.*, p. 272). En *La mule du pape* leemos: «De tous les jolis dictons, proverbes ou adages, dont nos paysans de Provence [...]. À quinze lieues autour de mon moulin...» (*ibid.*, p. 276). En *Le curé de Cucugnan* el relato se inicia con una referencia inicial a los poetas provenzales: «Tous les ans, à la Chandeleur, les poètes provençaux publient en Avignon...» (*ibid.*, p. 301). En *La légende de l'homme à la cervelle d'or*, el narrador precisa: «Je vis à mille lieues des brouillards parisiens, sur une colline lumineuse, dans le pays des tambourins et du vin muscat» (*ibid.*, p. 325). En *Le poète Mistral*: «Dimanche dernier, en me levant, j'ai cru me réveiller rue du Faubourg-Montmartre. Il pleuvait, le ciel était gris, le moulin triste» (*ibid.*, p. 329). En *Les deux auberges*: «C'était en revenant de Nîmes...» (*ibid.*, p. 348). En *Les trois messes basses* y en *L'élixir du révérend père Gaucher* la historia se sitúa también explícitamente en Provenza. Los cinco relatos agrupados bajo el título genérico de *En Camargue* contienen, todos, igualmente, elementos que marcan la relación del narrador con el lugar: «Nous voilà sur la route d'Arles [...] Ainsi s'appelle notre rendez-vous de chasse [...] surtout dans ces pays marécageux [...] Tout près de chez nous, à une portée de fusil de la cabane [...] Souvent, abandonnant la chasse, je viens m'asseoir au bord de ce lac salé» (*ibid.*, pp. 375-384). Finalmente, en *Nostalgies de caserne*, el lugar está representado por *mes pins*.

En otras narraciones, las historias explicadas están situadas lejos de Provenza pero el autor, en su deseo de mantener un hilo que asegure la unidad de la obra, siempre busca un pretexto para hacerlas comenzar en su molino. Así, *Le phare des Sanguinaires*, historia que traslada al lector a Córcega, empieza: «Cette nuit je n'ai pas pu dormir. Le mistral était en colère [...]. On se serait cru en pleine mer... Cela m'a rappelé tout à fait mes belles insomnies d'il y a trois ans, quand j'habitais le phare des Sanguinaires, là-bas, sur la côte corse, à l'entrée du golfe d'Ajaccio» (*ibid.*, p. 285). Esta brevísima introducción es utilizada igualmente para empezar las dos historias siguientes, *L'agonie de la Sémillante* y *Les Douaniers*; en la primera leemos: «Puisque le mistral de l'autre nuit nous a jetés sur la côte corse, laissez-moi vous raconter une terrible histoire de mer...» (*ibid.*, p. 291) y la acción sigue en Cerdeña; en la segunda, el narrador empieza mencionando «ce lugubre voyage aux îles Lavezzi» (*ibid.*, p. 297), en donde *ce* marca claramente que la historia iniciada es una continuación de la anterior. En *Ballades en prose* el

paisaje helado de un día de invierno es la excusa para introducir dos relatos «de fantaisie un peu germanique». El autor lo señala explícitamente: «il y avait autour de mon moulin un grand tapis de gelée blanche. L'herbe luisait et craquait comme du verre; toute la colline grelottait... Pour un jour ma chère Provence s'était déguisée en pays du Nord; et c'est parmi les pins frangés de givre, les touffes de lavande épanouies en bouquets de cristal, que j'ai écrit ces deux ballades ...» (*ibid.*, p. 314). En *À Milianah*, la narración empieza con estas palabras: «Cette fois je vous emmène passer la journée dans une jolie petite ville d'Algérie, à deux ou trois cents lieues du moulin...» (*ibid.*, p. 352) y el narrador encadena esta historia con la siguiente, *Les sauterelles*, diciendo: «Encore un souvenir d'Algérie, et puis nous reviendrons au Moulin...» (*ibid.*, p. 362). En este caso la mayúscula de *moulin*, que es la única vez que se encuentra escrito así, podría tener un significado especial, si no se trata de una manipulación de los editores.

Le portefeuille de Bixiou es un relato en el que no se precisa de manera explícita que está escrito en Provenza. Pero las historias anteriores hacen que *avant de quitter Paris* sea una referencia al lugar idílico en el que se centra la narración. La misma observación es válida para *Les Oranges*, donde el narrador describe su *meilleur souvenir d'oranges*, con lo cual da a entender implícitamente que todo se produce desde su lugar idílico.

Así pues, la Provenza es parte indispensable del universo diegético de *Lettres de mon moulin*.

3. LA DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE

Se puede observar en unos cuantos relatos que el paisaje adquiere un doble valor, por un lado tiene connotaciones positivas y por otro introduce un aspecto negativo. Así, en el prólogo, en el mismo párrafo en el que sitúa el molino en plena naturaleza, «sur une côte boisée de pins et de chênes verts», las plantas que rodean la construcción se convierten en un indicio que el narrador percibe como negativo ya que le alertan del estado de abandono en el que se encuentra la construcción: «étant le dit moulin abandonné depuis plus de vingt années et hors d'état de moudre, comme il appert des vignes sauvages, mousses, romarins et autres verdures parasites qui lui grimpent jusqu'au bout des ailes» (*ibid.*, p. 245).

Este doble valor del paisaje, a la vez positivo y negativo, como una antítesis constante, se encuentra en varios relatos. Por ejemplo en *Installation* leemos: «Un joli bois tout étincelant de lumière dégringole devant moi jusqu'au bas de la côte. À l'horizon, les Alpilles découpent leurs crêtes fines... Pas de bruit... À peine, de loin en loin, un son de fifre, un courlis dans les lavandes, un grelot de mule sur la route...». Después de esta breve descripción del panorama que se divisa desde el molino, el narrador hace referencia a «votre Paris bruyant et noir», de manera que el paisaje provenzal de luz y silencio aparece opuesto al

paisaje urbano de París, ruidoso y oscuro. Dicho de otra manera, el «petit coin parfumé et chaud» remite al ambiente «des journaux, des fiacres, du brouillard» (*ibid.*, p. 248).

La misma oposición se encuentra en *La chèvre de M. Séguin*, donde la montaña se presenta como un lugar atrayente cuando el animal, atado a una cuerda, mira hacia ella soñando con «gambader dans la bruyère» y con su hierba «savoureuse, fine, dentelée, faite de mille plantes» y sus flores: «de grandes campanules bleues, des digitales de pourpre à longs calices, toute une forêt de fleurs sauvages débordant de sucs capiteux» (*ibid.*, pp. 260-265). Pero por otro lado, la montaña representa el peligro, en este caso concreto materializado en el lobo, tal como lo señala al final del relato anterior, *Installation*, donde la montaña es descrita como: «un pays noir où il y a des loups» pero también con «de grandes digitales de pourpre pleines de rosée jusqu'au bord» (*ibid.*, p. 249).

En la segunda de las baladas, el auténtico protagonista es el «petit bois de chênes verts», que por un lado seduce al subprefecto pero por otro produce «un spectacle qui fait reculer d'horreur» a sus acompañantes del (*ibid.*, pp. 317-319). En *La légende de l'homme à la cervelle d'or* leemos: «Autour de chez moi tout n'est que soleil et musique» y «... je suis encore trop près de Paris. Tous les jours, jusque dans mes pins, il m'envoie les éclaboussures de ses tristesses...» (*ibid.*, p. 325). Igualmente, en la serie *En Camargue* hay bellísimas descripciones pero también está el aspecto negativo: «... je n'oublierai jamais l'aspect triste et féroce de ce paysage embrasé [...] Il y avait là un air de peste, une brume de miasmes lourdement flottante qu'épaississaient encore d'innombrables tourbillons de moustiques» (*ibid.*, p. 381). En esta misma serie, el relato *Le Vaccarès* empieza: «Ce qu'il y a de plus beau en Camargue, c'est le Vaccarès» (*ibid.*, p. 382), pero acaba describiendo este lugar bajo los efectos de un huracán, cuando el lago se convierte en muerte para los animales. En *Nostalgies de caserne*, el lugar idílico que ve perturbada la tranquilidad por un tambor impertinente, se transforma en sufrimiento desde el momento en el que el narrador reconoce su nostalgia: «Et moi, couché dans l'herbe, malade de nostalgie, je crois voir, au bruit du tambour qui s'éloigne, tout mon Paris défiler entre les pins... Ah! Paris... Paris!...Toujours Paris!» (*ibid.*, p. 387).

El paisaje marítimo también es presentado en algunos relatos bajo esta dualidad. Por ejemplo, en *Le phrare des Sanguinaires* el narrador explica: «je venais me mettre entre deux roches au ras de l'eau, au milieu des goélands, des merles, des hirondelles, et j'y restais presque tout le jour dans cette espèce de stupeur et d'accablement délicieux que donne la contemplation de la mer» (*ibid.*, p. 286). En *Les Vieux* leemos: «j'avais déjà choisi mon *cagnard* (abri) entre deux roches, et je rêvais de rester là tout le jour, comme un lézard, à boire de la lumière, en écoutant chanter les pins...» (*ibid.*, p. 308). En cambio en *L'agonie de la Sémillante* las rocas que describe el autor son *sinistres*: «de grands rocs pelés couverts d'oiseaux, quelques touffes d'absinthes, des maquis de lentisques, et, çà et là, dans la vase, des pièces de bois en train de pourrir» (*ibid.*, p. 291). En *Les Douaniers*,

la descripción del paisaje contribuye a aumentar la visión negativa del lugar, «un port aride et silencieux» que el autor califica de *désert* y de *poste terrible*: «Tout autour de la plage montaient de hautes roches escarpées, des maquis inextricables d'arbustes verts, d'un vert sombre, sans saison» (*ibid.*, p. 299).

Esta dualidad, antítesis permanente que observamos en la descripción de los paisajes no deja de recordar la expresión *homo duplex* utilizada por el autor en *Notes sur la vie* para referirse a sí mismo. W. Bannour (1990) considera que este concepto es básico para entender la vida y, lógicamente, la obra de Daudet: así, la coexistencia de tristeza y alegría, de lo positivo con lo negativo, se convierten en una constante de sus páginas.

4. UN ESTILO PARTICULAR

Si el conjunto de la obra de Daudet es definido como «un hybride de l'esthétique réaliste et de l'inspiration fantaisiste qui ont respectivement dominé, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le roman lettré et la littérature de divertissement» (Hamon, P., y Roger-Vasselin, D., 2000, p. 389), bien podemos decir, como hemos apuntado anteriormente, que esta idea de mezcla genérica está perfectamente representada en *Lettres de mon moulin*.

A pesar de la estructura fragmentada de esta obra y de la sensación de que cada relato es independiente de los demás, no es difícil reconocer una serie de rasgos que denotan la fidelidad del autor a la línea del realismo-naturalismo. P. Hamon (1993, pp. 64-72) en el capítulo *Les signaux du descriptif* señala una serie de indicios que alertan al lector de un posible efecto descriptivo que se ha querido producir en el texto. En este sentido hay que decir que si observamos el campo léxico del paisaje en *Lettres de mon moulin* nos damos cuenta de que contiene una gran variedad de términos que sirven efectivamente para intensificar el efecto de la descripción. En algunos de los fragmentos citados anteriormente hemos visto que el paisaje bañado por el sol está asociado a palabras como *lumière, chaud, étincelé, allumé, luire*, etc. Son especialmente significativas las expresiones *boire de la lumière* y *tout ce beau paysage provençal ne vit que par la lumière*. El verbo *parfumer* y los nombres de plantas aromáticas, *herbes odorantes* (*lavande, romarin, thym*, etc.) nos remiten también a una de las características de este paisaje. En relación con los colores, a parte del verde y sus matices (*sombre, lustré, vernissé, pâle, sans saison*, etc.) encontramos también el gris y el negro, el blanco, el violeta, el azul, el rojo y derivados (*rougeâtre*). Otro elemento que aparece en las descripciones paisajísticas es el silencio; en algunas ocasiones, el silencio, como hemos visto anteriormente, aparece opuesto al ruido de la ciudad, pero otras veces es perturbado agradablemente por sonidos de la naturaleza, como por ejemplo en la serie *En Camargue*, donde en el tercer relato el narrador describe el tiempo de silencio del acecho y los sonidos que lo acompañan (*frôlement des insectes dans les roseaux, murmure des feuilles qui*

frissonnent, butor qui plonge et souffle, froissement de plumes, ébouriffement du duvet, craquement de la petite armature, etc.).

El relato descriptivo es marcado igualmente por el uso de ciertos tiempos verbales, como el presente o el imperfecto (*ce sont..., c'était...*) que puede combinarse con el de deícticos, que substituyen a veces nombres de lugar con la misma función que éstos (*cf.* Corredor Plaja, 2000). El uso de léxico específico es otro aspecto que encontramos en esta obra: hay que decir que no siempre se traducen rápidamente nombres que no son de uso corriente y que algunos pasajes pueden suponer horas de búsqueda en obras especializadas. Ligado al léxico, no se puede pasar por alto lo que Hamon (1993) llama *effet de liste*, rasgo fundamental del enunciado descriptivo que va ligado a un efecto de sinonimia, aportando muchas veces detalles insignificantes. Veamos unos ejemplos:

> Tout était noir, rongé, calciné. Les bananiers, les abricotiers, les pêchers, les mandariniers, se reconnaissaient seulement...» (A. Daudet, 1986, p. 362). «Au bord des boiseries, dans les rideaux déjà tout mangés, elles se traînaient, tombaient, volaient, grimpaient...» (*ibid.*, p. 365). «Les citernes, les bassins, les puits, les viviers, tout était infecté» (*ibid.*). «Avec les herses, les pioches, les charrues, on remuait ce sol mouvant...» (*ibid.*). «Inondation de lumière bleue, légère, poussiéreuse...» (*ibid.*, p. 381). «Les visages jaunes, tirés, les yeux cerclés, trop grands...» (*ibid.*). «...une pauvre figure de paysanne, ridée, crevassée, couleur de terre...» (*ibid.*, p. 349). «...le cri strident des cigales, musique folle, assourdissante, à temps pressés... (*ibid.*, p. 348).

Podríamos seguir con muchísimos más ejemplos en los que figuran listas de adjetivos o de sustantivos. En ocasiones estas repeticiones se combinan con la sucesión de diferentes acciones: por ejemplo en el breve fragmento de *L'élixir du révérend père Gaucher* que citamos a continuación, encontramos 11 adjectivos o formas adjetivadas: «Pauvres pères blancs! Je les vois encore, à la procession de la Fête-Dieu, défilant tristement dans leurs capes rapiécées, pâles, maigres, nourris de citres et de pastèques, et derrière eux monseigneur l'abbé, qui venait la tête basse, tout honteux de montrer au soleil sa crosse dédorée et sa mitre de laine blanche mangée des vers» (*ibid.*, p. 367).

Otra de las características de las narraciones descriptivas que encontramos en las páginas de Daudet es el uso de figuras retóricas. Encontramos metáforas: la luna es *le compagnon des belles nuits*, el Ródano *un fil d'argent*, los puestos del mercado *des noisettes*, la lengua provenzal *un palais restauré*, etc. Hay también comparaciones: «Entre les feuilles, la mer mettait des espaces bleus, éblouissants comme des morceaux de verre brisé...» (*ibid.*, p. 346), «la neige semblait une poussière de nacre» (*ibid.*, p. 345), «couronnée de neige comme d'une fourrure blanche» (*ibid.*). Se encuentran igualmente numerosas personificaciones: animales, plantas y objetos piensan, hablan y tienen sentimientos especialmente en *Le sous-préfet aux champs*, pero también en otros relatos como *La chèvre de M.*

Séguin o en *Le poète Mistral*, donde el molino está triste. El viento y el mar también son a menudo personificados.

Finalmente, diremos que en las descripciones de Daudet aparecen personajes cuyos nombres están en consonancia con el mundo retratado por el autor: Garrigou, Béluguet, Catarinet, Coq-Galine, Louiset dit Le Quique, etc. La misma observación es válida para los nombres de animales: l'Estournello, l'Estello, Blanquette, etc. Estos nombres, antropónimos y zoónimos, unidos a los nombres geográficos, son un elemento importante de la obra, en el sentido de que contribuyen a personalizar el discurso y a transmitir un mayor realismo.

Se trata pues, en definitiva, de un estilo peculiar en el que se mezclan sentimentalismo y fantasía, observación y experiencias, gusto por narrar y comunicar.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adam, J.-M. y Revaz, F. (1996), *L'analyse des récits*, París, Seuil.

Bannour, W. (1990), *Alphonse Daudet, bohème et bourgeois*, París, Perrin.

Carles, P. y Desgranges, B. (2000), *Le Naturalisme*, París, Nathan.

Corredor Plaja, A.-M. (2000), «La traduction des noms propres: l'onomastique de *Lettres de mon moulin* (A. Daudet) traduite en catalan et en espagnol», en M.L. Casal Silva *et alii* (ed.), *La lingüística francesa en España camino del siglo xx*, Madrid, Arrecife, vol. i, pp. 309-318.

Daudet, A. (1986), *Lettres de mon moulin*, en R. Ripoll (ed.), *Œuvres*, París, Gallimard.

Hamon, Ph. (1991), *La description littéraire*, París, Éditions Macula.

—— (1993), *Du descriptif*, París, Hachette.

Hamon, P. y Roger-Vasselin, D. (sous la direction de) (2000), *Le Robert des grands écrivains de langue française,* París, Dictionnaires Le Robert.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

FORTIUS ALTIUS CITIUS. LA VISIÓN AUTOBIOGRÁFICA E INSULAR DE DOS PATAFÍSICOS: GEORGES PEREC Y BORIS VIAN

Adela Cortijo Talavera
Universitat de València

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Il y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde, une île.
Elle s'appelle W. (Perec, 1975: 93).

La escritura veladamente autobiográfica de Boris Vian en el Vernon Sullivan *Et on tuera tous les affreux* (1948) y la manifiesta de Georges Perec en *W ou le souvenir d'enfance* (1975) imponen —de una manera muy distinta— una inversión de la imagen tradicional de la isla como tópico literario, asociado a las aventuras y utopías de siglos anteriores —amalgama de Atlántida, Robinsones[1], islas de Gulliver, Utopía de Tomás Moro y misteriosas Islas del Tesoro[2]—. Las islas que aparecen en estas dos novelas como espacio simbólico: W en el caso de Perec y la isla hawaiana del Dr. Markus Schutz —guiño a la famosa *Isla del Dr. Moreau* (1896), de H.G. Wells— en el caso de Vian, son el marco de una despiadada agresión al individuo. Perec denuncia la crueldad espartana de un régimen deportivo que lleva hasta sus últimas consecuencias la divisa olímpica *Fortius, altius, citius* y Vian, en un tono cómico, más digerible, denuncia el culto al cuerpo y la preocupación excesiva por la belleza que lleva al Dr. Schutz a proclamar a viva voz el lema «Que se mueran los feos».

---

[1] «Robinsones» en plural, porque el héroe de *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoë, of York, Mariner,* (1718) de Daniel Defoë ha tenido numerosos sucesores y se ha convertido en un mito literario, recogido entre otros por Michel Tournier.

[2] Ejemplos todos ellos de la naturaleza utópica o de la capacidad épica de estos espacios, la mítica cadena de islas de la Atlántida donde se desarrolló una avanzada civilización, la Isla de la Desesperación donde Robinson logró superarse a sí mismo, todas las islas que visitó el Dr. Lemuel Gulliver en sus numerosos viajes; Liliput, Blefescu, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdrib, Houyhnhnms... eran ejemplos de sociedades utópicas, la misma Utopía de Tomás Moro ha sido situada en el continente-isla de Australia, y la Isla del Tesoro de R.L. Stevenson, que escondía a otro «Robinson», Ben Gunn, fue el escenario de dos bandos, de dos sociedades organizadas, la de Trelawney y Livesey y la de los piratas.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Ambos autores, desde perspectivas muy diferentes, están creando una parábola de la eugenesia nazi. G. Perec, de una forma mucho más evidente, al intercalar y comparar los capítulos pares en la primera parte e impares en la segunda, escritos en primera persona, de sus recuerdos de infancia —de niño refugiado judío— con los capítulos impares en la primera parte y pares en la segunda, en cursiva, y en tercera persona, en los que describe detalladamente el gobierno y las leyes deportivas que rigen la isla W. Reglamentos que se asemejan, cada vez más, a los de los campos de exterminio, confundiéndose al final los cinco anillos entrelazados con la esvástica. Y Boris Vian, que a finales de los años cuarenta anticipaba la era del gimnasio, de las dietas y de la cirugía estética —para ser bello o morir en el intento...— presenta, de manera humorística, a un inquietante doctor de nombre alemán[3] que es perseguido por el FBI porque realiza experimentos clandestinos de genética para mejorar la raza humana y crear especímenes perfectos.

El espacio de aventuras, con piratas, peligros, salvajes antropófagos[4]... se convierte así en un lugar inquietante con toques de ciencia ficción, con reminiscencias de *Un mundo feliz* de A. Huxley (1932) o de *Metrópolis*[5]...

De ese modo, Perec y Vian ubican en la isla imaginaria —rincón del mundo que no deja de tener una naturaleza utópica en tanto que se equipara con el alejamiento de otro planeta— el ataque brutal de una sociedad hacia las libertades del sujeto y a las características que lo definen y lo diferencian, que lo «aíslan» de los demás.

Por supuesto es lícito opinar que es impropio comparar las obras de estos dos autores, que se alejan tanto en el tratamiento de este tema, pero podemos objetar que ambos coinciden en subrayar el componente físico y que, ante ello, comparten una mirada patafísica[6].

---

[3] El Dr. Markus Schutz no escapa a la práctica de Boris Vian de introducir en la ficción a seres de carne y hueso, a sus amigos, enemigos o simplemente conocidos, como es el caso de Major, de Claude Léon, de Jean-Sol Partre o de l'abbé Petitjean, por citar algunos ejemplos. Schutz, concretamente, es el diminutivo de Schutzenberger, el director de investigación del CNRS, compañero de Boris en la Maison des Sciences y en Saint-Germain-des-Prés (Arnaud, 1985: 47, vid. Pestureau, 1985: 363).

[4] Como Boris Vian lo concibe por ejemplo en *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*: «C'était une très belle île. Y avait des palmiers partout, des singes sur les palmiers, des puces sur les singes, et un vieux volcan plein d'eau» (Vian, 1998: 78).

[5] A partir de 1950, tras la Segunda Guerra Mundial, el género de la ciencia ficción, que viene a substituir al de la anticipación, tiene una gran aceptación en Francia, como todo lo que viene de los Estados Unidos. En este sentido es significativo el hecho de que Boris Vian fuera traductor entusiasta de Van Vogt; *Le Monde des Â* (1953), *Les aventures des non-Â* (1957), como significativo es el artículo de Queneau —ligado a Perec por el Oulipo— «La science-fiction vaincra» publicado en 1953 en *La Gazette de Lausanne*.

[6] No olvidemos que Boris Vian, *Équarrisseur de première classe*, era *Trascendent Satrape, Promoteur insigne de l'Ordre de la Grande Guidouille* y Georges Perec, *Auditeur Emphytéote*,

Si se produce un vuelco en el concepto acostumbrado de isla es porque se presenta como un sitio cerrado, limitado, alejado, pero no vacío sino habitado por un Orden implacable y absurdo. Y si en la literatura de siglos anteriores —XVIII y XIX— la isla desierta era un campo abonado para el desarrollo, el ímpetu y la vanagloria del héroe[7], en Vian y Perec la isla desgraciadamente no está desierta, sino que es la sede del Imperio de la Raza y de la Belleza y es, por tanto, donde mejor se fomenta un mecanismo de aniquilamiento del hombre.

Por ello hemos considerado que sería interesante comparar la visión autobiográfica e insular —en tanto que particular o singular y en tanto que focalizada en la isla— de estos dos autores pertenecientes al *Collège de Pataphysique*, alejados en el tiempo pero vinculados por una cierta continuidad ideológica.

Tanto Vian como Perec sufrieron de cerca la Segunda Guerra Mundial, a Vian le desbarató su juventud y a Perec su infancia. Vian se refugió en las *parties* de Ville-d'Avray, en el jazz de la orquesta de Claude Abadie y en la literatura americana, actividades todas ellas perseguidas y ya de por sí contestatarias. Pero, a pesar de intentar mantenerse al margen del fenómeno bélico —como le inculcara su anárquico padre—, los bombardeos que destruyeron la casa familiar de veraneo en Landemer[8] o la persecución a la que se veía expuesto su amigo judío Alfredo Jabès[9], no podían resultarle indiferentes. De hecho la guerra estará muy presente en su teatro y en sus canciones[10], de forma paródica pero dejando vis-

---

perteneciente a la *cocomission* de l'Oulipo. De hecho, las dos partes de las que se compone la novela de Perec se presentan con dos epígrafes, con dos citas de Queneau, otro Sátrapa, gran amigo de Boris, y promotor del Oulipo, a partir del Colloque de Cerisy-la-Salle «Raymond Queneau ou une nouvelle défense et illustration de la langue française» (1960). Estos epígrafes hacen referencia al uso de la memoria: I. «Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrai-je l'éclaircir?» (PEREC, 1975: 11). II. «Cette brume insensée où s'agitent des ombres, –est-ce donc là mon avenir?» (PEREC, 1975: 91).

[7] Del héroe-náufrago que se enfrenta al mundo, a los elementos, y que es reflejado por el incipiente romanticismo de Daniel Defoë —el personaje de Robinson fue muy apreciado por Rousseau— y por la figura del pirata, del proscrito asociado a la isla como espacio de libertad, como sucede con el Conde de Montecristo de Dumas o con el John Silver de Stevenson.

[8] La casa normanda situada en la isleta del Cotentin, era una especie de Paraíso perdido que Vian describe en su diario íntimo, en su *Journal à rebrousse-poil* (1951) y que aparece reproducida fielmente en *L'Arrache-coeur* (1953) como la casa de Clémentine y de sus trillizos Joël, Noël y Citroën (ARNAUD, 1985: 18-19; BOGGIO, 1993: 16).

[9] Alfredo Jabès o Bimbo, compañero de Centrale, colaboró con Vian en *Le livre d'or* (1940).

[10] La guerra es atacada en su teatro: *L'Équarrissage pour tous* (1948), *Le Goûter des généraux* (1962), en sus canciones *Le java des bombes atomiques*, *Le Petit Commerce*, *Les Joyeux bouchers*, *Le Déserteur...*, pero también está presente en los relatos de *Les Fourmis* (1949).

lumbrar un cierto *rire jaune*. En el caso de Perec, a éste le fue imposible obviar la crueldad de una guerra en la que sus abuelos, su madre y su tía Fanny fueron deportados, desaparecidos en campos de concentración. Y su refugio no fue voluntario sino forzado pues tuvo que huir de París cuando sólo era un niño[11].

Por ello, en *W ou le souvenir d'enfance*, sus recuerdos de infancia barajados con la descripción de la soberanía del deporte no cesan de hacer indirectamente referencia al holocausto.

La separación estructural y topográfica, la alternancia simétrica de capítulos pares e impares, sólo consigue disociar inicialmente el naufragio del Sylvandre y la isla W de sus recuerdos de niñez. Luego, paulatinamente, el austero régimen de vida, la sin razón de la normativa de los juegos y la celebración de Olimpiadas, Espartakiadas y Atlantiadas[12] en W, se asemejaran cada vez más al horror de los campos de exterminio, hasta que los dos hilos conductores, aparentemente inconexos para el lector, se enlacen.

Perec nos ofrece en esta novela sus recuerdos fragmentados, pedazos de momentos evocados gracias a imágenes, a fotografías o al dibujo de una grafía hebraica, que, como en una anamnesis, nos transmiten una idea abstracta o un sentimiento.

Esta novela autobiográfica publicada en 1975[13], treinta años después de la guerra —a diferencia de *Et on tuera tous les affreux* (1948), publicada muy poco después de haber finalizado el conflicto y en el momento en el que se acababa de descubrir el verdadero alcance de los campos de exterminio— coincide con otro momento de persecución y de tiranía, ya que no es gratuito el hecho de que W sea una isla situada en el laberíntico archipiélago de la Tierra de Fuego, en la costa chilena. Esta ubicación —como el propio Perec indica al final de la novela— vincula aún más ese simbolismo deportivo de la isla al fascismo de una dictadura, en este caso de Pinochet, pues en 1974, cuando Perec escribe, muchos de esos islotes están sirviendo de auténticos campos de deportación. La pesadilla nazi no cesa. Además Perec explica, en el capítulo II, como justificación inicial a su autobiografía, las razones que le han llevado a demorar tanto esta novela de denuncia y desahogo, por el pudor y la angustia que ha necesitado superar.

---

[11] Naturalmente Perec es consciente siendo adulto porque durante la guerra su visión no deja de ser infantil y parcial: «Du monde extérieur, je ne savais rien, sinon qu'il y avait la guerre et, à cause de la guerre, des réfugiés: un de ces réfugiés s'appelait Normand et il habitait une chambre chez un monsieur qui s'appellait Breton. C'est la première plaisanterie dont je me souvienne» (Perec, 1975: 122).

[12] En la nación de W se celebran tres tipos de juegos, las Olimpiadas, los Juegos más importantes, que reúnen a 264 atletas y se celebran una vez al año, las Espartakiadas que reúnen a 1.056 atletas y se celebran una vez cada tres meses y las Atlantiadas que reúnen a 176 atletas y se celebran una vez al mes.

[13] No es la única, recordemos *La Boutique obscure* (1973) o *Je me souviens* (1978).

En cambio cuando se publica *Et on tuera tous les affreux* (1948) el tema de la guerra es muy reciente y doloroso, pero el tratamiento que hace Boris Vian del Imperio de la Raza y de la Belleza es muy diferente de la metáfora del racismo nazi de W. Esta novela, cuyo título ya es suficientemente significativo —traducido al castellano por *Que se mueran los feos*—, sigue en la línea de la exageración paródica de los anteriores Vernon Sullivan[14]. Pero una vez agotada la problemática de la segregación racial y la perversión de los negros de piel blanca —como el vengativo Lee Anderson o el cainista Dan Parker—, Boris Vian cambia de registro en esta tercera entrega de la serie, ya que introduce fuertes dosis de humor y pinceladas de otros géneros importados de Estados Unidos, como es el cómic o la ciencia ficción.

La novela, como todas las de Vian, nos ofrece un espacio autobiográfico, pues el protagonista Rock Bailey y sus dobles, Andy Sigman y Mike Bokanski, son transposiciones novelescas del polifacético Boris Vian[15]. El joven californiano guapo, alto, rubio, que se empeña en defender su virginidad hasta los veinte años es un reflejo cómico del propio Vian o al menos de cómo se veía él en su diario íntimo, en su *Journal à rebrousse-poil*[16] (1951) o en su novela autobiográfica *L'Herbe rouge* (1950)[17]. La problemática sexual de Boris Vian, o de Wolf —consi-

---

[14] Nos referimos a las cuatro novelas negras: *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) y *Elles se rendent pas compte* (1950), publicadas en las Éditions du Scorpion de Jean d'Halluin, en las que Boris Vian adoptó ese seudónimo americano.

[15] Como también lo es Wolf Petrossian, el personaje que asesinan en el Zooty y que es el punto de partida de toda la trama. Descrito como un rubio fornido, su nombre, Wolf, nos hace enseguida pensar en el protagonista de su novela autobiográfica *L'Herbe rouge* (1950) y las resonancias rusas de Petrossian hacen claramente referencia a las resonancias rusas atribuidas a su propio nombre, Boris.

[16] «Peut-être j'aurais dû naître bosco ou bigle ou tordu d'une façon [...] mais quand un type naît grand, à peu près droit et quand ses parents le soignent, c'est tellement facile à ramasser des flirts qu'on s'en fout, au fond on se contente du tiédasse. J'arrive quand même à être furieux de me voir aussi con en 1939. À 19 ans! Eh ben mon pote, il y en a des plus avancés» (Boggio, 1993: 25). «[...] Dieu j'étais d'un timide à 20 ans, avec ma carcasse d'étiré, vraiment le bon jeune homme. De quoi il ne faut pas se sortir! Et puis au fond, bien miteux. Ça, par la faute de mes parents» (Arnaud, 1985: 29).

[17] De hecho, curiosamente, en esta extraña novela en la que Boris Vian rememora sus recuerdos también aparece el motivo de la isla, o al menos de la playa desierta, como espacio simbólico, como una representación del mundo donde tienen lugar sus encuentros con ciertos personajes alegóricos con los que mantiene conversaciones analíticas sobre sí mismo, en un uso paródico del psicoanálisis. Cuando Wolf se introduce en el Cuadrado —especie de máquina del tiempo— siempre emerge del agua, y en la playa, como si fuera un náufrago, se pone en contacto con un pasado que él desea destruir.

derada en *Les vies parallèles de Boris Vian* de N. Arnaud— es la de un chico obsesionado por el sexo y al mismo tiempo coaccionado por el temor a las enfermedades venéreas[18], como Rock Bailey que está obsesionado en preservar intacta su fuerza física para dedicarse en cuerpo y alma al deporte. Rock quiere que las chicas, como Sunday Love, que le acosan por su físico, le dejen en paz y poder así llevar una vida «higiénica». Lo cual coincide de forma caricaturesca con las obsesiones íntimas vianescas.

> [...] L'homme naïf quasi violé [...] paraît bien transposer un thème et un fantasme propres à Vian, correspondant à son éducation et à sa conception des relations avec les femmes; l'homme vierge et l'iniciative féminine dans les rapports sexuels. Le puceau prolongé, à son corps défendant ou par prétexte intime, on le retrouve ailleurs; mieux que Colin, c'est Wolf qui l'incarne et le relève clairement à l'époque même de *Et on tuera tous les affreux* [...] les aventures de Rock offrent le traitement comique de cette virginité qu'il a juré de conserver jusqu'à vingt ans, non pour conforter, lui, ses progrès intellectuels, mais pour son entraînement physique de «Monsieur Los Angeles» (Pestureau, 1997: 885).

Pero la perspectiva de Rock Bailey cambiará radicalmente cuando se vea involucrado en una trama de asesinatos y de raptos de bellas jovencitas a manos del Dr. Markus Schutz, una especie de científico loco que ha decidido remplazar a los feos por seres de una belleza perfecta[19]. La ambición implacable de Schutz, junto a sus conocimientos y audacia científica lo convierten en un sujeto altamente peligroso: «[...] maître d'eugénisme, champion de microchirurgie génétique —ovariectomie, charcutage et vivisection— dictateur savant qui prépare sa prise de pouvoir par surhommes interposés. Dans sa clinique californienne comme sur son île hawaïenne, *in vivo* comme *in vitro*, il sélectionne, féconde, fait mûrir, bousculant les lois et le temps naturels, des séries d'êtres parfaits» (Pestureau,1985: 364). Auténtico malvado de ciencia ficción de ojos grises y glaciales, no se contenta con crear mujeres espléndidas y hombres superiores sino que se propone acabar con la fealdad y la mediocridad del mundo porque le resultan insufribles; Vernon Sullivan —que sigue ligando el sexo a la raza— nos avanza la inseminación artificial, los bancos de esperma y la ingeniería genética, pero también deja planear la amenaza de un proyecto destinado a apoyar un sistema de gobierno seudo-científico, ya que el Dr. Schutz es el responsable del

---

[18] «Nous avons été élevés dans la peur des maladies vénériennes, confirme Alain Vian, et nous avions tout lu sur la vérole terminale de Maupassant. Je crois que Boris a eu les mêmes difficultés que moi. Il n'a fait l'amour qu'assez tard, vers vingt et un ans, sans doute la première fois avec sa première femme» (Boggio, 1993: 23).

[19] Del mismo modo que el Dr. Moreau quería potenciar los instintos básicos del hombre, convirtiendo a algunos humanos en animales, cual Circe en su isla.

oscuro origen de numerosos campeones olímpicos, políticos y Premios Nobel: «[...] Il peut déjà proclamer *que sa série W*[20] domine l'Amérique du Nord, stars ou footballeurs, journalistes, administrateurs et hommes politiques de premier plan, dans cinq ans il n'y aura plus d'affreux et il sera Président» [la cursiva es nuestra] (Pestureau,1985: 364). Esta pesadilla utópica se asemeja enormemente a la situación de la nación de W donde impera la ley del más fuerte. La isla paradisíaca donde Schutz experimenta con sus bellos especímenes que siguen sus órdenes como si fuera un gran gurú, que corren desnudos, con collares de flores, que bailan y fornican despreocupados, encierra también sorpresas desagradables para los intrusos. Rock Bailey —que había sido raptado para renovar el *stock* de semen seleccionado— se une al agente del FBI Mike Bokasnki —que comparte su teoría sobre la virginidad— y a su perro Noonoo, para desmantelar ese programa racista, sin conocer la verdadera envergadura política de ese plan de uniformidad. Rock y Mike aprovechan su perfección física para infiltrarse, haciéndose pasar por productos de la serie S y descubren horrorizados en el camino hermosos cuerpos crucificados y torturados con carteles colgados que rezan «defecto de aspecto». Más tarde Markus Schutz les explicará que en realidad se trata de suicidios, de las muertes voluntarias de aquellos que no se consideran suficientemente bellos y se autosacrifican, y que la escenificación del martirio se hace posteriormente por una simple cuestión estética. No sólo se eliminan los fetos defectuosos, *trop cuits*, sino que además se fomenta la toma de conciencia de la propia imperfección hasta el punto de anular la determinación del individuo y de abocar, como en las sectas, a la locura colectiva.

El mimetismo, la gemelidad y el borreguismo de las series de engendros de Schutz los encontramos igualmente en los atletas que pueblan las cuatro villas de W[21]. Se especula que la isla fue colonizada por un tal Wilson, un exconvicto o un campeón olímpico decepcionado por el mercantilismo al que se veía sometido el deporte. En todo caso, lo cierto es que la isla está poblada por occidentales blancos anglosajones, «[...] des représentants de cette classe orgueilleuse qu'aux États-Unis on nomme les Wasp» (Perec, 1975: 95), para los que el Deporte es la única Ley de vida y la Victoria el único objetivo. Uniformizados, marcados con una gigantesca W blanca en la espalda, los atletas carecen de identidad, de nombre propio, toman el nombre-título de los primeros vencedores de las marcas en los Juegos y en los campeonatos. De manera que el vencedor de los 100 metros siempre es el Jones, o el de 400 m es el Gustafson, pudiendo, llegado el caso, acumular varios títulos, como por ejemplo «le Gustafson de Grunelius

---

[20] ¿Hace acaso Boris Vian alusión a los *Wasp*?

[21] Se trata de cuatro villas olímpicas: W, Norte-W, Oeste-W y Noroeste-W —obsérvese la ausencia del Sur y del Oriente— en el sentido de los *Leonidaion* de Olimpia o campos de entrenamiento.

de Pfister de Cummings de Westerman-Casanova» (Perec, 1975: 137), así es como debe presentarse el atleta ante los Oficiales. Evidentemente sólo cuentan los nombres conseguidos por las victorias y a mayor número de títulos corresponden mayor número de privilegios, como duchas suplementarias o entrenadores particulares. Aquellos que son demasiado jóvenes o no están clasificados no tienen nombre, son sólo masa informe: «Les novices n'ont pas de noms. On les appelle «novice». On les reconnaît à ce qu'ils n'ont pas de W sur le dos de leurs survêtements, mais un large triangle d'étoffe blanche, cousu la pointe en bas [...] un Athlète, en dehors des noms que peuvent lui valoir ses victoires, n'est désigné que par l'initiale de son village assortie d'un numéro d'ordre» (Perec, 1975: 134-135).

Por otro lado en W no se permiten los deportes en equipo, en la isla sólo tiene sentido el atletismo, las carreras de velocidad y de fondo, los saltos y los lanzamientos de peso, ya que el cooperativismo es incomprensible. Las carreras de relevos tuvieron que ser suprimidas porque «[...] la victoire d'un homme est toujours la victoire de son équipe, la victoire 'par équipe' ne veut rien dire». (Perec, 1975: 116). Por ello, aunque el pentathlon y el decathlon continúan practicándose, sólo se consideran como pruebas cómicas, en las que los atletas han de mostrar sus dotes de payaso a un público socarrón, para ellas se reservan los novicios con pequeños defectos físicos, los cojos, los raquíticos, los afectados de estrabismo o de algún tic nervioso, etc.

El Gobierno central de W —que separa a los atletas de los Oficiales: jueces, organizadores, directores de carrera, entrenadores, o bien de los músicos, porteadores de antorchas y estandartes, lanzadores de palomas... y que encierra a los ancianos, mujeres y niños en la Fortaleza— ha estipulado, gracias a una severa normativa, todo un sistema de selección destinado a fomentar el enfrentamiento y la competitividad, reflejando la injusticia de la aspiración a la superación como instinto de supervivencia y el rechazo agresivo del débil. La única finalidad, la única suerte posible es la victoria, pues las ceremonias grandiosas en honor a los vencedores, la exaltación del triunfo va pareja al aniquilamiento de los vencidos. Del mismo modo que al vencedor se le agasaja con un banquete descomunal, al vencido se le niega el alimento, ya que para que un individuo quiera ganar no basta con desear la gloria sino que debe pesar sobre él una cuestión elemental, un impulso o reflejo de conservación similar al de la lucha o al de la guerra. Así, al día siguiente, los ganadores podrán vencer difícilmente a causa de la embriaguez y la indigestión y los vencidos extenuados y hambrientos contarán con el aliciente de poder conquistar el puesto que quedará vacante en el podio. En cualquier caso cuanto mayor sea la proeza del vencedor peor será el castigo del vencido, y si se trata de un triunfo en una carrera olímpica la consecuencia será probablemente la muerte del último en llegar:

> Si les Dieux sont pour lui, si nul dans le Stade ne tend vers lui son poing au pouce baissé, il aura sans doute la vie sauve et subira seulement les châtiments réservés aux autres vaincus; comme eux, il devra se mettre nu et courir entre deux haies de

> Juges armés de verges et de cravaches; comme eux, il sera exposé au pilori, puis promené dans les villages un lourd carcan de bois clouté au cou. Mais si un seul spectateur se lève et le désigne, appelant sur lui la punition réservée aux lâches, alors il sera mis à mort; la foule tout entière le lapidera et son corps dépecé sera exposé pendant trois jours dans les villages, accroché aux crocs de boucher qui pendent aux portiques principaux, sous les cinq anneaux entrelacés, sous la fière devise de W —*FORTIUS ALTIUS CITIUS*[22] — avant d'être jeté aux chiens (Perec, 1975: 148).

Los Juegos en el Gran Estadio de la isla W, las Olimpiadas, las Espartakiadas y las Atlantiadas se asemejan mucho a los espectáculos tan celebrados en el Coliseo, y no hay que olvidar que toda la imaginería del Imperio romano, las águilas imperiales de los destacamentos, el saludo romano... fue heredada por el Tercer Reich que se permitió levantar o bajar el pulgar para salvar a los ganadores o condenar a los vencidos: «La présentation des Athlètes aux Officiels, lors de l'ouverture des Olimpiades, par exemple, affecte la forme d'un W grandiose dessiné par les 264 concurrents [...]». (Perec, 1975: 118), «Précédés d'immenses étendards aux anneaux entrelacés que le vent fait claquer, les Dieux du Stade pénètrent sur les pistes, en rangs impeccables, bras tendus vers les tribunes officielles où les grands Dignitaires W les saluent» (Perec, 1975: 219). Es evidente aquí la equiparación de las Olimpiadas[23] con la parafernalia de las ceremonias y los desfiles multitudinarios nazis.

Los atletas de W deben pasar duras pruebas de selección para clasificarse y poder acceder a los Juegos, pero la deportividad, el espíritu de participación y el compañerismo se reducen a un cúmulo de reglamentos sin sentido. Pues no sólo la desigualdad en el trato reservado a vencedores y vencidos es una muestra de la injusticia de las leyes de W, sino que, además, los Oficiales introducen alteraciones o cambios arbitrarios, como desplazar los obstáculos de una carrera o decidir que el que ganará será el último y no el primero en llegar. De esa manera ni siquiera el mejor puede estar nunca seguro de poder vencer y eso crea una incertidumbre que fomenta el riesgo y potencia la rivalidad. La Ley es implacable pero imprevisible, para recordar al atleta que la victoria es una gracia y no un derecho y que el azar puede ser crucial. Además está la jerarquía: «[...] ce qu'un Chronométeur suggère, un Arbitre peut le refuser; ce qu'un Ar-

---

[22] Recordemos el cartel «Défaut d'aspect» junto a los suicidas creados por el Dr. Schutz.

[23] Además del carácter propagandístico de las famosas imágenes de las Olimpiadas celebradas en Berlín en 1936, contamos también, como prueba audiovisual de un cine documental, con la película de Leni Riefenstahl *Olimpiada* (Berlín, 1902). La directora negó siempre cualquier vinculación con el partido nacionalsocialista, pero la película, galardonada con el León de Oro en el Festival de Venecia, se estrenó en 1938 como parte de los festejos de conmemoración del 49 cumpleaños del Führer.

bitre promet, un Juge peut l'interdire; ce qu'un Juge propose, un Directeur en dispose; ce qu'un Directeur concède, un autre peut le nier» (Perec, 1975: 209). Y no sólo los atletas sufren estas leyes injustas, pues son los directores de carrera los que indican al público cuándo debe aplaudir o abuchear, en un intento de que todo esté bajo un control incontrolable.

En cuanto el novicio —tras pasar la cuarentena esposado de manos y pies— se convierta en atleta, se verá obligado a competir sin cesar, a luchar en el estadio sin otra alternativa. Al envejecer, los vestuarios, las duchas y la comida le serán negados, y merodeará desnudo, escondiéndose de los guardias y disputando la carroña de los vencidos. Ésa es la suerte de los débiles, de todos aquellos que no llegan a ser más fuertes, ni más altos, ni a ir más lejos... ¡Que se mueran los feos!, en eso se resume la anti-utopía.

Como apuntábamos al principio, en los capítulos finales de *W ou le souvenir d'enfance* Perec, que había ido entretejiendo las dos intrigas por separado, la suya, narrada en primera persona, y la descripción de la Isla del Deporte, equipara ya abiertamente los dos mundos.

Refiriéndose a la disciplina de los atletas: «Mais il faut que les Hommes se lèvent et qu'ils se mettent en rang. Il faut qu'ils sortent des chambres —Raus! Raus!— il faut qu'ils se mettent à courir —Schnell! Schnell!— Il faut qu'ils entrent sur le Stade dans un ordre impeccable!» (Perec, 1975: 210):

> Courir. Courir sur les cendrées, courir dans les marais, courir dans la boue. Courir, sauter, lancer les poids. Ramper, s'accroupir, se relever. Se relever, s'accroupir. Très vite, de plus en plus vite. Courir en rond, se jeter à terre, ramper, se relever, courir. Rester debout, au garde-à vous, des heures, des jours, des jours et des nuits. À plat ventre! Debout! Habillez-vous!, Déshabillez-vous! Habillez-vous! Déshabillez-vous! Courez! Sautez! Rampez! À génoux! (Perec, 1975: 217-218).

Y en el capítulo final, impar, destinado a los recuerdos del narrador, leemos lo siguiente:

> Des années et des années plus tard, dans *L'Univers concentrationnaire*, de David Rousset, j'ai lu ceci: «[...] Un des jeux consiste à faire habiller et dévêtir les détenus plusieurs fois par jour très vite et à la matraque; aussi à les faire sortir et entrer dans le Block en courant, [...] le sport consiste en tout: faire tourner très vite les hommes pendant des heures sans arrêt, avec le fouet; organiser la marche du crapaud, et le plus lents seront jetés dans le bassin d'eau sous le rire homérique des SS; répéter sans fin le mouvement qui consiste à se plier très vite sur les talons, les mains perpendiculaires; très vite (toujours vite, vit, *Schnell, los Mensch*), à plat ventre dans la boue et se relever, cent fois de rang, courir ensuite s'inonder d'eau pour se laver et garder vingt-quatre heures des vêtements mouillés» (Perec, 1975: 221-222).

A causa de esta comparación hilada entre los capítulos, que convierte a los atletas de W, primero en soldados ciegos y después en prisioneros de campos de

concentración[24], el final de Perec es desesperanzador, en una isla-mundo donde el atleta no tiene poder sobre su vida, y debe soportarlo todo por un momento ilusorio de gloria, convirtiéndose en víctima o en verdugo de sus propios compañeros. Boris Vian, en cambio, se esfuerza en contradecir el final trágico y moral que se anuncia, en una sociedad en la que no tienen cabida los feos, mediante una pirueta humorística, proclamando a los cuatro vientos: «au pays des Apollons et des Vénus, les moches seront rois et reines!» (Pestureau, 1997: 883-884).

Los adonis Rock Bailey y Mike Bokanski deciden contrahacer el experimento del Dr. Markus Schutz, pues quieren comprobar y demostrar que la uniformidad no es lo deseado y que ante un mundo poblado de bellezas los feos serían los más apreciados —como ellos dos son un dechado de magnificencia física esa sospecha no les satisface en absoluto—, de manera que, ante la llegada de un barco de marines a la isla, colocan a las cincuenta señoritas más guapas de la serie reproductora y enfrente, a un lado, a los veinticinco marines más apuestos y al otro a los veinticinco más feos, y comprueban alarmados como cuarenta y siete de ellas se lanzan como posesas sobre el grupo de los feos en una desenfrenada orgía y sólo tres se abalanzan sobre un marine descrito como «un type bâti en Hercule et couvert de poils noirs comme un satyre, avec un grand nez crochu et des yeux luisants» (Vian, 1948: 1013).

¡Qué distinta y al mismo tiempo qué parecida es esta divertida y apoteósica orgía final[25] de la descrita por Perec en las Atlantiadas! Pues la reproducción selectiva de los atletas de W tiene lugar gracias a estos Juegos que se celebran una vez al mes y que consisten básicamente en lo siguiente: se lanza a unas cincuenta mujeres en periodo fértil a la arena, que sólo salen de los gineceos con motivo de esta celebración, y los dos mejores atletas de cada categoría, o sea 176, se las disputan. Las mujeres W, supervivientes de un infanticidio que sólo respeta a una de cada cinco[26], corren desnudas con una ventaja de media pista y los hombres, también desnudos para no ocultar armas, deben atraparlas y violarlas preferiblemente ante las tribunas, alcanzando así el título de Casanova. Todo se consigue a través de la competición y en este caso la pelea es particularmente sangrienta,

---

[24] «Il faut les voir, ces Athlètes qui, avec leurs tenues rayées, ressemblent à des caricatures de sportifs 1900 [...] ces Athlètes squelettiques, au visage terreux, à l'échine toujours courbée, ces crânes chauves et luisants, ces yeux pleins de panique, ces plaies purulentes, toutes ces manques indélébiles d'une humiliation sans fin, d'une terreur sans fond [...]» (Perec, 1975: 119-220).

[25] En la que se aprecia que «Il y a des combinaisons intéressantes et qui dénotent un esprit d'équipe développé...» (Vian: 1014).

[26] Del mismo modo que Markus Schutz destruye aproximadamente el sesenta por ciento de sus fetos porque se estropean durante el periodo de crecimiento acelerado por oxidación.

con semanas de antelación ya se urden complots y se asesina a los rivales ahogándolos en los WC. La Organización no hace nada para evitarlo, al contrario, ya que la desconfianza aviva el enfrentamiento y el reto se potencia cuando la victoria, el éxito de la empresa, se acompaña de la recompensa del sexo.

La imagen final de la contienda entre los marines y las bellas especímenes de *Et on tuera tous les affreux* se asemeja y se aleja a un tiempo de la batalla campal que se describe en *W ou le souvenir d'enfance*. En la novela de Boris Vian son las bellas mujeres las que, cual valientes amazonas, deciden y se lanzan sobre su objeto sexual, en la novela de Perec las mujeres son perseguidas en la arena del estadio, alcanzadas y violadas por los más fuertes. En cualquier caso Vian muestra «la sélection eugénique et racial, jusqu'à l'échec burlesque de celle-ci, conclusion pseudo-morale et quasi voltairienne: vivent les affreux dans un monde trop uniformisé!» (Pestureau, 1997: 884), mientras que Perec denuncia un círculo vicioso y un callejón sin salida.

Ambos planteamientos aparentemente opuestos, o al menos muy distanciados, tienen en común la representación de la agresión de la sociedad hacia el individuo, el cuestionamiento de una génesis selectiva y el marco de la isla, como espacio adecuado para enmarcar una utopía negativa o peligrosa.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnaud, Noël (1985), *Les vies parallèles de Boris Vian* (1966), París, C. Bourgois.

Boggio, Philippe (1993), *Boris Vian*, París, Flammarion.

Perec, George (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, París, Gallimard (coll. L'imaginaire).

—— (1973), *La Boutique obscure*, París, Denoël-Gonthier (coll. Cause Commune).

—— (1978), *Je me souviens*, París, Hachette/POL.

Pestureau, Gilbert (1985), *Dictionnaire des personnages de Vian*, París, Christian Bourgois.

—— (1997), Préface de *Et on tuera tous les affreux*, en *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, París, Le Livre de Poche (La Pochothèque, Classiques Modernes), edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau, pp. 883-885.

Vian, Boris (1948), *Et on tuera tous les affreux,* en *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, París, Le Livre de Poche (La Pochothèque, Classiques Modernes), edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau, pp. 881-1016.

—— (1998), *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, París, Pauvert.

—— (1950), *L'Herbe rouge,* en *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, París, Le Livre de Poche (La Pochothèque, Classiques Modernes), edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau, pp. 423-530.

—— (1953), *L'Arrache-coeur,* en *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, París, Le Livre de Poche (La Pochothèque, Classiques Modernes), edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau, pp. 531-688.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ANALYSE DU DISCOURS ET IDENTITÉ: ÉTUDE DE DEUX DISCOURS LITTÉRAIRES SUR LA PLANTATION SUCRIÈRE À PROPOS DE L'ENVIRONNEMENT ET DE L'ÊTRE HUMAIN

José Manuel Cruz Rodríguez
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

INTRODUCTION

La problématique identitaire des groupes humains pousse souvent le chercheur à puiser dans les textes érudits ou dans les productions savantes des penseurs, des philosophes, des essayistes, des poètes ou des romanciers qui prétendent connaître le «génie» de leur peuple. Sinon, et c'est le cas le plus répandu, nous avons constaté que le chercheur doit se fier à des études réalisées par des intellectuels d'une culture interprétant une autre culture différente. Ce sont des interprétations dont la conception culturelle ne correspond pas nécessairement à celle du peuple étudié. De manière générale, ces interprétations restent idéologisées et celles qui répondraient à de bonnes intentions au départ finissent par exprimer des *mea-culpa* ou des justifications peu scientifiques.

La Caraïbe est un bel exemple de cette situation généralisée. Nombreux sont les intellectuels caribéens qui ont produit des ouvrages sur les multiples aspects de la nature et sur le caractère de leurs populations respectives. A titre d'exemple et pour ne citer que des auteurs représentatifs de la Caraïbe insulaire hispanophone, francophone et anglophone, rappelons les Cubains José Martí, José Antonio Saco, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Manuel Moreno Fraginals; les Dominicains Pedro Henríquez Ureña, Américo Salas, Manuel Peña Batlle, Joaquín Balaguer; les Haïtiens Anthénor Firmin, le Dr. Janvier, Jean Price-Mars, Hénock Trouillot; les Portoricains Eugenio María de Hostos, José Luis González, Rosario Ferré; les Martiniquais Frantz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Raphaël Confiant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau; le Jamaïquain Claude McKay et les Trinidadiens Shiva Naipaul, Samuel Selvon et Eric Williams[1]; entre

---

[1] «En fait, il n'existe que peu d'études historiques de valeur sur certaines îles des Caraïbes. Après plus de quatre siècles et demi de domination métropolitaine partagée entre divers pays d'Europe et d'Amérique, nous ne pouvons offrir que des monographies fragmentaires, inégales, sporadiques, souvent pathétiquement inexactes et injustes qui sont l'œuvre de savants européens», in *De Christophe Colomb à Fidel Castro: L'histoire des Caraïbes 1492 -1969*, París, Présence Africaine, 1975, pp. 13-14, traduction de M. Condé.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

autres. Chez la plupart de ces intellectuels, nous sommes face à une production basée sur l'observation de la réalité chez-eux. Ces intellectuels, partant de leurs mondes respectifs, se réclament tôt ou tard d'une caribéanité, soit d'une antillanité, soit d'un négrisme, d'une négritude ou d'une créolité dont les fonds communs et pluriels à la fois, semblent être incontestables, mais constituent souvent le point de départ de positions politiques.

APPROCHES DES ÉLÉMENTS CONSTITUANTS DE LA CULTURE DANS LA CARAÏBE

À la question, peut-on parler d'une culture ou de plusieurs cultures caribéennes? Tout d'abord, on constate que si l'on cherche des ouvrages généraux sur «la» ou «les cultures caribéennes» on n'en trouve guère.

Or, pour toute tentative de définition de la culture de la Caraïbe, ne serait-il pas opportun voire nécessaire de considérer le système alliant les piliers fondamentaux qui sous-tendent les sociétés caribéennes et d'observer comment ces éléments s'organisent dans l'espace des îles et des terres et à travers les enjeux de leurs évolutions dans le temps?

Le système de relations déterminant le profil culturel est régi par les images et par les représentations que l'individu et le groupe se construisent d'eux-mêmes et des autres, et ce à partir des expériences et des vécus du groupe dans leurs interactions internes et dans leurs relations avec des groupes externes, ainsi que de l'univers avec lequel ils interagissent. Et ce système, c'est dans leurs discours (de l'individu et des membres du groupe) que ces images et ces représentations nous sont révélées.

Ces images et ces représentations prennent naissance dans une série d'interactions, de gestations, correspondantes à l'écosystème, à la distribution de pouvoirs au sein du groupe et aux divers substrats et superstrats culturels et linguistiques, du groupe humain en question.

Les sociétés de la Caraïbe sont des sociétés nouvelles. Fabriquées de toutes pièces il y a cinq siècles, et depuis les groupes humains venant d'ailleurs se sont rencontrés dans un espace différent de celui de leurs origines: des îles et des côtes de l'Amérique baignée par la Mer des Antilles ou la Mer des Caraïbes. Ce sont des sociétés nouvelles aussi parce qu'un nouveau modèle économique y vit le jour: la plantation industrielle et l'esclavage.

Examinons les points suivants qui sont à la base de «La Découverte», de la colonisation et ultérieur développement des pays de la zone:

A) Le type de vocation prévue par le pouvoir colonial: Militaire principalement sur les Grandes Antilles afin de protéger le commerce maritime espagnol. De stratégie et de ravitaillement dans les cas des îles de La Tortue et de Saint-Christophe, entre autres, afin de ravitailler et de servir d'ancrage dans les

entreprises de guerre, de corse ou de piratage menées par les puissances européennes contre le monopole espagnol et puis de plantation et de production dans les cas du Saint-Domingue français, de la Guadeloupe et de la Martinique afin d'exporter des fruits tropicaux vers l'Europe.

B) L'occupation de l'espace par la plantation sucrière, soit du point de vue géographique (la totalité ou des parties restreintes du territoire insulaire) soit du point de vue économique (dépendant entièrement ou partiellement de la monoculture de la canne):
À Cuba, c'est vers la deuxième moitié du XVIIIe siècle et sur sa partie orientale que la plantation se développe. À Santo Domingo, lors du début de la colonisation vers 1502 et, suite au déclin initié à la fin du XVIe siècle, la culture sucrière ne réapparaît que dans le dernier tiers du XIXe siècle et sur les zones côtières. À la Martinique, l'île fut rapidement et presque totalement occupée par cette plantation dans son espace économique et géographique restreint.

C) La présence ou l'absence des représentants du pouvoir colonial exogène: À la Martinique, l'occupation anglaise de l'île pendant la période de la Révolution française, rend possible la survie de l'ethnoclasse des Blancs créoles ou Békés. Par contre à la Guadeloupe, Victor Hughes y installe une guillotine et favorise l'élimination de ladite ethnoclasse des Békés. Le Saint-Domingue français devient la première république noire au monde et exclue, dans sa constitution, pour les hommes blancs la possibilité d'être citoyens haïtiens. Dans la colonie voisine, le Saint-Domingue espagnol, l'on connaît les absences du pouvoir péninsulaire espagnol, puis les occupations haïtienne du XIXe et états-unienne du XXe siècle.

D) La présence dominante des divers groupes ethniques: Presque partout l'Européen blanc domine sur l'Africain importé et devenu l'esclave noir. Les Amérindiens —Arawaks et/ou Caraïbes— sont éliminés et remplacés[2]. Suite à la période abolitionniste —à peu près entre 1830 et 1868—, la main d'œuvre esclave est remplacée par des ouvriers engagés venant soit de l'Extrême Orient —des Indiens et des Chinois—, soit, plus tard et par d'autres motifs migratoires, du Moyen Orient —des Syriens, des Libanais, des Palestiniens— soit d'Europe —des Canariens, des Catalans, des Corses—. Ces derniers, arrivés en tant que «colons», ont été souvent attirés par les autorités américaines et coloniales pour introduire des technologies agricoles modernes, mais souvent aussi pour essayer de «blanchir la race» sur des colonies peuplées majoritairement par des noirs et des mulâtres.

[2] Exception faite des survivants Caraïbes de la réserve de l'île de la Dominique et des Garifunas de Bélice, ceux derniers métis de noir et d'amérindien.

Nous partons du principe qu'une étude diachronique et une vision synchronique permettraient l'observation des éléments qui, s'alternant et s'entrecroisant dans chaque île et à chaque moment de son devenir, forment le même tissu dont les mailles font ressortir, sur chaque territoire, sur chaque île, sur chaque période, des tonalités particulières d'un camaïeu de couleurs résultantes des expériences spécifiques. Certes, nous avons affaire à un camaïeu propre à leur histoire particulière et à une composition spécifique des éléments cités.

ANALYSE DU DISCOURS LITTÉRAIRE DANS LA VISION DU PASSÉ

Cette diversité dans la performance culturelle des divers territoires et îles produira des attitudes différentes face à des thèmes qui sont communs aux îles mais pourtant à des degrés divers et différents. Un cas fort intéressant dans la Caraïbe surgit à propos des visions des écrivains sur un même phénomène identitaire et littéraire: la présence de l'élément afro-caribéen assumé par le poète lui-même: la négritude. Elle a eu lieu presque partout mais les manifestations en ont été différentes.

Ainsi, dans la *Poesía negra*, la *négritude, le négrisme*, l'identification du poète avec le Noir à travers la voix poétique a été très différente selon les pays. Pour certains, le sujet n'est pas le moi noir mais c'est «*l'Antille mulâtre*»; «*La mulata antillana*». Pour d'autres, c'est «*le pauvre noir*» ou «*le pauvre Haïtien*». Et enfin, dans d'autres cas, c'est «*le Nègre universel*».

Cette identification de l'écrivain, avec un *ici* et un *maintenant* noir, caribéen, antillais est loin d'être unanime, ni uniforme partout, même si dans toutes les latitudes caribéennes il y a eu littérature de la négritude.

Nos hypothèses, à propos de l'étude des corpus littéraires, sont sous-tendues par le principe selon lequel les images et les représentations du monde dans le discours sont en relation directe avec l'environnement naturel et culturel ainsi qu'avec la poétique de l'écrivain en question. De même, au sein de la même culture antillaise et dans le cadre des identités culturelles qui la composent, il existe des écarts de nature discursive, idéologique et esthétique (les écrivains martiniquais fouillent aussi bien dans les langues impliquées —le créole, langue dominée, et le français, langue dominante—, que dans les interlectes exploités ou bien dans l'imaginaire et dans la conscience collective martiniquaises). Ces écarts s'expliquent par leurs engagements et leurs poétiques différenciés. Ces écrivains, face aux stimuli logiques des enjeux de leurs poétiques correspondantes, soit *l'Antillanité* soit la *Créolité,* visent en commun l'éveil des lecteurs au passé qui leur a été escamoté, la prise de conscience d'un présent collectif et la vitalité de leur imaginaire antillais. Et tout cela, en grande partie, pour faire face aux influences externes et, surtout, à l'assimilation «occidentale» galopante. Ainsi, ils vont témoigner dans leurs discours romanesques soit des visions nettement différenciées, soit des visions communes ou

concomitantes, soit des visions légèrement nuancées que nous nous proposons de relever.

L'ANALYSE DU DISCOURS ET L'IDENTITÉ

Les techniques de l'analyse du discours (ordinaire[3] et littéraire) nous permettent de cerner ces manifestations par les jeux d'interactions du discours à propos du positionnement du locuteur envers l'être humain qu'il décrit dans sa démarche contrastive: Moi et l'autre; Moi et l'autre agissant entre nous, agissant dans la société et dans la nature selon les images et les représentations que je me fais de mon rapport au temps, de mon rapport à l'espace, de mon rapport à l'autre, à la nature et au surnaturel.

Les corpus prélevés —dans notre cas exclusivement littéraires— sont traités comme une «masse sémique[4]». Ce concept de masse sémique s'applique lors de l'étude des discours de multiples locuteurs ou auteurs pris dans leur ensemble en tant que *vox populi*, représentative non plus de l'individualité psychologique de chaque locuteur mais en tant que partie intégrante d'une «masse parlante[5]».

Dans les cas d'étude de documents, d'œuvres complètes ou de textes littéraires tout court (tel que notre cas présent avec les incipit d'Édouard Glissant et de Raphaël Confiant) il s'agit de traiter les diverses composantes —le paragraphe, la phrase, la lexie[6]— comme l'expression du sens total de l'œuvre. La méthode employée est contrastive et donc, les résultats ne peuvent être appréciés que si on les compare avec ceux d'autres auteurs pour en relever les écarts de valeur entre les Groupes Notionnels (désormais GN) identifiés.

La grille d'analyse du discours utilisée comprend cinq composantes inspirées du schéma d'organisation du discours de Patrick Charaudeau (1992): *Nommer*, *Qualifier*, *Action*, *Faire (Action, Fait)* et *Localiser-Situer*. Ainsi, l'unité lexicale du discours sera classée et comptabilisée en un premier temps selon qu'elle serve à

---

[3] Voir dans ce même livre, la communication présentée par Pedro Ureña Rib, «Étude sur la vision de l'esclavage chez les Martiniquais».

[4] Pour le concept de masse sémique voir Ureña Rib (1998).

[5] «Le concept de'*masse parlante*'selon la *Topique du discours* de J. Coursil, et non pas dans son sens sociolinguistique, étant donné que le groupe n'a pas été sélectionné en fonction de sa position dans le spectre social national et n'est pas proportionnellement représentatif de la société dans son ensemble». *Vid.* Ureña Rib (1998).

[6] Faisant appel aux démarches d'analyse du discours proposées par P. Charaudeau (1992), pour ce qui est du cadre théorique, et à B. Pottier (1991: 207-213), pour ce qui est de la différentiation des unités lexicales en lexies, nos deux corpus ont été formalisés par le lemme ou forme standard de la lexie.

«Nommer», à «Qualifier», à exprimer une «Action», à indiquer un «Fait» ou à «Localiser-Situer» dans l'espace et dans le temps. Par la suite, les unités lexicales seront regroupées selon leur appartenance à des champs notionnels spécifiques.

Pour le classement des occurrences, nous avons établi diverses «niches d'écosystème». Ces niches, élaborées lors d'un travail précédent (Cruz Rodríguez, 1997) et intégrées dans la grille d'analyse, nous permettent de classer l'ensemble du vocabulaire selon le positionnement de l'imaginaire de l'écrivain en relation à l'environnement évoqué dans son discours. Cette niche d'écosystème est composée de six cases appelées respectivement: *Insulaire*, *Européenne*, *Tropicale africaine*, *Tropicale américaine*, *Polaire* et *Autres*.

ETUDE SUR LES *INCIPIT*[7] DE GLISSANT ET DE CONFIANT

A partir de la méthodologie mise en place, nous présentons les résultats par contraste de l'analyse de notre objet discursif: les récits littéraires sur l'identité d'une communauté. Nous partons du principe que ces discours peuvent être compris comme les témoignages d'une construction reflétant la façon dont les membres d'une communauté —ici deux intellectuels, romanciers— construisent leur représentation du monde et de l'univers identitaire où ils s'intègrent dans l'histoire et dans l'identité de leur pays, la Martinique.

Cette recherche est axée sur l'imaginaire créole martiniquais dans le système socio-économique colonial français de la plantation sucrière. C'est une étude donc des images et des représentations générées chez Glissant et Confiant, par les rapports de l'Antillais[8] à la terre et à la plantation sucrière. Dans cette première approche, l'étude a été limitée à l'étendue des incipit de *La Case du commandeur*[9] d'Edouard Glissant et *Commandeur du sucre*[10] de Raphaël Confiant. Nous avons affaire aux discours du défenseur de *l'Antillanité* et du co-signataire de *l'Éloge de la Créolité*[11] respectivement en tant que supports-objets.

---

[7] Le début d'un roman constitue des pages essentielles: on peut les nommer *incipit*. C'est le premier contact du lecteur avec l'œuvre et c'est là que ce dernier va décider de poursuivre ou non sa lecture. Le lecteur y découvre en général la tonalité du roman, les principaux personnages (présents ou nommés), le cadre spatio-temporel, qui peut revêtir un aspect réaliste ou plutôt une valeur symbolique.

[8] Antillais dans le sens franco-français de ressortissant exclusivement des Départements de la Martinique et de la Guadeloupe.

[9] Éditions du Seuil (1981), dont l'incipit étudié comprend «Extrait du *Quotidien des Antilles*» + «Trace du temps d'avant», pp. 11-52.

[10] Éditions Écriture (1994), dont l'incipit étudié comprend «En-allée de la récolte» + Chapitre 1, pp. 9-33.

[11] Bernabé, J., Chamoiseau, P. et Confiant, R. (1989), *Éloge de la créolité*, París, Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Nous tâcherons d'identifier, à partir de ces deux discours, le type de variations existant dans les représentations des domaines d'expérience relatifs à l'environnement (la flore, la faune, le cadre environnemental et institutionnel) et à l'être humain (les rapports et les sentiments, la hiérarchie et les fonctions au travail, etc.).

LES CORPUS

Incipit de *la Case du commandeur*

Edouard Glissant nous propose dans son roman une introspection collective à travers un sondage de l'histoire martiniquaise pour révéler comment l'âme et la culture créoles ont été constituées. *La case du commandeur* est surtout un récit.

Ce récit aborde la naissance en 1928 de Marie Celat, héroïne reprise par son créateur dans la plupart de ses romans à mode d'un seul macro-récit[12]. Ce personnage est obsédé par ses origines et par la généalogie de toute la famille. La grand-aïeule, Liberté Longoué, était la fille du nègre marron Melchior Longoué et suivant les traces de cette saga, le romancier antillais nous plonge dans les profondeurs du pays martiniquais que l'on peut retrouver, du reste, comme une constance dans les divers ouvrages d'Édouard Glissant depuis son roman *La Lézarde* qui lui a valu en 1958 le prix Renaudot.

Incipit de *Commandeur du sucre*

Le roman *Commandeur du sucre* est paru en 1994. Raphaël Confiant adopte un rythme qui rappelle parfois celui du conteur antillais tissant son conte à partir des anecdotes et des personnages propres de l'univers antillais. Confiant nous fait plonger dans le monde de la plantation sucrière et recrée la Martinique des années 1930, focalisée encore sur le monde de l'Habitation[13]. Le mulâtre Firmin Léandor est le héros du récit. Commandeur[14] sur l'Habitation sucrière Bel-Event, à Rivière-Salée —propriété du béké[15] Duplan de Montaubert— il s'engage lors

---

[12] Pestre de Almeida, L. (2000). «Aux interstices des textes: entre l'oral et l'écrit. Ou étude de quelques banalités à partir de deux récits d'Édouard Glissant».

[13] Terme employé pour parler d'un ensemble de terres cultivées comprenant aussi les bâtiments industriels et les locaux d'habitation. Le français standard emploie plutôt le terme «plantation».

[14] Le commandeur, dans le système économique de la plantation, correspond au responsable d'un atelier d'esclaves ou au chef des travaux sur les champs de canne.

[15] Blanc créole.

de la récolte de la canne de l'an 1936 à faire produire sept cents «barriques[16]» de sucre et à dépasser les six cents du tonnage produit d'habitude lors des récoltes précédentes. Le fait de relever ce défi supposera pour le commandeur Firmin faire face aux contraintes propres d'une plantation dont la production sera menacée par les grèves des ouvriers agricoles, par des divisions internes de la hiérarchie, par des problèmes relationnels et par les maladies imprévisibles affectant la canne.

Ce récit nous semble donc un prologue idéal et pertinent pour nos recherches car Confiant nous ébauche un tableau du cadre caractéristique de l'espace colonial et des actants qui peuplent l'Habitation sucrière en tant que microcosme où l'imaginaire de la société martiniquaise affleure pour construire son identité[17].

Le choix des textes n'a pas la prétention d'être exhaustif. Ils retracent, à notre avis, après les textes fondateurs de la négritude césairienne, une évolution de pensée qui parcourt la trace défrichée par le propre Aimé Césaire lors de la reconnaissance des valeurs du Nègre universel jusqu'à la valorisation des tous les éléments de l'univers culturel antillais[18]. Néanmoins, nous tenons à rappeler qu'il ne faudrait pas voir dans la succession chronologique de l'Antillanité —la Créolité un continuum idéologique—. Glissant lui-même tranche sur cette question en établissant une distinction claire. Andrea Schwieger Hiepko (1998), à l'occasion de la conférence «Penser l'Europe de nouveau: Médias électroniques, oralité et identité», a recueilli des propos de Glissant sur la littérature antillaise et sa notion d'identité rhizome:

> Quand j'ai proposé le concept de Créolisation, Chamoiseau et Confiant l'ont pris pour développer le concept de Créolité mais je suis absolument opposé à cette notion de Créolité. La Créolisation, c'est un processus permanent qui convient à la mouvance permanente du chaos-monde. La Créolité, c'est arrêter le mouvement à un endroit et à un moment donné, et définir ce qui se passe là.

La dimension des deux corpus linguistiques dégagés est, chez Glissant de 3.706 occurrences, et chez Confiant de 2.617 occurrences, ce qui représente 58,61%, le premier, et 41,38%, le second, du total des incipit étudiés.

---

[16] Ici, unité de mesure équivalente à 8.000 kg.

[17] Rappelons que Chantal Claverie (1999) voit dans l'incipit de Confiant un métonyme où l'Habitation devient un pur signifiant de la Martinique coloniale.

[18] Glissant défend —après l'exaltation des valeurs africaines propres de la Négritude— un double recentrage: sur l'île et sur l'ensemble antillais. Tout cela appuyé sur une histoire et sur une culture communes à tout l'ensemble antillais —d'où *l'Antillanité*— et sur une créolisation syncrétique et métisse. Et les co-signataires de *l'Éloge de la Créolité* (1989) déclarent dans leur prologue «Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles».

Les deux corpus représentent un total de 6.323 occurrences dont 3.571 lexies ont été analysées. Le total général des deux incipit dans l'intégralité est de 14.840 occurrences brutes saisies.

LA VISION DES JEUNES MARTINIQUAIS

Dans une étude précédente, à propos des images de l'écosystème chez des jeunes lycéens martiniquais et parisiens (Cruz Rodríguez, 1997), il s'est dégagé une vision générique pour la flore, individualisante et spécifique pour la faune. Les scripteurs martiniquais font apparaître un paysage aménagé et maîtrisé par l'être humain, imprégné d'une vision matérialiste, d'extérieur et où la présence de la culture endogène était inférieure aux éléments exogènes. Le bilan de la niche d'écosystème révéla une niche équilibrée entre l'endogène et le local de même que pour les lycéens parisiens comme synthétise le tableau ci-dessous.

LYCÉENS		
ASPECT	MARTINIQUAIS	PARISIENS
Paysage	Domestiqué (Aménagé)	Habitat intérieur
	Matérialiste	Citadin
	Vision d'extériorité	Produits de consommation industriels et locaux
	Présence de la culture	Faune endogène locale: Intérieur des terres/littoral
	«Endogène et» Exogène variée	Atlantique suggéré
Niche	Endogène/Locale	Endogène/Locale

Visions de la nature chez les scripteurs francophones (Martiniquais et Parisiens)

Par contre, chez les deux écrivains étudiés la vision présente des précisions et des particularités que nous développons ci-après.

ÉDOUARD GLISSANT: DES NUANCES AFRICAINES ET INSULAIRES À LA VISION UNIVERSALISANTE

Sur un total de 57 GN[19] différents dégagés de l'incipit d'Édouard Glissant, les premiers rangs dans le classement général de GN sont occupés par:

[19] Pour cette présentation de résultats, nous n'avons retenu que les GN dont la fréquence était égale ou supérieur à cinq.

la dénomination, les actions liées à la réflexion et les localisations dans un espace d'ici et d'ailleurs (l'île et l'Afrique) et d'un temps ainsi que par les dénominations touchant les aspects ethniques.

Les symboles de l'espace glissantien correspondent aux termes «les Hauteurs» et «les Hauts» laissant déjà soupçonner l'espace des mornes ou l'environnement propre au marronnage en opposition au terme «la ville», plus propre de l'espace de l'autorité coloniale.

Il existe une polarisation marquée par la présence d'une niche universelle (80%), chère d'ailleurs à l'idée d'Aimé Césaire du Nègre universel. Néanmoins, l'insularité n'est pas du tout écartée malgré la proportion des références moins importante (15%) se rapportant à l'habitat et aux personnages des réalités antillaises. Ensuite, ces éléments insulaires apparaissent nuancés par l'élément africain. Celui-ci n'atteint que 5 % dans sa niche et semble être souligné voire monopolisé par un élément africain constituant une sorte d'arrière plan qui préfigure l'ethnie originelle et ennoblie: le roi Béhanzin ou *Roi des Nègres*, exilé à la Martinique[20]. De même, les évocations de la Guinée surgissent pour rappeler des origines non seulement ethniques mais aussi d'une géographie lointaine à peine effacée des souvenirs des personnages.

Chez Edouard Glissant la dénomination s'impose, mais dans une mesure moins importante que dans l'incipit de Raphaël Confiant. Le recours à la dénomination est partagé —dans les fréquences plus élevées— avec les processus liés à la réflexion et avec les localisations d'un espace générique et sans ancrage précis. L'interrogant semble rester en suspense: sommes-nous dans une case, sur une plantation ou dans les hauteurs des mornes? Le doute plane sans se préciser à ce stade propre de l'incipit du roman *La case du commandeur*.

Quant aux processus présents, les actions s'imposent nettement. L'univers est clairement en rapport avec les activités liées à la réflexion comme le montrent les lexies *savoir, dire, connaître, question, entendre, penser* ou *comprendre*. En moindre mesure apparaissent les processus liés à des actions génériques (*faire*), à des prises de décision (*vouloir, devoir*) et, plus timidement, surgissent les évocations d'activités liées à la collaboration (*donner*), à des agressions (*rouler l'œil*), à la crainte (*tourment*) et au binôme dominant (*tourner*) / dominé (*tenter*). Et, enfin, les faits sont presque insignifiants et très peu nombreux dans l'incipit de Glissant.

Quant à la composante *localiser-situer*, Glissant ne montre pas une préférence pour un lieu donné. Au contraire, il y a un caractère générique (*chemin,*

[20] Il séjourna à la Martinique entre 1894 et 1906. Ce roi du Dahomey —actuel Bénin— fut déposé par les troupes française et ensuite exilé en Martinique.

hauteur, loin, mer, monde, champ, paysage, bout, terre, pays). Cependant, en consonance avec les évocations signalées à propos des actions de réflexion, l'on retrouve aussi des localisations propres à l'espace corporel des êtres humains. Ainsi, l'anatomie humaine est présente, par exemple, au niveau des lexies *joue droite* ou *épaule gauche*. Les coordonnées temporelles sont exclusives du passé: [depuis quelque] *temps* ou ponctuées par les références précises aux années 1900, 1902, 1928. Ces références au début du xxe siècle se font l'écho de l'arrivée de Béhanzin et de l'éruption du volcan de la Montagne Pelée détruisant la ville de Saint-Pierre au Nord de l'île.

Finalement, le bilan des niches révèle la prédominance de l'Universelle dans son ensemble (80%). Mais cette importance des évocations à caractère universel est pourtant nuancée, d'abord, par quelques touches correspondantes à des réalités insulaires de la Martinique (15%), puis, par de coups de pinceau évoquant l'Afrique (5%), toujours présente et non effacée des mémoires des personnages glissantiens.

Niche	%	Exemples de lexies
Universelle	80	*Jour, tête, corps, nuit, dire*
Insulaire	15	*Pythagore, Cinna Chimène, Nègre, case, canne, crier*[*]
Africaine	5	*Guinée, Roi des Nègres, Congo, Odono, Africain*

[*] Créolisme: 'appeler'.

Niche de l'écosystème chez E. Glissant

RAPHAËL CONFIANT: LE PARI DÉCIDÉ D'UNE NICHE INSULAIRE

Sur un total de 41 GN différents impliqués, l'échantillon étudié de Raphaël Confiant révèle une mise décidée en faveur de l'univers martiniquais des années trente. La vision qui s'y dégage correspond à une vision endogène marquée par l'importance consacrée à la niche insulaire martiniquaise (49%). La niche universelle registre un pourcentage légèrement supérieur de 51%. Les symboles de l'espace pour Confiant sont nettement les correspondants aux termes «la plantation», «les Hauteurs» et le créolisme «l'En-ville[21]».

Nous sommes situés dans un environnement clairement et spécifiquement de l'habitation sucrière. L'île est devenue un espace consacré presque exclusive-

[21] Ce créolisme désigne l'espace urbain, la vie en ville ou en commune, et surtout la ville de Saint-Pierre. Après sa disparition, la vie à Fort-de-France, chef-lieu de l'île.

ment à la culture de la canne d'où vont émerger les personnages et les spécificités du monde créole. Ce caractère rural n'est que timidement nuancé par l'évocation de Fort-de-France, de *l'En-ville*, lors des festivités du 14 juillet, «la fête de la France». Probablement les grandes cérémonies qui accompagnèrent les fêtes du Tricentenaire[22] sur la Savane de Fort-de-France, précisément le 14 juillet 1935. Et, certes, la ville représente aussi le lieu fréquenté et privilégié de l'ethnoclasse dominante, c'est le «Cercle des Blancs» pour parler comme Confiant (p. 208).

Ainsi, nous constatons, d'après les analyses statistiques, que les premiers rangs de fréquences sont occupés par les GN correspondant à la dénomination, d'où la profusion des références à l'ethnie, à l'anthroponyme, à la profession ou aux métiers exercés et par les hommes et par les femmes sur la plantation sucrière Bel-Event —l'*amarreuse*, le *coupeur de canne*, le *cabrouetier*— aux noms de plantes —foncièrement à l'incontournable *canne* ou *canne à sucre*— et aux liens parentaux.

La composante *nommer* semble imposer quasiment son monopole sur les autres composantes au niveau des fréquences les plus élevées. Le noyau dur est concentré sur la dénomination des éléments correspondant à l'ethnie (*nègre, Blanc, négresse, créole, Blancs-pays*), à l'être humain, à la profession (*amarreuse, coupeur, valet, administrateur, cabrouetier, commandeur*), à la flore (*canne*, dont la fréquence est 37), aux liens de parenté (*père, mère, femme, enfant, frère*), aux toponymes (*Petit-Bourg, Rivière-Salée, Bel-Évent, Grand-Bourg*) et aux anthroponymes (*Dame Yvette, La Ficelle, Firmin, Gesner, Duplan de Montaubert, Aimé*).

L'évocation des processus est marquée par l'expression des actions de type générique (*faire, venir, travail*) suivies de près par celles se rapprochant de la collaboration: *bailler* ou *trouver*. L'expression de faits est moins importante que celle des actions et ces faits sont timidement liés à l'évocation de disparitions vagues: *aller* ou *passer*.

La composante *localiser-situer* est caractérisée principalement par un temps passé (*heure, époque, temps*) et par un espace situé entre le générique et les nuances de la toponymie propre de l'espace de l'Habitation telles que *pièce* dans le toponyme *Pièce Courbaril* ou telles que *fond* dans les exemples *Fond-Savon* ou *Fond Manuel*. Le temps prédominant est celui d'un passé et, plus précisément l'an 1936 et encore tout particulièrement la période de la récolte sucrière allant de janvier à avril 1936 et «les cent jours qui durera la coupe» comme nous avance le narrateur de *Commandeur du sucre* (p. 9). Mais le futur y est aussi évoqué mais dans un rapport de force des fréquences de 22 à 10, favorable toujours au passé. Parfois il est mesuré en unité de temps telles *qu'an* ou *année*. Autrement, l'espace évoqué reste très générique et le temps est plus précis dans l'incipit de Confiant.

[22] En 1935, la Martinique fête le tricentenaire de sa possession par la France.

Niche	%	Exemples de lexies
Insulaire	49	*Canne, nègre, major*[*], *habitation, Dame Yvette, commandeur, La Ficelle*
Universelle	51	*Savoir, faire, aller, seul, pouvoir, monsieur*

[*] Créolisme: 'Fier-à-bras'.
Niche de l'écosystème chez R. Confiant

SUR LES TRACES DE DEUX DÉFIS: LA CRÉOLISATION UNIVERSELLE ET LA CRÉOLISATION MARTINIQUAISE

Dans l'ouvrage *Littératures francophones II. Les Amériques*, Jacques Corzani (1998: 139-184) présente les spécificités ethniques, historiques, sociologiques et politiques des Antilles-Guyane et soutient que l'univers romanesque de l'*Antillanité* d'Édouard Glissant a un caractère plus ouvert sur le monde. Il s'agit d'un monde considéré par Glissant lui-même en voie de créolisation universelle. Et, d'autre part, Corzani affirme aussi que l'univers de la *Créolité*, d'un auteur comme Raphaël Confiant, reste limité à une vision purement antillaise ou, selon D. Pageaux (1996: 57-58), à une reproduction quasiment exclusive du nombril et du clocher martiniquais. Pour sa part, Chantal Claverie (1999: 210) considère que le roman de Raphaël Confiant dépasse l'identification «régionaliste» du XXe siècle par la concrétisation de l'Habitation comme pur signifiant poétisé d'un temps et d'une topographie, synthèse réussie des époques esclavagiste et post-esclavagiste[23].

Dans notre analyse, les précisions spatio-temporelles chez Glissant doublent quasiment celles de Confiant (108 sur 56). Glissant reste plus générique par rapport au traitement de ces coordonnées alors que, chez Confiant, elles sont délimitées et précisées par l'espace de la plantation Bel-Évent (les pièces de canne[24], les champs de canne, l'habitation, la case) et par la période de la récolte allant de janvier à avril. La dénomination chez Glissant s'impose mais dans une mesure moins importante que dans l'incipit de Confiant. L'environnement évoqué par Glissant est celui d'un ici martiniquais et d'un ailleurs africain: les «Hauteurs» et les «mornes» de l'île, l'habitat de la case créole, et la Guinée lointaine. C'est un environnement rappelant et faisant soupçonner l'espace du

[23] Rappelons que l'abolition définitive de l'esclavage à la Martinique date de 1848 alors que le récit de Confiant correspond à une récolte de canne en 1936, curieusement dix ans avant la départementalisation qui fit de la Martinique un D.O.M. ou Département d'Outre-Mer dans le cadre institutionnel de la République Française. Un tournant fort important dans la «colonisation réussie», selon les propres termes de Glissant.

[24] La pièce est une unité de mesure du terrain.

marronnage où l'évocation de la plantation reste assez floue et l'on y rencontre des êtres n'ayant pas oublié leurs origines africaines sur lesquelles les réflexions sont fréquentes. Par contre, Confiant évoque l'environnement des champs de canne de la plantation Bel-Évent, peuplé par des êtres en mouvement et s'attaquant aux tâches agricoles: couper, amarrer et charroyer la canne durant la récolte de celle-ci.

De prime abord, les résultats obtenus révèlent des tendances vers l'évocation d'un monde à caractère plutôt universel et des êtres impliqués dans des processus de réflexion chez Glissant alors que Confiant nous présente un univers presque en équilibré entre l'universel et le local martiniquais et des êtres impliqués dans les tâches de la culture de la canne. De même, l'incipit de Confiant ébauche un profil marqué par quelques références ethniques martiniquaises (*béké, nègre* ou *mulâtre*), par les liens de parenté et par les métiers agricoles de la plantation. Ainsi, les hommes exercent comme *cabrouetiers* ou *coupeurs* et les femmes comme *amarreuses* ou *attacheuses* dans la culture de la canne à sucre. Et certes, dans cet environnement, les références à la nature sont limitées à la flore spécifiquement de cette plantation sucrière (*canne, canne fléchée*) et à la toponymie locale propre du Sud de l'île, notamment celle de Rivière-Salée.

Or, si nous revenons sur les visions des lycéens martiniquais citées plus haut pour avoir un troisième point de repère, elles évoquaient un environnement aménagé, domestiqué et une vision équilibrée entre l'endogène local et la diversité des éléments exogènes. Il émergeait donc un positionnement des locuteurs dans le local martiniquais sans oublier l'extérieur dans sa diversité.

Dans chacun des deux fragments littéraires étudiés, nous avons constaté des tendances révélatrices qui nous permettraient de confirmer l'hypothèse avancée par Corzani. Mais nous sommes conscients qu'arrivés à ce stade de l'analyse, il faudrait plutôt approfondir nos recherches soit pour réfuter cette hypothèse, soit pour la nuancer le plus précisément possible. Lors d'une étude plus approfondie et intégrale des deux romans, il nous sera possible d'affirmer, dans le cas probable, certes, du maintien des tendances identifiées dans cette étude des deux incipit. Mais la réponse à laquelle des deux positions pourrait s'avérer utile, demande encore de la prudence à notre avis. Ainsi, nous posons, dès à présent, la question de savoir s'il est toujours possible d'affirmer cette ouverture attribuée à l'univers romanesque de *l'Antillanité* et, d'autre part, de réaffirmer pour la *Créolité* un univers plutôt borné à un horizon exclusivement antillais.

Les résultats exposés plus haut viennent nous révéler que les positionnements des auteurs montrent, d'abord, un partage commun d'une vision diverse et relativement ouverte et d'un recours au passé. Or, ces tendances préliminaires oscillant à des degrés différents entre l'universel et le local martiniquais, permettent cependant de dépister l'ambition commune à Glissant et à Confiant du souci avoué par une Histoire antillaise à reconquérir, à redécouvrir et à confronter à l'officielle. Ainsi, leurs discours révèlent une tendance vers la créolisation universelle affichée par Glissant puis, chez Confiant, une créolisation dont le

	NICHE	%		NICHE	%
Glissant	Universelle	80	Confiant	Universelle	51
	Insulaire	15		Insulaire	49
	Africaine	5		Africaine	0

Pourcentages des niches de l'écosystème chez E. Glissant et R. Confiant.

point de départ serait la propre créolisation martiniquaise, entendue non pas comme un modèle mais comme une créolisation significative et comme un terrain de quête et d'essai d'une identité plurielle et en construction par le sondage de l'histoire, par le recours au passé.

Cette coïncidence dans le choix du temps passé ne va pas de paire avec son exploitation. Cette exploitation commune du temps ne doit pas nous conduire à admettre une simple concomitance car Glissant exploite plutôt la diachronie, ne serait-ce que par le recours aux réflexions et aux quêtes de ses personnages sur leur généalogie. Ce parcours historique va de 1715 —lors du débarquement probable de l'esclave Odono dans la colonie— à 1978, date où le *Quotidien des Antilles* se fait l'écho des problèmes de l'héroïne Marie Celat. Et pourtant Confiant, plutôt penché vers la synchronie, opère un choix du temps bien précis: la période déjà signalée de la récolte de janvier à avril 1936.

Ainsi, si Glissant mise sur l'universel aux nuances africaines des origines, d'où son recours à la diachronie, Confiant reste, pour sa part, autour de l'universel et de l'insulaire et exclut l'élément africain d'où une diachronie évidente: tout se passe en 1936 en Martinique. Rappelons de même que ce choix opéré par Confiant et sa thèse de la créolité sont perçus comme un «*moment de négativité polémique*» par D. Pageaux (1996: 57-58) qui attaque l'œuvre romanesque de Confiant où il ne voit que des paradoxes et finit par conclure que cette thèse est «*à la fois la perversité intrinsèque et proclamée de la négritude, de la culture française et de la notion d'universel*». Et Glissant (1996: 54), préférant une créolisation par camouflage comme celle de Saint-John Perse et non pas proclamée comme le font Chamoiseau et Confiant (*Eloge...*, 1989), admet pourtant une ouverture infinie, des imprévisibilités fécondes et des mérites appréciables dans l'avenir par rapport à la pratique littéraire de ces derniers. Mais Glissant (1996: 125) reproche tout de même à la créolité de retomber dans l'erreur occidentale de définir l'être, en l'occurrence la prétention de définir l'être créole. Tout au plus cette nécessité de le définir pourrait être justifiée par la défense du présent créole. A propos de l'ouverture sur le monde dans la littérature antillaise, Glissant (1996: 118) écrit: «*Aujourd'hui, du conteur créole à Tardon, à Césaire, aux écrivains qui débutent, nous reconstituons la continuité, nous la concevons ouverte sur l'ailleurs*».

Les notions chères à Glissant de *l'Identité relation* et des *cultures ataviques vs* les *cultures à pied rhizome*[25] semblent donc devenir ici un contrepoint où se succèdent les notes de l'Afrique lointaine et de l'île peuplée des êtres réfléchissant sur leurs origines. Puis, le contrepoint de Confiant est marqué par des êtres travaillant la canne de la plantation Bel-Évent et par une niche insulaire atteignant un score de 49%.

Enfin, ces deux paris différenciés restent respectables voire nécessaires, enrichissants et salutaires pour la problématique identitaire des Antilles. Et même si les penchants poétiques et idéologiques de nos deux auteurs s'écartent, ils représentent néanmoins un pari évident pour redécouvrir et reconquérir dans le passé une identité martiniquaise diverse et non moins complexe et pour l'être antillais et pour l'être d'ailleurs.

[25] Voir notamment *Poétique de la relation* (1990) et «Poétique de la relation» in *Le Discours antillais* (1981). Glissant oppose la Diversalité à l'Universalité et, inspiré par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, fait une distinction fondamentale entre *«l'identité à racine unique qui prend tout et tue autour d'elle»* et «*l'identité rhizome qui s'étend dans son rapport, dans sa Relation à l'autre»*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bernabé, J., Chamoiseau, P. et Confiant, R. (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.

Charaudeau, P. (1992), *Grammaire du sens et de l'expression,* Paris, Hachette Éducation.

—— (1995), *Regards croisés; perceptions interculturelles France-Mexique,* Paris, Didier Érudition.

Claverie, Ch. (1999), «L'incipit comme métonyme. L'exemple de *Commandeur du Sucre* de Raphaël Confiant», in *Espace Créole*, num. 9, pp. 209-214, Martinique, Gerec.

Corzani, J., Hoffmann, L-F., Piccione, M.-L. (1998), *Littératures francophones II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec,* Paris, Belin Lettres Sup.

Cruz Rodríguez, J.M. (1997), *Visions du monde à travers le vocabulaire d'élèves insulaires et continentaux. Étude en espagnol et en français,* Mémoire de DEA sous la direction du Professeur Jean Bernabé, Martinique, Université des Antilles et de la Guyane.

Glissant, E. (1981), *Le discours antillais,* Paris, Gallimard.

—— (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

—— (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

Mel'Cuk, I. et *alii* (1995), *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*, Champs Linguistiques, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot.

Muller, Ch. (1977), *Principes et méthodes de statistique lexicale,* réimpression de 1992, Paris, Éditions du Champion.

Pageaux, D.-H. (1996), «Raphaël Confiant ou la traversée paradoxale d'une décennie» in *Portulan. Négritude Antillanité Créolité*, Châteauneuf-le-Rouge, Ici & ailleurs - Vents des îles, pp. 35-58.

Pottier, B. (1991), «La lexie: une mise au point nécessaire», in Zampolli, A., *Computational Lexicology and Lexicography. Special Issue Dedicated to Bernard Quemada*, vol. II, *Linguistica computazionale*, Pisa, Giardini.

Rastier, F., Cavazza, M. et Abeille, A., (1994), *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*, Paris, Sciences Cognitives, Masson.

Schwieger Hiepko, A. (1998), «L'Europe et les Antilles: Une interview d'Edouard Glissant», *Mots pluriels*, num. 8.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Ureña Rib, P. (1997), *Cultures créoles et enseignement de langues dans la Caraïbe. Un outil pour l'étude interculturelle des images et des représentations réciproques. Étude de cas appliquée à la République Dominicaine et à la Martinique*, Thèse, Université des Antilles et de la Guyane.

LA LITERATURA AFRICANA ESCRITA POR MUJERES: DE LA NOVELA TESTIMONIAL A LA NOVELA COMPROMETIDA

Elena Cuasante Fernández
Universidad de Cádiz

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

Aunque a lo largo de los últimos años se ha convertido en una cuestión que preocupa tanto a políticos como a organizaciones sociales de todo el mundo, la condición de la mujer africana sigue siendo hoy en día muy poco conocida. El objetivo del presente estudio es paliar en parte este desconocimiento, sumándonos al trabajo de recuperación de la memoria que desde diferentes ámbitos —historia, antropología, sociología, etc.— se viene desarrollando en este sentido. Analizaremos aquí un aspecto de la literatura africana apenas estudiado por la crítica como es el de la representación literaria del personaje femenino, análisis que nos permitirá al mismo tiempo poner de manifiesto algunas de las características más relevantes de la obra de las escritoras africanas de expresión francesa. Presente en la historia de África desde sus orígenes, la representación literaria de la mujer africana es el resultado de la materialización de un determinado imaginario colectivo, por lo que se encuentra estrechamente vinculada a cuestiones históricas, sociales y genéricas. Conviene pues articular su estudio a partir de una revisión cronológica que se apoyará en los dos momentos más representativos de la historia de África, que, como sabemos, son el periodo anterior y posterior a las Independencias.

Ya desde los primeros contactos entre africanos y occidentales se fue forjando una imagen negativa del continente y de sus habitantes, imagen que siglos más tarde desembocaría en las teorías del racismo científico o racialismo[1] y que tendría una importante repercusión en las creaciones literarias. Las primeras obras de ficción que tuvieron como escenario el continente negro fueron las denominadas novelas exóticas: los diferentes viajes emprendidos por los blancos desde el siglo XV y el descubrimiento de nuevos territorios permitieron a los escritores occidentales centrar la acción de sus novelas en atractivos decorados,

---

[1] *Cfr.* TAGUIEFF, Pierre-André (1998), *La couleur et le sang. Doctrines racistes à la française*, París, Mille et une nuits.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

en los que cualquier análisis profundo del continente y de sus habitantes quedaba completamente descartado. Lo mismo cabe decir de la literatura «negrófila»[2], defendida y apoyada por los abolicionistas y que, pese a su elogiable propósito de acabar con la imagen negativa del hombre negro y con los mitos heredados, apenas tuvo repercusión alguna en el imaginario colectivo. Prueba de ello es el hecho de que las diferentes manifestaciones literarias resultantes del periodo colonial, en las que se esperaba encontrar una visión más objetiva del continente, volvieron a resaltar el carácter primitivo y salvaje de los africanos. En efecto, a pesar de que los escritores tuvieron un contacto directo con los aborígenes, la literatura colonial se convirtió en la expresión literaria de las teorías racistas consolidadas a lo largo del siglo XIX. Uno de los ejemplos más significativos de lo que decimos es el constituido por los textos occidentales de este periodo, en los que la mujer negra aparecerá siempre representada como mero objeto de deseo sexual, siendo la mujer blanca considerada superior en belleza y moral[3].

La progresiva entrada de los africanos en el panorama literario introduciría paulatinamente importantes cambios en la representación del personaje femenino. Aunque al principio las diferencias apenas son significativas —no olvidemos que, como señala Guy Ossito Midiohouan, las primeras obras africanas fueron publicadas en el marco del sistema colonial y por consiguiente bajo la estricta vigilancia del colonizador[4]—, en la década de los 40 empezó a ofrecerse por primera vez al lector europeo una descripción más realista, aunque no por

---

[2] *Cfr.* MOURALIS, Bernard (1984), *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, París, Silex, pp. 267-272.

[3] Solange Maugarny, en un artículo de 1983 «Femmes imaginaires-Imaginaire de la femme», resume como sigue la representación literaria de la mujer africana en los textos occidentales del periodo colonial «la femme noire se trouve associée à un corpus d'images spécifique [...]. Nous constatons une sorte de renforcement des images attribuées ordinairement à la femme —celles qui sont, significativement, parmi les plus négatives. Ainsi quand elle est noire, la femme est par excellence mystère, sorcière, détentrice de pouvoirs magiques terrifiants que le blanc redoute autant qu'il les craint. Elle est aussi, plus que toutes les autres, sexe et ne fait l'objet d'aucune sublimation, laquelle était reservée à la femme blanche dont toute violence charnelle était évacuée au profit de la servante noire», París, Université de Paris IV, p. 83.

[4] Como señala Guy Ossito Midiohouan, «Tout nègre-écrivain était, à priori, suspect aux yeux du colonisateur et, à fortiori, le romancier qui était lui rigoureusement encadré et surveillé car le roman est le genre qui entretient les rapports les plus directs, les plus concrets, les plus objectifs avec la réalité sociale. [...] Le roman pouvait devenir un facteur politique déterminant s'il venait à être subversif. L'administration coloniale mit donc tout en oeuvre pour qu'il ne le fût point» (1986), *L'idéologie dans la Littérature Négro-Africaine d'expression française*, París, L'Harmattan, pp. 78-79.

ello en todos los casos objetiva, de la vida de los pueblos africanos: recordemos que las obras que dominaron este periodo proponían a menudo una visión idealizada que nada tenía que ver con los grandes conflictos por los que el continente estaba atravesando. La recuperación de los valores y costumbres africanos favoreció la creación de un nuevo modelo femenino que, aunque rara vez era presentado como personaje principal de la historia, desempeñaba un papel decisivo: nos estamos refiriendo a la mujer tradicional. Durante la década posterior, marcada por la lucha por las Independencias, los jóvenes escritores africanos intentaron reflejar el estado de crisis del continente, realizando así una nueva lectura de la colonización, filtrada esta vez no ya por el colonizador, sino por el colonizado. Pero las tan deseadas Independencias dejaron al continente sumido en la pobreza, lo que provocó la aparición de dos bandos enfrentados: en un lado, los partidarios de la tradición apostaban por una vuelta al pasado; en el otro, los defensores del progreso luchaban por encontrar nuevas formas de vida más acordes con los tiempos. La literatura no podía sino hacerse eco de este enfrentamiento: escritores tradicionalistas y progresistas se apoyaron en las condiciones de vida de la mujer —que, por otra parte, era la más afectada por el cambio— para defender su causa. Los tradicionalistas se esforzaron pues en demostrar cómo la «modernidad» corrompía las buenas costumbres de las africanas y las empujaba a la prostitución; los progresistas, por su parte, intentaron demostrar el retroceso que suponía mantener en vigor unas costumbres que obligaban a la mujer a vivir en un estado de absoluta sumisión; en sus obras, tantos unos como otros dieron vida a un nuevo personaje femenino: el de la mujer víctima, respectivamente, de la tradición o del progreso[5].

De lo visto hasta ahora se desprende sin embargo que, en la literatura escrita por hombres, el personaje femenino fue objeto de una permanente instrumentalización. Como apunta Awa Thiam, la verdad sobre la mujer africana quedaba aún por resolver:

> Mais qui sont les Négresses? On a beaucoup écrit sur elles et sur leurs coutumes. Rares sont les auteurs qui en ont parlé avec objectivité. Les Nègres à qui il a été donné la possibilité d'écrire sur l'Afrique noire, sur la civilisation négro-africaine, se sont sinon détournés de la Négresse, du moins s'en sont fort peu préoccupés. Et quand ils s'intéressaient à elle, c'était pour la louer, la chanter en tant que beauté, «féminité», «objet sexuel», muse et mère souffre-douleur, ou pour faire une analyse de ses rapports avec les Blancs et le Nègre, ou son procès et la reléguer au rang de la sauvagerie. Chantée et louée, elle le fut par les chantres de la négritude. Psychanalysée elle le fut partiellement —dans son rapport au Blanc et à son

[5] *Cfr.* Kane, Mohamadou K. (1982), *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, pp. 375-419.

> congénère— entre autres par Franz Fanon. Abusée, condamnée et/ou méconnue, elle le fut par les colons, les néo-colons, et par la plupart de ses frères nègres. Mais à quoi cela sert-il d'écrire sur la femme noire si par là même, nous n'apprenons pas qui elle est réellement. Il appartient aux Négresses de rétablir la vérité[6].

Será pues la llegada al universo literario de las escritoras la que proponga una nueva lectura de los personajes femeninos. Desde la publicación, en la década de los 60, de la primera novela escrita por una mujer hasta la actualidad, la actividad literaria de las africanas no sólo ha sido creciente sino también extremadamente dinámica. Ahora bien, aunque decisivo en la historia del personaje femenino, el acceso de la mujer a un universo y a una actividad hasta entoces exclusivamente masculinos no fue fácil, por lo que conviene destacar algunas de las circunstancias que rodearon la producción literaria de aquellas primeras mujeres que, como señala Odile Cazenave, consiguieron «passer le barrage du silence et le tabou de prendre la plume»[7].

1. LA ENTRADA DE LA MUJER EN EL UNIVERSO LITERARIO

La entrada de la mujer en el universo literario africano suele situarse en los años posteriores a las Independencias. Sin embargo, es muy probable que, como señala Jean-Marie Volet[8], el deseo de escribir existiese en las africanas desde hacía ya mucho tiempo, pero que la falta de medios y el ambiente sociocultural del momento retardasen considerablemente la publicación de sus obras.

El primer obstáculo con el que las escritoras toparon en su camino fue el de la propia competencia lingüística[9]. Los programas educativos puestos en marcha por el sistema colonial permanecieron durante muchos años cerrados a la mujer: hasta 1948, las pocas niñas escolarizadas abandonaban las escuelas a

---

[6] Thiam, Awa (1978), *La parole aux négresses*, París, Denoël-Gonthier, p. 20.

[7] Cazenave, Odile (1996), *Femmes Rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain*, París, L'Harmattan, p. 18.

[8] Volet, Jean-Marie (1993), *La parole aux africaines ou l'identité de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam, Rodopi. pp. 16-17.

[9] Como bien señala Jaqueline Ki-Kerbo (1975), «Contribution du génie de la femme à la civilisation négro-africaine», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Abidjan, Présence Africaine, p. 25: «La colonisation, en introduisant une langue nouvelle que les femmes n'apprenaient pas et ne comprenaient pas, des structures sociales et économiques étrangères au monde des femmes, aggravait l'ostracisme qui les tenait éloignées de la vie publique. Mais aucune société n'est statique; elle ne peut non plus avancer sur une seule jambe».

los 3 o 4 años para ser formadas por sus madres en las labores domésticas —que ejercerían desde ese momento hasta el final de sus días[10]. A partir de esta fecha, la posibilidad de ser admitidas en las escuelas públicas empieza a hacerse realidad, al menos para las niñas residentes en las ciudades[11]. En este contexto, no es de extrañar que, a diferencia de sus homólogos masculinos, las primeras mujeres que escribieron en la lengua del colonizador, el francés, concibieran esta práctica no como una traición, sino como una liberación. Según Sonia Lee, «La question du langage, éternelle épine de la psyché des romanciers africains, n'angoisse pas les écrivaines. Car ce qu'elles revendiquent par-dessus tout, c'est le droit à l'expression»[12].

Las escritoras de la primera generación fueron pues, por lo general, mujeres formadas en el sistema educativo francés que habían completado sus estudios en universidades africanas o europeas. Pero, ¿cuáles fueron las razones que las llevaron a escribir? Algunos estudiosos apuntan que esta literatura nació como una mera reacción a la producción masculina[13]. Nosotros, sin embargo, compartimos con otros críticos que, además de como una reacción a la actividad literaria anterior, esta literatura surgió por el deseo común de un grupo de escritoras de dar una imagen real de la mujer africana, ya fuera reconstruyendo sus propias experiencias por medio de la autobiografía o inventando relatos de ficción. Como indica Odile Cazenave, «Il s'agissait en effet pour l'écrivain femme de rétablir l'image vraie de la femme africaine, vue de l'intérieur et non pas décrite à travers les yeux de l'homme, européen ou africain»[14].

En efecto, la actividad de la escritura, necesaria para asegurar la liberación de la mujer por medio de la palabra[15], permitió a las africanas hacer oír en el

---

[10] *Cfr.*, entre otros, Abeng, Marcel, Ndombet, Marie-Augustine, Nzaou-Mabika, Janne y Yeyet, Delphine (1975), «La femme et l'éducation des enfants», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Abidjan, Présence Africaine, pp. 177-181, y Senghor, Rose y Sow, Aminata (1975), «Le rôle d'éducatrice de la femme africaine dans la civilisation traditionnelle», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine,* Abidjan, Présence Africaine, pp. 232-241.

[11] A este respecto cabe apuntar que, como señala Lilyan Kesteloot, la desigualdad entre el número de niños y niñas escolarizados sigue siendo aun hoy en día muy elevada: «encore aujourd'hui, la moyenne des filles qui sont scolarisées atteint moins de 20% par rapport aux garçons». (1998), «Roman africain: La percée des femmes», *Le Soleil-Cahiers & Spéciaux*, p. 2. http://www.primature.sn/lesoleil/archi4/cahierssp.htm.

[12] (1994) Les romancières du Continent noir (Anthologie), París, Hatier, p. 10.

[13] Mouralis, Bernard (1994), «Une parole autre: Aoua Keïta, Mariama Bâ et Awa Thiam», *Notre Librairie*, 117, p. 22.

[14] *Op. cit.*, p. 21.

[15] *Cfr.*, D'Almeida, Irène A. (1987), «Femme? Féministe? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme», *Notre Librairie*, 117, p. 49.

mundo entero unas voces durante mucho tiempo silenciadas. Siguiendo las palabras de Madeleine Borgomano, «Écrire paraît être devenu une façon moderne de prendre, ou d'arracher, la parole. Écrire c'est même rendre sa parole plus largement publique que n'aurait jamais pu l'être la parole orale»[16].

Pero, de entre todos los análisis, es el realizado por Awa Thiam el que, en nuestra opinión, expresa con mayor claridad el valor que reviste para las africanas esta reapropiación de la palabra:

> Prise, réappropriation ou restitution de la parole? Longtemps les Négresses se sont tues. N'est-il pas temps qu'elles (re)découvrent leur voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire qu'elles existent, qu'elles sont des êtres humains —ce qui n'est pas toujours évident— et, qu'en tant que tels, elles ont droit à la liberté, au respect, à la dignité? [...] N'est-il pas temps que les Négresses se donnent l'impérieuse tâche de prendre la parole et d'agir? Ne faut-il pas qu'elles s'en octroient le droit, exhortées, guidées non par les chefs de gouvernements fantoches patriarcaux, mais par le vif désir de mettre fin à leur misérable condition de force productive et de reproductrices, surexploitées par le capital et le patriarcat? Prendre la parole pour faire face. Prendre la parole pour dire son refus, sa révolte. Rendre la parole agissante. Parole-action. Parole subversive. AGIR-AGIR-AGIR, en liant la pratique théorique à la pratique-pratique[17].

Escribir en aras de la liberación de la mujer no significó, sin embargo, reducir el compromiso al universo estrictamente femenino: las primeras escritoras africanas concibieron la escritura como un medio de reencuentro con su propia identidad y como el arma con la que desvelar esa identidad al mundo entero. Podemos pues afirmar que en sus obras, las escritoras lucharon por una mejora de su situación no sólo como mujeres, sino, ante todo, como ciudadanas de un continente en crisis[18].

---

[16] (1994) «Les femmes et l'écriture-parole», *Notre Librairie*, 117, p. 88.

[17] *Op. cit.*, pp. 17-20.

[18] En este sentido podemos destacar el análisis que Sonia Lee realiza sobre el valor y la temática central de la literatura de mujeres: «Tout comme les écrivains-hommes, elles sont surtout concernées par les problèmes politiques et sociaux qui assiègent leur société et ne s'enferment pas dans une recherche exclusive du moi et du féminin, ni même dans une revendication agressive des droits de la femme. Les 'écrivaines' africaines s'expriment essentiellement dans leur contexte culturel et sont très sensibles au fait que si à travers leurs oeuvres elles expriment un univers féminin jusqu'à présent silencieux, cet univers est aussi et surtout africain. [...] une analyse, même succinte, des romans de femmes africaines montre qu'elles veulent se défaire de l'image unilatérale que les hommes se font d'elles, se représenter à leur manière de façon à construire leur propre réalité, décrire leur espace intérieur, c'est-à-dire, ce qu'elles ressentent en tant que femmes

Además del problema de competencia lingüística, al que ya nos hemos referido, la vocación literaria de las mujeres africanas hubo de enfrentarse a obstáculos de orden social, cultural y económico, relacionados, más concretamente, con la propia práctica de la escritura y con la difusión y publicación de sus obras.

Como es bien sabido, la cultura africana es de tradición oral: la literatura —cuentos, leyendas, poemas, proverbios, etc.— era, y sigue siendo en algunos lugares, transmitida de generación en generación por medio de la Palabra, y tiene como principal objetivo perpetuar la cultura y mantener unido al grupo. Las mujeres, principales guardianas de la tradición, han sido desde siempre las encargadas de inculcar a sus hijos estos valores, lo que durante mucho tiempo les ha permitido no sólo gozar de una posición social reconocida, sino también participar de manera activa en la vida literaria de la comunidad. Pero si en el marco de la Tradición era normal encontrar *conteurs* de ambos sexos, con el paso a la Modernidad la mujer se vio alejada al mismo tiempo de su función social y de cualquier tipo de actividad literaria. El paso del texto oral al texto escrito propició sin duda este distanciamiento: la literatura perdió el valor colectivo y público que antes poseía para convertirse ahora en una actividad individual y privada[19]. Como señala Arlette Chemain-Degrange:

> La création revêtait un caractère collectif [...]. Prendre la parole par écrit dans une langue de grande communication suppose une audience hors des proches, nationale ou internationale, vocation nouvelle. L'écrivain féminine sort de la réserve et du rôle convenus. La création littéraire à la manière occidentale exige l'isolement temporaire et le recueillement face à la feuille ou au magnétophone[20].

Por otra parte, el rechazo social que provocó esta nueva faceta de la mujer es, a nuestro entender, un ejemplo más del retroceso que las sociedades africanas sufrieron tras la colonización y la consiguiente implantación de formas de vida occidentales.

En este contexto, pocas fueron las mujeres que osaron dedicarse a una actividad vivida por ellas mismas como un tiempo robado a la familia. Las que lo hicieron, optaron en ocasiones por mantener durante muchos años su actividad

---

ainsi que leur espace extérieur, lieu d'interaction avec les autres membres de la société», (1986), «Le thème du bonheur chez les romancières de l'Afrique occidentale», *Présence Francophone*, 29, p. 92.

[19] *Cfr.* Lumwamu, F. (1977), «Le sens de la tradition», *Recherche pédagogie et culture*, 5 (29), pp. 3-5.

[20] (1988) «Quelques reflexions sur une littérature féminine de langue française en Afrique Sub-saharienne», *Cham*, 1, p. 55.

en secreto, por lo que el nexo de unión de todas las autoras es precisamente el espacio de silencio en el que se inscriben y escriben sus obras:

> «Piliers solides», «architectes» inlassables des consciences et des actes humains dans le corps social, la plupart des femmes africaines avaient choisi d'œuvrer dans «l'anti-chambre», loin des bruits, des tapages, loin des délibérations publiques que les hommes menaient dans la souveraineté. En effet, elles préféraient être ces grandes discrètes qui savaient influencer les hommes et les faits historiques et qui, respectueuses de la psychologie de l'homme africain, acceptaient librement de disparaître pour lui laisser l'impression d'être le grand «manitou»... C'est certainement ce comportement de la femme africaine qui lui aura valu d'être considérée comme la «silencieuse» de l'histoire, comparativement à la femme occidentale, souvent nerveusement installée dans la civilisation des paroles, des parlotes et du tape-à-l'œil. Mais communément on reconnaît que le silence et le secret engendrent de grandes choses[21].

Más tarde, las escritoras tuvieron que hacer frente a nuevas resistencias. Entre ellas cabe señalar la actitud adoptada por los escritores que, en su mayoría, interpretaron la práctica de la escritura por parte de las mujeres como una usurpación de su terreno[22], así como la adoptada por la crítica, que, aun reconociendo la existencia de una actividad literaria a cargo de mujeres, la consideró en todo momento inferior en calidad a la de sus homólogos masculinos. No es de extrañar por tanto que, en el momento actual, no existan demasiados estudios dedicados a una literatura diversa y en auge como lo es la literatura africana escrita por mujeres. Aunque muchos alegarán este silencio a su reciente existencia, la realidad es que la literatura africana en general, y la escrita por mujeres en particular, nunca ha contado con el interés que merece por parte de la crítica.

---

[21] Houeto, Colette (1975), «La femme source de vie dans l'Afrique traditionnelle», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Abidjan, Présence Africaine, p. 52.

[22] En este sentido cabe precisar que no todos los escritores del momento adoptaron esta misma postura. En una entrevista realizada por Lucien Houedanou podemos leer la siguiente reflexión de Ousmane Socé: «Pourquoi confiscation? Pourquoi veux-tu penser que le roman est exclusivement reservé aux hommes? C'est une réflexion féodale [...]. Les femmes ne confisquent absolument rien; elles nous apportent encore plus [...] L'homme et la femme sont deux pouvoirs qui se complètent. Nous ne sommes pas meilleurs, nous ne sommes pas pires. Nous pouvons avoir un regard critique sur la femme, mais est-ce que nous nous sommes jamais demandés quel est le regard critique que l'épouse pose sur son mari, quand elle voit son ventre grossir, sa chair devenir flasque, alors que lui joue à la virilité avec des poils qui poussent autour des oreilles? Est-ce que nous nous sommes posés cette question? Voilà le problème. Les femmes aussi ont droit au regard critique», (1987) «Islam et société dans la littérature féminine du Sénégal», *Nouvelles du Sud*, 6-7, pp. 161-162.

Otra de las dificultades a las que se enfrentó y sigue enfrentándose la literatura africana es la escasez de editoriales nacionales[23]. En este terreno, la literatura escrita por hombres, que en los años 70 contaba ya con alrededor de cuarenta años de tradición, fue sin duda la más castigada. La entrada en el universo literario de las mujeres coincidió cronológicamente con la aparición de editoriales africanas como *Les Nouvelles Éditions Africaines*, que colaboraron activamente en la escritura femenina, favoreciendo, con la creación de una colección llamada *Vies d'Afrique*[24], la publicación de las obras de algunas escritoras senegalesas como Nafissatou Diallo, Ken Bugul o N'Dèje Boury N'Diaye.

Por último, cabe señalar un problema aún sin resolver y que atañe tanto a escritores como a escritoras: nos estamos refiriendo a la costosa y difícil difusión, en Europa e incluso en el mismo continente, de las obras africanas.

2. DE UNA GENERACIÓN A OTRA: PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS

Pasaremos ahora a hacer una breve revisión de la produción literaria de las africanas desde sus inicios hasta la actualidad. La publicación en 1969 de *Rencontres essentielles*, de la escritora camerunesa Thérèse Kouh-Moukouri —obra sin embargo escrita, según Baverley Ormerod y Jean-MarieVolet[25], en la década de los 50—, es el punto de partida de una fructífera producción literaria en África. Los años que siguieron vinieron marcados por la tímida, pero reveladora, aparición de nuevos nombres femeninos en el panorama literario. El año 1975 —decretado año internacional de la mujer por la ONU— trajo consigo la publicación de una novela corta, *Dernière genèse*, de Christine Kolondji, y de dos autobiografías, la de Aoua Kéita, *La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*, y la de la senegalesa Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau*. Igualmente decisivos para las escritoras africanas fueron los últimos años de los 70 y los primeros de los 80, en los que aparecieron, entre otras, las obras de Mariama Bâ y Lydie Dooh-Bunya, así como las primeras novelas de Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Delphine Zanga Tosgo o Myriam Warner-Vieyra. Las mujeres que consiguieron publicar sus escritos en este periodo son las que integran la que se ha conocido como «primera generación de escritoras africanas de expresión francesa». Pero, como apunta

---

[23] *Cfr.*, entre otros, Chevrier, Jacques (1974), *Littérature Nègre*, París, Armand Colin, 1990, pp. 210-222.

[24] Se trata de una colección destinada a escritores y escritoras no profesionales y que se caracterizó por publicar obras con un claro valor de testimonio. Su finalidad, dar a conocer historias reales sobre la vida en África.

[25] Ormerod, Baverley y Volet, Jean-Marie (1994), *Romancières africaines d'expression française. Le Sud du Sahara*, París, L'Harmattan, p. 12.

Jean-Marie Volet, la década de los 80 fue sin duda una de las más ricas: será precisamente en este periodo en el que se den a conocer las autoras de la segunda generación, entre las que se encuentran Calixthe Beyala, la más conocida actualmente, Véronique Tadjo, Ntyugwetondo Angèle Rawiri o Werewere Liking.

La división en generaciones en el interior de una literatura de tan reciente tradición, idea defendida hoy en día por toda la crítica, obedece, a grandes rasgos, a cuestiones temáticas y formales. En cuanto a las diferencias formales, una primera distinción apunta a un cambio en la persona narrativa: la narración pasa de ser homodiegética a heterodiegética. En efecto, las escritoras de la primera generación optaron, en su mayoría, por la autobiografía o por la novela de estructura autobiográfica[26]. La principal razón que propició la elección de este género fue el deseo de las novelistas de llevar a cabo un reencuentro con su propia identidad, ya que, como señala Puis Ngandu Nkashama, la escritura autobiográfica «se veut une analyse introspective et une catharsis, et pas seulement un témoignage sur le temps vécu[27]». En lo que se refiere a las obras de estructura autobiográfica, la utilización de la primera persona cobró, como bien señala Sonia Lee, un valor mucho más generalizado: si bien la identidad de la autora puede encontrarse escondida detrás de la utilización de este *Je* ficticio, la intención primera de las novelistas fue, esta vez, la de dar a esta forma una valor plural en el que se pudiese leer el drama generalizado de la mujer africana[28]. Con el paso de una generación a otra se produce, como ya hemos apuntado, un cambio en la persona narrativa: aunque la narración en primera persona seguía estando vigente, los *récits*

---

[26] Mientras que algunas escritoras como Aoua Kéita se inclinaron por la autobiografía «tradicional», muchas otras, como Mariama Bâ o Myriam Warner-Vieyra, optaron por relatos de estructura autobiográfica: correspondencias, novelas-diario o simplemente novelas escritas en primera persona. Es por esta razón que Puis Ngandu Nkashama describe como sigue la correcta utilización del término «autobiografía» en la literatura africana de mujeres: «Lorsque le terme d'*autobiographie* est utilisé pour désigner le récit littéraire des femmes africaines, cette appellation se réfère nécessairement à la forme de la narration à partir du *je* exclusif. [...] Ce ne sont pas seulement les *«règles du genre»* qui commandent ici, mais bien davantage encore, la référence fictionnelle ainsi que les figures symboliques qu'elle implique. La question de la *«vérité du texte»* est ici primordiale, parce que des lectures complémentaires peuvent être invoquées à posteriori afin de confirmer la crédibilité du *je*-narrateur. Des analogies demeurent possibles au niveau des représentations implicites ou explicites, et c'est dans ce sens que l'identité auteur-narrateur accomplit sa mise en image(s)», (1994) «L'autobiographie chez les femmes africaines», *Notre Librairie*, 117, pp. 132-133.

[27] (1994) «L'autobiographie chez les femmes africaines», *Notre Librairie*, 117, p. 137.

[28] «Ce *Je* fictif, sorti de la sensibilité et de l'imaginaire d'une femme, est un *Je* pluriel ne s'écrivant pas uniquement pour se dire mais pour dire aussi les autres femmes» (1994), *op. cit.*, p. 11.

de vie escritos en tercera persona empezaron a ganar terreno. Como no podía ser de otro modo, esta diversificación de voces propició un cambio decisivo en la función del propio acto de escritura: si, como resalta Inmaculada Díaz Narbona, las obras de la primera generación tenían para las escritoras un valor purificador de encuentro o de reencuentro con ellas mismas, las de la segunda generación se caracterizaron principalmente por su abierto valor reivindicativo:

> [...] l'écriture des femmes africaines de la première génération, écriture auto et sémiautobiographique où la première personne est la voix qui (d)énonce un état de femme forcée d'affronter le vécu d'une situation de conflit entre la tradition et la modernité, le vécu des valeurs d'une époque où le continent africain se débat dans la déception du parcours des indépendances. Fonction purificatrice, présentée initialement par le choix de personnages féminins en proie à des hésitations et à des crises, et qui, plus tard, s'élargira par le recours à la polyphonie, vers la mise en question de la société africaine; une polyphonie qui se veut engagée dans la construction d'une nouvelle société[29].

En efecto, mientras que las autoras de la segunda generación nos ofrecen una visión sincera y poco indulgente de la sociedad africana y del papel que la mujer se ve obligada a desempeñar en ella[30], sus antecesoras hubieron de moverse dentro de unos límites mucho más reducidos. El ambiente social en el que se inscriben sus obras, y al que ya nos hemos referido, así como sus temores personales, las llevaron a optar por una prudencia en algunos casos excesiva:

> Leurs scrupules de narratrices soucieuses de rester fidèles à la réalité, le désir peut-être de rester dans de sages limites les empêchent de laisser libre cours à un esprit d'invention toujours bridé. [...] Les faiblesses viennent peut-être moins des techniques insuffisamment maîtrisées que de réticences personnelles, de «blocages» non résolus[31].

Así, mientras que las escritoras de la primera generación se limitaron a describir su entorno más inmediato, las de la segunda abordaron todos los ámbitos —político, económico y social—. La literatura de la primera generación se nos presenta pues como un testimonio que incita a la reflexión[32]; la de la segunda, como una recusación total del sistema y como una llamada a la rebelión.

---

[29] (1998-99) «Une parole libératrice: les romans autobiographiques de Ken Bugul», *Estudios de Lengua y Literatura Francesa*, 12, p. 41.

[30] Lee, Sonia (1994), *op. cit.*, p. 4.

[31] Chemain-Degrange, Arlette, *op. cit.*, pp. 61-62.

[32] Esta llamada a la reflexión, planteada como sigue por Irène D'Almeida, es más bien una llamada al diálogo entre hombres y mujeres y apela únicamente a una mejora

> [...] les romans écrits par des femmes africaines ne relèvent plus guère de la sphère traditionnellement dévolue aux femmes (pas seulement en Afrique): la sphère familiale et privée. Ils s'aventurent en effet dans tous les domaines, sans éviter le domaine du pouvoir[33].

Las diferencias de las que venimos hablando tienen consecuencias directas en el tratamiento dado al personaje femenino por parte de una y otra generación, aspecto que la crítica raramente ha estudiado con profundidad[34] y al que dedicaremos las últimas reflexiones de este estudio.

Aunque difieren en el tratamiento del tema e incluso en la tipología de los personajes[35], los pocos críticos que han abordado la cuestión parecen coincidir en la existencia de dos grandes tipos femeninos:

> - Une femme confiée à un rôle traditionnel, vouée aux soins du ménage et de son époux, confrontée aux problèmes économiques quotidiens...
> - Une femme «nouvelle», maîtresse de sa vie, forte, quelquefois plus robuste et plus concrète que son compagnon, femme énergique, dépassant les obstacles, faisant fi des peurs et des lâchetés masculines...[36].

La difícil pero necesaria evolución de la mujer *tradicional* a la mujer *nueva* dio lugar, en las novelas, a diferentes prototipos femeninos, característicos cada uno de ellos de un periodo determinado de la historia literaria de África. Como ya hemos señalado, el personaje de la mujer víctima es un prototipo especial-

---

de la situación familiar y social de la africana: «[...] les hommes sont fortement invités à repenser leur rôle et redéfinir leurs relations avec les femmes qui, elles aussi, ont leur part de responsabilité pour l'amélioration des relations hommes-femmes. La possibilité d'un nouveau dialogue, d'un nouveau degré de compréhension entre ces deux segments de la société semble être la condition indispensable pour une reforme de la société dont les écrivaines perçoivent, pour le continent africain, l'urgente nécessité», *op. cit.*, p. 50.

[33] Borgomano, Madeleine, *op. cit.*, pp. 92-93.

[34] Entre la escasa bibliografía que puede encontrarse, citaremos los trabajos de Kane, Mohamadou, *op. cit.*, y de Chemain-Degrange, Arlette (1980), *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, ambos centrados exclusivamente en el tratamiento dado a la mujer africana en la literatura escrita por hombres; el de Cazenave, Odile, *op. cit.*, que estudia el personaje femenino en la literatura escrita por mujeres de la primera y segunda generación y, por último, el reciente analisis de Brahimi, Dénise y Trevarthen, Anne (1998), *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, París, Karthala, que revisa la evolución del personaje femenino desde la literatura colonial hasta la actualidad.

[35] *Cfr.*, para las principales tipologías, Chemain-Degrange, Arlette (1980), *op. cit.*, pp. 347-352; Kane, Mohamadou, *op. cit.*, pp. 407-420; Brahimi, Dénise y Trevarthen, Anne, *op. cit.*

[36] Ruelle, Cathérine (1985), «La place de la femme», *L'Afrique Littéraire*, 76, p. 80.

mente recurrente en la literatura posterior a las Independencias que, por consiguiente, gozará de un lugar privilegiado en las obras de la primera generación de escritoras. A diferencia de los escritores, que se habían limitado a presentar personajes estáticos y por tanto arquetípicos, las escritoras propusieron personajes dinámicos y en constante evolución. En sus obras, el contexto juega un papel decisivo en la elección del personaje y en el tratamiento del tema, de suerte que la mujer africana puede convertirse en víctima del sistema de vida tradicional, pero también del progreso. Así, la mujer maltratada, engañada o marginada por la familia es la que por lo general encarna en las novelas a la mujer víctima de la tradición; por su parte, las jóvenes prostitutas, las madres castradoras o las mujeres falsamente emancipadas vienen a representar el lado más negativo del progreso. Con todo, el personaje femenino más recurrente en la literatura de la primera generación es, sin duda, el de la mujer obligada a conciliar dos formas de vida tan dispares como las dictadas por la tradición y el progreso.

Algunos años más tarde, las escritoras creyeron necesario abordar el problema de la emancipación desde una perspectiva nueva, utilizando para ello un tipo de personaje que reflejara la posibilidad de un futuro más alentador para la mujer africana. Los personajes propuestos en las novelas de la segunda generación dejan en efecto de ser víctimas para convertirse en mujeres rebeldes o luchadoras, mujeres decididas a afrontar con valor los obstáculos que se interponen en su camino: aunque no garantiza en ningún caso el éxito final de las protagonistas, esta nueva actitud, mucho menos conformista, constituye un paso más en la ardua lucha por la liberación.

A modo de resumen, podemos concluir que el paso de la mujer tradicional —que caracterizó la literatura africana escrita por hombres—, a la mujer *nueva* —ideal femenino perseguido por las escritoras—, muchos han sido los tipos femeninos propuestos en las novelas: personajes fuertes, personajes víctimas de la tradición o del progreso y personajes abiertamente rebeldes representan, respectivamente, las sucesivas etapas de la evolución de la mujer africana en este siglo.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENG, Marcel; NDOMBET, Marie-Augustine; NZAOU-MABIKA, Janne y YEYET, Delphine (1975), «La femme et l'éducation des enfants», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Abidjan, Présence Africaine, pp. 177-181.

BORGOMANO, Madeleine (1994), «Les femmes et l'écriture-parole», *Notre Librairie*, 117, pp. 87-94.

BRAHIMI, Denise y TREVARTHEN, Anne (1998), *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, París, Karthala.

CAZENAVE, Odile (1996), *Femmes Rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain*, París, L'Harmattan.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette (1980), *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.

—— (1988), «Quelques reflexions sur une littérature féminine de langue française en Afrique Sub-saharienne», *Cham*, 1, pp. 55-63.

CHEVRIER, Jacques (1974), *Littérature Nègre*, París, Armand Colin, 1990.

D'ALMEIDA, Irène A. (1987), «Femme? Féministe? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme», *Notre Librairie*, 117, pp. 48-51.

DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1998-99), «Une parole libératrice: les romans autobiographiques de Ken Bugul», *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 12, pp. 37-51.

HOUEDANOU, Lucien (1987), «Islam et société dans la littérature féminine du Sénégal», *Nouvelles du Sud*, 6-7, pp. 159-170.

HOUETO, Colette (1975), «La femme source de vie dans l'Afrique traditionnelle», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Abidjan, Présence Africaine, pp. 51-66.

KANE, Mohamadou K. (1982), *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.

KESTELOOT, Lilyan (1998), «Roman africain: La percée des femmes», *Le Soleil-Cahiers & Spéciaux*, pp. 1-10. http://www.primature.sn/lesoleil/archi4/cahierssp.htm.

KI-KERBO, Jaqueline (1975), «Contribution du génie de la femme à la civilisation négro-africaine», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Abidjan, Présence Africaine, pp. 19-29.

Lee, Sonia (1986), «Le thème du bonheur chez les romancières de l'Afrique occidentale», *Présence Francophone*, 29, pp. 91-103.

—— (1994), *Les romancières du Continent noir (Anthologie)*, París, Hatier.

Lumwamu, F. (1977), «Le sens de la tradition», *Recherche, pédagogie et culture*, 5 (29), pp. 3-5.

Maugarny, Solange (1983), «Femmes imaginaires-Imaginaire de la femme», París, Université de París iv, pp. 83-91.

Midiohouan, Guy Ossito (1986), *L'idéologie dans la Littérature Négro-Africaine d'expression française*, París, L'Harmattan.

Mouralis, Bernard (1984), *Littérature et Développement. Essaie sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, París, Silex.

—— (1994), «Une parole autre: Aoua Keïta, Mariama Bâ et Awa Thiam», *Notre Librairie*, 117, pp. 21-27.

Ngandu Nkashama, Pius (1994), «L'autobiographie chez les femmes africaines», *Notre Librairie*, 117, pp. 129-137.

Ormerod, Baverley y Volet, Jean-Marie (1994), *Romancières africaines d'expression française. Le Sud du Sahara*, París, L'Harmattan.

Ruelle, Cathérine (1985), «La place de la femme», *L'Afrique Littéraire*, 76, pp. 80-83.

Senghor, Rose y Sow, Aminata (1975), «Le rôle d'éducatrice de la femme africaine dans la civilisation traditionnelle», en *La civilisation de la femme dans la tradition africaine,* Abidjan, Présence Africaine, pp. 232-241.

Taguieff, Pierre-André (1998), *La couleur et le sang. Doctrines racistes à la française*, París, Mille et une nuits.

Thiam, Awa (1978), *La parole aux négresses.* París, Denoël-Gonthier.

Volet, Jean-Marie (1993), *La parole aux africaines ou l'identité de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam, Rodopi.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LAS *IMPRESSIONS ET OBSERVATIONS DANS UN VOYAGE À TENERIFE* DE JEAN MASCART

Clara Curell
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

... todo viaje, incluso en las regiones más frecuentadas
y más conocidas, es una exploración.
Isabelle Eberhardt[1]

El libro al que dedicamos esta comunicación, escrito en 1910[2], constituye, desde un punto de vista cronológico, uno de los últimos eslabones de una larga serie de relaciones de viajeros franceses a Canarias que inicia en el siglo xv *Le Canarien,* primera crónica de la conquista de las Islas atribuida a los clérigos Pierre Bontier y Jean Le Verrier[3]. Frente a la escasez de fuentes con las que cuenta la historiografía canaria, los libros de viaje presentan un interés capital para la investigación histórica, etnográfica e incluso lingüística del Archipiélago ya que, amén de una rica información acerca de su orografía e historia natural, proporcionan noticias relativas a los usos, modos de vida y características del habla de sus habitantes. Nada tiene de extraño si tenemos en cuenta el parentesco que existe entre el viajero y el historiador, consecuencia de la similitud de sus métodos respectivos, pues como acertadamente observa Normand Doiron: «Tous deux se déplacent, l'un dans l'espace, l'autre dans le temps» (1988: 87).

La única dificultad con la que nos topamos a la hora de hacer uso de este tipo de documentos es que están redactados en una lengua extranjera que la mayoría de lectores españoles desconoce, por lo que consideramos fundamental su trasvase al castellano con el fin de que su divulgación sea mayor. Afortuna-

---

[1] Citada por C. Morató (2001), *Viajeras intrépidas y aventureras,* Barcelona, Plaza y Janés, p. 111.

[2] J. Mascart (1911), *Impressions et observations dans un voyage à Tenerife,* París, E. Flammarion.

[3] Puede encontrarse una información exhaustiva sobre los viajeros franceses más significativos que, de una u otra forma, han recogido por escrito su paso por el Archipiélago Canario en B. Pico *et al.* (2000), *Viajeros franceses a las Islas Canarias*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

damente, en los últimos tiempos han aparecido traducciones de algunos de los títulos más representativos, aunque se echaba en falta una versión española del libro *Impressions et observations dans un voyage à Tenerife* del astrónomo Jean Mascart que, si bien consta de una parte dedicada al comentario de los hallazgos obtenidos, es, por encima de todo, la narración de su estancia en Tenerife. La coexistencia en un mismo tomo de capítulos de contenido rigurosamente científico con episodios de carácter subjetivo, plagados de anécdotas y de sentimiento, es una práctica común en las crónicas de los viajeros que, de ese modo, logran interesar tanto al especialista como al gran público. Ya desde principios del siglo XVI es evidente esta doble lectura del viaje que Jacques Chupeau define de la siguiente manera: «lecture utilitaire de celui qui cherche à s'informer et à s'instruire; lecture de divertissement pour qui recherche avant tout le plaisir du dépaysement, de la surprise et de l'aventure extraordinaire» (1977: 541).

Así que nos pareció interesante emprender la traducción de las «impresiones» de este viajero, dejando de lado las estrictas «observaciones» del científico que se hallaban agrupadas al final del volumen. Decidimos, por otro lado, llevar a cabo esta tarea de forma colectiva, convencidas de que el trabajo en equipo, con el intercambio de ideas y de puntos de vista que conlleva, es el que puede ofrecer una mayor garantía de corrección[4]. Además, con el propósito de aclarar y ampliar algunos extremos relativos a las personas o a los acontecimientos citados en el texto, dotamos nuestra edición de más de doscientas notas explicativas, así como de un estudio preliminar en el que se exponen, de forma sucinta, los antecedentes de las observaciones astronómicas en Canarias, la vida y la obra del autor y de los demás componentes de la expedición y, por último, las repercusiones del viaje en la prensa local.

Jean-Marcel Mascart[5] se desplazó a Tenerife en abril de 1910 como miembro de una misión científica organizada por la Asociación Internacional contra la Tuberculosis, cuyo objetivo fundamental era la realización de investigaciones de carácter fisiológico, en especial, el análisis de la influencia del sol y de la altitud en distintos órganos del cuerpo humano. Dado que para aquellas fechas se preveía una aparición del cometa Halley, algunos astrónomos se sumaron a la empresa con el cometido específico de estudiar su paso desde una estación de montaña y de determinar si las condiciones climáticas de la isla eran propicias para observa-

---

[4] J. MASCART (2003), *Impresiones y observaciones de un viaje a Tenerife*, introducción, traducción y notas de Clara Curell, Cristina G. de Uriarte, Maryse Privat, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria.

[5] En estas fechas era astrónomo adjunto del Observatorio de París y profesor de la Facultad de Ciencias de esta ciudad en la que había nacido en 1872 y donde fallecería en 1935. Unos años más tarde prosiguió su labor docente en la Universidad de Lyon, de cuyo Observatorio fue director entre 1912 y 1932.

ciones meteorológicas, físicas y astronómicas[6]. Recordemos que esta estrecha vinculación entre viaje y ciencia no es algo novedoso, puesto que ya se esboza a finales del siglo XVII y se afianza a mediados de la centuria siguiente, cuando las grandes potencias europeas se convierten en promotoras de expediciones que, desde ese momento, serán inconcebibles sin la presencia de un grupo de hombres de ciencia, especialistas en diversas disciplinas (Taillemite 1987: 61). A medida que nos acercamos al siglo XX, la función científica de la exploración se desarrolla y se precisa cada vez más, tal como sucede con la misión que hoy comentamos.

Por otra parte, lo verdaderamente significativo de los viajes, y a menudo su objetivo primordial, es el hecho de contarlos, de plasmar por escrito la experiencia vivida y los descubrimientos realizados. Como pone de manifiesto Adrien Pasquali, «Il n'y a de voyage que raconté: si nous évoquons le périple de tel voyageur, celui-ci a dû se faire écrivain laissant des traces, aussi peu 'littéraires' qu'elles aient été voulues» (1994: 38). Mientras que en el siglo XVIII los gobiernos eran los que se encargaban o participaban en la edición del relato —y, más de una vez, de *los* relatos[7]—, de las campañas que ellos mismos habían organizado y, con mucha frecuencia, sufragado, a partir del siglo siguiente es el propio viajero el que suele tener prevista una publicación, aunque sea un simple diario, consciente de que, sin difusión, su periplo caería en saco roto. Éste no iba a ser el caso de nuestro astrónomo ya que, desde que vislumbró la isla de Tenerife, fue registrando en su memoria, cuando no en su cámara fotográfica, detalles y circunstancias que no sólo iba a plasmar en su futuro libro, sino que, en forma de artículos, iba remitiendo regularmente al diario *Le Figaro*, del que era corresponsal[8]. Así

---

[6] Esta expedición, junto con la que encabezó Charles Piazzi Smyth en 1856, se considera fundamental en la historia de la moderna astronomía en Canarias. Piazzi Smyth, después de establecer una estación de observación en Guajara y otra en Altavista, fue el primero que defendió las ventajas de las regiones altas para los estudios astronómicos, mientras que Mascart destacó la situación excepcional de las cumbres de Tenerife para albergar un observatorio que permitiera las más variadas investigaciones científicas (*Impressions et observations...*, pp. 12, 116 y 359). Para más datos sobre éstas y otras campañas, *vid.* F. SÁNCHEZ (1985), «Astronomy in the Canary Islands», *Vistas in Astronomy*, vol. 28/3, pp. 417-430.

[7] En efecto, hay expediciones que cuentan con más de un cronista. Así, por ejemplo, de la expedición del capitán Baudin a tierras australes de 1800 se conservan, entre diarios y relaciones, diez textos que recogen distintos testimonios de la campaña. *Vid.* Berta PICO *et al., op. cit.,* p. 196.

[8] Además de estas colaboraciones periódicas, y al tiempo que se iban sucediendo las distintas investigaciones y observaciones del cometa Halley, Mascart fue publicando artículos en revistas especializadas como *Astronomische Nachrtichten, Bulletin de la Société Astronomique, Bulletin de la Société Belge d'Astronomie, Revue Générale des Sciences, Revue Scientifique, Rivista di Astronomia e Scienze Affini* y *La Nature.*

aparece encabezada su primera colaboración en este periódico, el 12 de abril de 1910: «M. Jean Mascart, l'astronome distingué qui s'est rendu à Ténériffe pour observer la comète de Halley, comme représentant de la science française et qui rendra compte dans le *Figaro* de son importante mission, nous adresse ce premier article d'impressions...».

Su obra, que publicó poco después de su vuelta a Francia, consta de unas 360 páginas y se divide, como ya lo hemos anunciado, en dos secciones bien diferenciadas, de extensión similar. En primer lugar, figuran las impresiones del viaje y algunas observaciones del cometa Halley y, seguidamente, expuestos con el rigor propio de la investigación científica, los resultados de los experimentos fisiológicos, astronómicos y meteorológicos realizados. Dentro de los contenidos de la parte inicial se combinan, a su vez, dos tipos de discurso: el primero refleja las vivencias y reflexiones del narrador, en tanto que el segundo, resultado no sólo de un conocimiento directo sino también de una documentación previa o simultánea al desplazamiento[9], consiste en una descripción sistemática del clima, los cultivos, las principales localidades, la historia y la situación actual del Archipiélago. La estructuración y las materias de estos últimos capítulos reproducen, con mínimas variaciones, el esquema típico del libro de viaje, tal como aparece definido en 1680 en el diccionario de Pierre Richelet, s.v. *relation*: «Livre [...] qui raconte les particularités les plus remarquables d'un païs, les moeurs & les coutumes de ses habitans avec l'histoire naturelle & géographique de la contrée»[10].

A nuestro parecer, los episodios más originales del texto, y a los que nos vamos a ceñir, son aquellos que se salen del estilo objetivo y del tono neutral para brindarnos las sensaciones y pensamientos del astrónomo francés a lo largo de sus casi tres meses de permanencia en Tenerife, escritos en un registro coloquial salpicado, de vez en cuando, de términos castellanos que unas veces utiliza por no existir en francés una voz equivalente y, otras, para dar mayor colorido a su testimonio. Como es tradicional en este género literario, la narración sigue un orden cronológico y está redactada en primera persona.

La aventura, si así puede llamarse, que nos relata Mascart se inicia, paradójicamente, cuando finaliza su viaje propiamente dicho, esto es, la travesía maríti-

---

[9] Dentro de las lecturas que se consideran imprescindibles para que el viajero se instruya acerca de la historia y la geografía de las regiones que va a visitar se hallan las relaciones de viajeros anteriores. Así lo observaba, ya en 1797, el conde Léopold Berchtold, autor de un importante *art de voyager* (*Essai pour diriger et étendre les recherches des voyageurs qui se proposent l'utilité de leur Patrie*, p. 18), y de la misma opinión parece ser Mascart, ya que al final de uno de los capítulos (p. 175), así como en la conclusión del libro, relaciona las principales obras que ha consultado para documentarse, todas ellas libros de viaje.

[10] *Dictionnaire français contenant les mots et les choses*, Ginebra, 1680, citado por B. Pico *et al.*, *op. cit.*, p. xii.

ma que hace escala en Tenerife. En efecto, si utilizamos la terminología de Numa Broc (1982a: 239), nuestro científico es un explorador «terrien», un hombre de acción, atraído por lo desconocido y deseoso de conocer y de adaptarse al nuevo medio que se abre ante él, un viajero diametralmente opuesto al marino, el cual, según Leroi-Gourhan, «est une sorte de sédentaire, parfois même de casanier, promenant [...] un morceau de son pays natal à la surface du globe [...] regardant défiler les mers et les côtes des fenêtres de sa patrie»[11]. Así, al avistar la tierra extranjera, de la misma manera que lo haría cualquier visitante con sus mismas características, Mascart selecciona, dentro de su campo de visión, una serie de elementos que sitúa en primer plano y que son los que le asombran más por apartarse de lo que le es familiar. Sirva de ejemplo, al arribar el barco en el que viaja al puerto de Santa Cruz, su sorpresa ante la acogida que le dispensa un grupo de lo más heterogéneo de tinerfeños:

> Le bateau est entouré d'une nuée de barques indigènes: des plongeurs, vêtus d'un caleçon rudimentaire, gesticulent et se bousculent, rient, s'injurient, font le plus de bruit possible pour décider les voyageurs à leur lancer des pièces de monnaie que, d'un élan infaillible, ils atteindront à quelques mètres au-dessous de la surface; puis ce sont les barques de fruits, de fanfreluches, d'articles de tous genres, qui vous enserrent et, bientôt, monte à l'assaut une armée de guides, hôteliers, marchands, bateliers, porteurs... On a grand'peine à garder son sang froid et à protéger ses paquets (pp. 18-19).

Es una de las pocas oportunidades que tiene de observar a la población isleña pues, una vez desembarcada, la expedición de la que forma parte se encamina sin dilación hacia la montaña de Guajara, a 2.715 metros de altura, donde va a instalar su campamento. Los contactos que tanto él como sus acompañantes establecen con los naturales del lugar se reducen a un trato superficial con aquellas personas que, como suele ser habitual en este tipo de exploraciones, se ven en la necesidad de contratar como guías, intérpretes y, en especial, mozos que transporten en sus mulos el equipaje y el material científico hasta su destino. Según constata Broc, algún colaborador puede llegar a convertirse en persona de confianza, aunque los relatos están igualmente plagados de guías que se pierden o de porteadores que se desmandan (1982b: 327), tal como ocurre en esta ocasión. En efecto, bien es verdad que hacen amistad con uno de los arrieros, Feliciano, que es quien, aparte de otros muchos quehaceres, se encarga de la intendencia del campamento:

> Notre ami Feliciano va nous monter journellement de l'eau, des provisions —le pain... hebdomadaire— pas souvent le courrier! oh! la poste!; peu après, il fera nos

[11] A. Leroi-Gourhan (1947), *Les explorateurs célèbres*, pp. 9-10, citado por Broc (1982a: 239).

> provisions de bois mort et le débitera; il me déchargera du soin de faire la vaisselle... La vie devient bourgeoise, à l'aise: c'est le grand luxe, et nos hôtes de passage, assez rares, garderont bon souvenir de nos réceptions et de nos *five o clock* (p. 56).

Pero no es menos cierto que tienen también sus diferencias con otros muleteros que, ya durante la ascensión (p. 37), habían dado muestras de una indolencia que llevan al extremo a la hora del regreso, cuando tienen que desmontar y cargar en sus asnos todo el instrumental: se tumban en el suelo, encienden un fuego y se disponen a tomar un bocado (p. 117). El único aspecto positivo que, irónicamente, destaca Mascart de su relación con los lugareños es haber aprendido *algo* de castellano:

> Je sais presque l'espagnol. C'est-à-dire: je sais «mañana», qui veut dire «demain»— et ceci seul explique le temps qu'il a fallu pour monter ma cabane et construire mon pilier. Les indigènes ont-ils donc mauvaise volonté? Que non pas! Ils sont grands seigneurs et indolents. Tout ce qu'on ne peut pas faire «tout de suite» est remis à «mañana» ou demain, et mañana, c'est «bientôt» —la prochaine fois (p. 47).

Desde el principio, no obstante, el elemento humano queda relegado a un segundo plano pues el interés de los expedicionarios se concentra en las características del clima y en una naturaleza que les impresiona, ora por su fertilidad, ora por su aridez, y, en cualquier caso, por lo distinta que es de la de sus países de origen con la que, de una manera consciente o inconsciente, la comparan, como lo ilustra el siguiente pasaje: «...le tout, pour un Européen, comporte une physionomie imposante, plus étrange que gracieuse» (p. 23). Por lo que respecta a las condiciones climáticas, a partir de los primeros folios y todo a lo largo de la relación (pp. 8, 11, 34, 131, 146, 155), Mascart resalta las excelencias de una temperatura que, en concreto en el valle de La Orotava, oscila entre los 18º y los 24º, lo que la convierte en especialmente indicada para enfermos y convalecientes. Ya en el siglo anterior, las aplicaciones terapéuticas del clima de Canarias en el tratamiento de dolencias pulmonares, estomacales y cutáneas habían sido puestas de relieve por diversos médicos británicos[12], así como por el francés Gabriel de Belcastel[13].

En lo que concierne al entorno natural, a medida que se van acercando al norte de la isla los viajeros no cesan de entusiasmarse y comentan que el paisaje es impresionante (p. 19), la vegetación desbordante y la naturaleza generosa bajo una arena estéril (p. 126). Dice textualmente nuestro cronista:

---

[12] Tal es el caso, entre otros, de James Clark, William Wilde y William Marcet.

[13] *Vid. Les Iles Canaries et la Vallée d'Orotava au point de vue hygiénique et médical*, París, J.B. Baillière et fils, 1861.

> ... le décor est splendide et varié. D'immenses eucalyptus, odorants, avec leurs troncs enroulés; des tamaris; des phénix gigantesques, au tronc sculpté, avec, tout en haut, leur plumeau de feuilles aiguës; là, des rochers fantastiques; ici, des échappées sur la mer bleue profonde; les vagues furieuses contre les rochers; la mer qui forme, sur des roches submergées, des collerettes d'écume éclatante... (p. 127).

Más allá de la villa de La Orotava, deciden desviarse en un recodo de la carretera y, siguiendo un barranco hasta el mar, descubren de repente una playa de arena negra, fruto de la erosión de la lava (p. 24), muy parecida a aquella a la que, unos años más tarde, André Breton dedicaría uno de los poemas que integran *L'air de l'eau*[14]. No sólo les asombra su color, que contrasta con la blancura resplandeciente de la espuma de las olas, sino también su textura: «pris sur la main, humide, ce sable ressemble à une poignée de caviar et, cependant, il est parsemé de petits grains jaunes, transparents, d'une exquise et délicate teinte ambrée» (pp. 24-25). Retoman la ruta y se adentran ya en los parajes que les van a ser más familiares y a los que Mascart dedicará la mayor parte de su relación: las zonas de montaña en las que van a vivir durante más de dos meses.

Traspasado el mar de nubes, llegan a la caldera de Las Cañadas y, por vez primera, distinguen la imponente silueta del Teide, de la que tanto habían oído hablar:

> Ainsi nous sommes à 2.000 mètres dans une écuelle de 25 kilomètres de diamètre: au centre, comme une glace, comme un gigantesque «parfait» dont la base s'étale capricieusement, c'est le pic principal, haut comme le Mont Blanc, et plus majestueux par son fier isolement (p. 31).

Este carácter de superioridad del Pico y su comparación con las más elevadas cimas del planeta constituye un tópico dentro de la literatura de viajes a Canarias. Efectivamente, lo hallamos ya en el texto del cosmógrafo renacentista André Thevet[15], en el libro de Vincent Le Blanc de 1648[16], en las descripciones dieciochescas de, entre otros, Bory de Saint-Vincent, Labillardière y Milbert[17], y en otros

---

[14] *Vid.* A. Breton (1966), *Clair de terre*, París, Gallimard, p. 179.

[15] *Les singularitez de la France antarticque, autrement nommée Amérique & de plusieurs terres & isles découvertes de nostre temps*, París, Héritiers de Maurice de La Porte, 1558, cap. vi.

[16] *Les voyages fameux du Sieur Vincent Le Blanc Marsellois, qu'il a faits depuis l'age de douze ans iusques à soixante, aux quatre parties du Monde...* París, Chez Gervais Clousier, 1648, cap. ii.

[17] Para más datos acerca de estos autores, *vid.* C. Curell y C.G. de Uriarte (1997), «El paisaje de Tenerife en los libros de viaje franceses del siglo xviii», *iv Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de G.C., pp. 313-321.

tantos relatos más recientes. Asimismo, es habitual asociar la figura del Teide a las nubes que lo circundan y al sol que lo corona, en una estampa que nuestro autor inmortaliza, haciendo gala de una sensibilidad y de un dominio del arte de la metáfora poco comunes en un científico, en los siguientes términos:

> Nuages blancs, mamelonnés, mousse aux grandes ondulations, écran de silence, tapis ouaté sur lequel on a le vertige de s'élancer —pour toujours. Et le soleil, lui, va s'y plonger mollement, imperturbablement. La neige devient rose, les ombres violettes, les rochers reprennent des noirs infinis, à côté de rouges veloutés (pp. 32-33)[18].

Acto seguido, y en contraste con esta idílica visión, al narrador le desconcierta el aspecto fantástico y sobrecogedor de las rocas recortadas contra el cielo en los alrededores de la cumbre, que le recuerdan un paisaje lunar propio de las narraciones de Julio Verne y de Edgar Allan Poe (p. 32) o, incluso, un decorado de infierno digno de una ilustración de Dante (pp. 11 y 62).

Las páginas que vienen a continuación dan cuenta de los trabajos generales de la expedición (pp. 34-43), de la instalación del campamento (pp. 44-55) y de la vida en la montaña (pp. 56-68). Los fragmentos más entretenidos de esta parte del libro son aquellos en los que vemos a los que parecían unos sensatos científicos haciendo toda suerte de extravagancias en provecho de la ciencia, desde tumbarse desnudos al sol o cubiertos con pequeños cristales multicolores, hasta correr gesticulando, vendados como momias (pp. 37-38).

El capítulo que sigue nos ofrece el relato de la ascensión al Teide, excursión estrella desde el siglo XVI[19] en el programa de cualquier viajero que haga escala en Tenerife, que sería un crimen perderse en opinión de Mascart (p. 79), pese a que se trata de una larga y penosa caminata de más de siete horas de duración. Deciden emprenderla en dos etapas, partiendo al atardecer de un día despejado que anuncia buen tiempo. En sus comentarios de esta jornada, nuestro cronista alude repetidamente a la tonalidad amarillenta de la tierra, al color grisáceo de las coladas de piedra pómez, que crujen bajo los pies y les hacen resbalar, y a la lava que dificulta la marcha. Pero, al amanecer, una vez alcanzada la cima, el espectáculo que se despliega ante ellos compensa con creces el esfuerzo realizado:

> Il n'y a pas un nuage, à peine quelque traînée: nos pronostics étaient bons —et nous avons une grande chance. Mais comment ne pas mentionner, ici, la venue de

---

[18] En términos similares Mascart vuelve a aludir a esta imagen en el capítulo dedicado a la vida en la cumbre, concretamente en las pp. 60-62.

[19] *Vid.* L. TORRIANI (1978), *Descripción de las islas Canarias*, traducción, introducción y notas de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, p. 174.

> chacune des îles se détachant de la nuit, l'ombre de la terre coupant le cel suivant un grand cercle oblique, l'ombre du pic lui-même se projetant, au loin, comme un triangle aigu, sombre, au contour précis... (pp. 71-72).

Como es de suponer, a la par que iban conociendo y reconociendo la topografía de su nuevo hábitat, los astrónomos se dedicaban en cuerpo y alma a la misión que tenían encomendada: la observación, al alba y durante el crepúsculo, del cometa Halley en un cielo de excepcional pureza. Día tras día iban constatando que, al aproximarse al Sol, aumentaba su tamaño y se intensificaba su brillo, lo que mejoraba sensiblemente su visibilidad. La fecha prevista para que pasara cerca de su perihelio y para que su cola luminosa barriera la Tierra se iba acercando: sería durante la noche del 18 al 19 de mayo y podía darse el caso de que fuera una noche fatídica (p. 102). No debemos olvidar que, desde la antigüedad, los cometas, debido a lo imprevisible de sus apariciones, se consideraban signos divinos que anunciaban calamidades, y que, a lo largo de la historia, importantes catástrofes coincidieron con distintas visitas del cometa Halley. Todo ello perduraba en la memoria colectiva y ni siquiera la mente científica y racional de Jean Mascart le impedía ser presa de una cierta sensación de angustia ante la inminencia del acontecimiento. La noticia de su presencia en Tenerife se había propagado por toda la isla y en distintas ocasiones algunos lugareños se habían acercado a la Montaña de Guajara para curiosear y, sobre todo, para indagar si iba a producirse un cataclismo final (p. 98). Por mucho que nuestro astrónomo tratara de tranquilizarlos, su autoridad no se reveló suficiente para quitarles de la cabeza la idea que les obsesionaba: un coletazo de tal envergadura podía desequilibrar la Tierra y hacer que *todos* cayeran al fondo (p. 100). Pero, por fortuna, aquella noche no ocurrió nada. Es más, al rayar el día, el maravilloso espectáculo de color que, debido a la proximidad del cometa, había tenido lugar durante varias semanas, cesó de repente. Los científicos ya habían cumplido su misión, y el Halley, pálido y moribundo, volvía a hundirse en el infinito, durante un nuevo período de 76 años (p. 111).

Finalizados pues los trabajos de la expedición, y una vez desmontado el campamento, Mascart dirige una última mirada al Teide y le brinda este breve, aunque solemne, discurso:

> Adieu donc, mont tranquille, ou plutôt au revoir: car les conditions sont trop favorables pour ne point tenter de revenir élucider ici quelque point scientifique. Puis peut-on, sans un serrement de coeur, abandonner une place admirable et sauvage où, dans la solitude profonde, on est venu travailler pendant deux mois avec le spectacle d'une comète gigantesque et impressionnante... (p. 119).

Pero no se trata de su despedida definitiva, puesto que decide aprovechar los días que le quedan antes de su regreso al continente para recorrer Las Cañadas, ver los nuevos cráteres que se habían formado como consecuencia de la

erupción de Chinyero, en noviembre de 1909, y descender tranquilamente hacia Santa Cruz, cruzando el valle de La Orotava. Es entonces cuando hace un balance de su viaje y escribe lo que puede considerarse su último adiós:

> Nulle part, comme à Tenerife, nous n'avons éprouvé autant de sensations *exceptionnelles* et variées devant une nature stérile et féconde, *déconcertante*, *anormale*, *brusque*, *«non vue»*. Nous y retournerons (p. 128)[20].

A nuestro modo de ver, en estas palabras se condensa lo que más le impresionó de su estancia en Tenerife: el exotismo, percibido como una «estética de lo diverso», según la concepción de su compatriota Victor Segalen. Para éste, lo «diverso» es lo que hasta entonces se había llamado «extranjero», «insólito», «inesperado», «sorprendente» o «misterioso», en definitiva, «otro» (1978: 100); y la sensación de exotismo no es sino «la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre» (1978: 40 y ss.). Y todo ello con una intensidad tal que puede llegar a turbar, a inquietar o, incluso, a chocar, como le sucede a nuestro astrónomo, que logra transmitir este sentimiento jalonando su relato de adjetivos como «frappant», «féerique», «insolite», «rare», «curieux» o «troublant», además de los que aparecen destacados en el último fragmento que hemos reproducido. A medida que avanzamos en la lectura de sus vivencias, Mascart se nos va revelando como uno de los «voyageurs-nés» o «exotes» de los que habla Segalen, esas personas apasionadas, de fuerte personalidad que, en contraposición al simple turista o al espectador mediocre, poseen la capacidad necesaria para apreciar y disfrutar la distancia, y percibir, en suma, de forma viva e inmediata, la incomprensibilidad eterna.

[20] La cursiva es nuestra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Broc, Numa (1982a), «Les explorateurs français du XIXe siècle reconsidérés», *Revue française d'histoire d'outre-mer*, núm. 256, pp. 237-273.

—— (1982b), «Les explorateurs français du XIXe siècle reconsidérés (suite)», *Revue française d'histoire d'outre-mer*, núm. 257, pp. 323-359.

Chupeau, Jacques (1977), «Les récits de voyage aux lisières du roman», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, núms. 3-4, pp. 536-553.

Doiron, Normand (1988), «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, núm. 73, pp. 83-108.

Pasquali, Adrien (1994), *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, París, Klincksieck.

Segalen, Victor (1978), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers,* París, Fata Morgana.

Taillemite, Étienne (1987), *Sur des mers inconnues. Bougainville, Cook, Lapérouse*, París, Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LINGUISTIQUE EN AFRIQUE FRANCOPHONE: LES TRAVAUX D'ANDRÉ RAPONDA WALKER

Javier de Agustín
Universidad de Vigo

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Né en 1871 à Libreville, de père anglais et de mère gabonaise, André Raponda Walker apprit l'anglais grâce à son père, qui l'emmena par ailleurs en Angleterre à l'âge de quatre ans. Il retourna au Gabon un an plus tard où il fit ses études primaires et secondaires, plus précisément chez les Pères du Saint-Esprit de Libreville.

De cette petite esquisse des premières années de la vie d'André Walker, on peut retenir deux circonstances expliquant un bouillon de culture personnel, si l'on peut dire, qui sera à la base de l'intéret que Walker attachera à certains sujets de recherche. En effet, il faut remarquer d'un côté, que cet enfant qu'était Walker dans les années soixante-dix du XIXe siècle se vit confronté au moins à l'anglais (pour communiquer avec son père), au mpongwé (pour communiquer avec sa mère et avec d'autres membres de cette ethnie) et au français (non seulement en milieu scolaire, mais aussi dans les situations où c'était la langue véhiculaire qui s'imposait dans un pays colonisé par la France). Par ailleurs, la présence à Libreville d'autres langues africaines n'était pas rare à l'époque, comme aujourd'hui, dans une ville qui accueillait de nombreuses ethnies différentes, proches ou éloignées. C'est justement ce plurilinguisme au niveau familial et au niveau social dans lequel Walker baignait qui le rendit sensible à la diversité linguistique sur laquelle il travaillerait plus tard.

L'autre circonstance à laquelle je faisais référence plus haut, c'est le cadre religieux de sa scolarisation qui instaure des conditions minimum pour qu'il devienne prêtre un jour. En effet, il fut ordonné en tant que tel en 1899 et affecté à l'intérieur du pays, où il s'intéressa non seulement aux parlers des différentes régions où il vécut, mais aussi à la flore, à la faune, aux coutumes locales et aux rites et à la littérature populaire. En conséquence, c'est la sensibilisation aux langues et son caractère missionnaire qui sont à l'origine de ses travaux en linguistique, en botanique, en zoologie et en ethnologie et anthropologie.

Je vais tenter dans cette communication d'exposer une synthèse des idées linguistiques générales qui sous-tendent les ouvrages de Walker. Cette synthèse doit répondre, à mon sens, à trois questions portant sur le l'objet d'étude linguistique envisagé par l'auteur qui nous occupe: premièrement, quelle est l'identité de cet objet? deuxièmement, comment est-il étudié? troisièmement, dans quel but est-il étudié?

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Pour répondre à la première question, il faut d'abord signaler qu'André Walker publia quatre grammaires d'autant de langues bantoues, plus précisément du fang, du tsogo, de l'ébongwé et du gisira[1]. Il écrivit également un *Dictionnaire ghëtsoghö-français*, un *Dictionnaire français-ghëtsoghö*, un *Dictionnaire français-gisira*[2], un *Dictionnaire mpongwé-français* paru en 1934, un *Dictionnaire français-mpongwé* publié en 1963, ainsi qu'un *Dictionnaire étymologique des noms propres gabonais*[3]. À part deux recueils de proverbes et deux travaux sur la toponymie de l'estuaire de l'Ogoué et de Fernan-Vaz, Walker écrivit aussi une série d'articles qui se trouvent, de nos jours, rassemblés dans un livre intitulé *Les langues du Gabon*, publié en 1998 par la Fondation Raponda Walker; ces articles sont les suivants: «Alphabet des idiomes gabonais»[4], «Essai sur les idiomes du Gabon»[5], «Les idiomes gabonais: similitudes et divergences»[6], «Remarques sur les noms propres gabonais»[7], «À propos des idiomes gabonais»[8], «Néologismes dans les idiomes gabonais»[9],«Dénominations astrales au Gabon»[10] et «Questions et réponses sur les noms des plantes et des instruments de musique»[11].

À l'exclusion du dernier, les titres des articles cités ci-dessus et ceux des quatre grammaires et des dictionnaires auxquels j'ai fait référence précédemment, nous permettent de répondre à la première des trois questions que je me

---

[1] *Éléments de grammaire fang* fut écrite entre 1921 et 1950 et publiée par la Fondation André Raponda Walker en 1995. *Éléments de grammaire gisira* est un texte dactylographié en 1936, à la Mission Sainte-Marie de Libreville, et publié en 1994 par la Fondation. *Essai de grammaire tsogo* fut publiée pour la première fois par le Gouvernement de Brazzaville en 1937 et par la Fondation en 1996. Finalement, *Initiation à l'ébongwé* fut publiée pour la première fois en 1937, au numéro 23 du *Bulletin de la Société des Recherches Congolaises*, et en 1996 par la Fondation.

[2] Tous trois publiés de nos jours par la Fondation André Raponda Walker.

[3] Publié en 1993 aux Classiques Africains.

[4] Publié pour la première fois en 1932, dans le *Journal de la Société des Africanistes*, II, 2.

[5] Publié pour la première fois en 1937, dans le *Bulletin de l'Institut de Recherches Congolaises*, 14.

[6] Publié pour la première fois en 1955, dans le *Bulletin de l'Institut d'Études Centrafricaines*, 10.

[7] Publié pour la première fois en 1933, dans le *Journal de la Société des Africanistes*, II, 2.

[8] Publié pour la première fois en 1955, dans le *Bulletin de l'Institut d'Études Centrafricaines*, 10.

[9] Publié pour la première fois en 1961, dans *Réalités gabonaises*.

[10] Publié pour la première fois en 1937, dans le *Bulletin de l'Institut de Recherches Congolaises*, 24.

[11] Publié pour la première fois en 1940, dans la *Revue de Botanique et d'Agriculture Appliquée*.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

suis posées un peu plus haut: en effet, l'objet d'étude linguistique dans les travaux d'André Raponda Walker, c'est les langues parlées au Gabon.

Passons maintenant à la deuxième question, c'est-à-dire: comment ces langues sont-elles étudiées par l'auteur qui nous occupe? D'un côté, si l'on tient compte des quatre grammaires précitées, une partie des langues étudiées —le fang, le gisira, le tsogo et l'ébongwé— font l'objet d'une description particulière que l'on pourrait appeler d'emblée «grammaticale», si l'on s'en tient uniquement aux titres des quatre travaux; or, si on en observe le contenu de près, on peut faire les remarques suivantes:

1) Les quatre grammaires présentent un noyau dur commun —la grammaire proprement dite— composée de deux sections: la première consacrée à la phonétique, la deuxième consacrée à la morphologie. La section consacrée à la phonétique consiste essentiellement en un décodage phonétique des différents graphèmes posés pour chacune des langues et distribués en voyelles, semi-voyelles, consonnes et groupes consonantiques et vocaliques; ce décodage est contrastif, car il s'appuie toujours sur des sons le plus souvent du français et de l'anglais, quelquefois de l'allemand, de l'italien ou de l'espagnol. Ces éléments de comparaison présupposent un destinataire maîtrisant non seulement le français —sans cela, la compréhension du texte ne serait pas assurée—, mais aussi d'autres langues indo-européennes, ce qui revient à dire que le destinataire virtuel de ces travaux serait un européen cultivé.
   À côté du décodage phonétique, dans la grammaire tsogho, on trouve de petites remarques sur l'accent tonique et sur l'élision, alors que dans la grammaire fang on trouve ces mêmes remarques plus poussées, ainsi que l'explicitation des changements phonétiques qui se produisent dans les différents dialectes de cette langue.
   Dans la section consacrée à la morphologie sont décrites les parties du discours —nom, adjectif, pronom, verbe, adverbe, préposition, conjonction et interjection—, suivant le modèle général d'origine aristotélicienne propre à la tradition linguistique européenne avec, tout de même, des adaptations à la spécificité des langues bantoues, telle que l'élimination de la catégorie article et l'inclusion de catégories secondaires, comme c'est le cas des préfixes qui sont à la base des classes nominales ou des suffixes qui marquent l'aspect verbal. Cette influence des idées linguistiques européennes sur les travaux de Walker que je viens d'evoquer était tout à fait prévisible, étant donné qu'il avait fait ses études chez des missionnaires et que toute scolarisation en pays colonisé fait partie d'un cadre de domination culturelle qui rend possible le passage de modèles épistemologiques propres à la culture dominante.
   Par ailleurs, il est intéressant aussi d'analyser l'organisation de ce noyau dur composé de la phonétique et la morphologie. D'un côté, dans les grammaires ébongwé et tsogho, le premier chapitre de la rubrique «Éléments de

grammaire» est consacré à la phonétique, les autres traitent la morphologie. En conséquence, la grammaire y est conçue en tant qu'étude des sons et des parties du discours caractérisant la langue en question. D'un autre côté, dans la grammaire fang, on trouve, sous une rubrique portant ce même titre du travail, une première section de phonétique et une deuxième section intitulée «Morphologie», où on décrit les catégories primaires et secondaires, si bien que la grammaire y est conçue comme la réunion de la phonétique et de la morphologie. Finalement, la grammaire gisira, présente une organisation intermédiaire par rapport aux deux autres: sous la rubrique «Éléments de grammaire» est placée une première section de phonétique suivie d'un petit paragraphe intitulé «Parties du discours» qui annonce les différents chapitres de morphologie qui viennent ensuite. Par conséquent, on peut dire que depuis 1936 —où est datée la première grammaire, celle du gisira— jusqu'en 1950 —date à laquelle paraît la grammaire fang— il se produisit une petite évolution dans le sens de la structuration épistémologique de la grammaire chez Walker. En tout cas, ce qui est à mettre en relief, c'est que, dans ses travaux linguistiques, la grammaire est uniquement le domaine des sons et des paradigmes, qu'ils soient ou qu'ils ne soient pas l'objet d'étude spécifique de deux sous-domaines particuliers —la phonétique et la morphologie, comme c'est le cas dans la grammaire fang.

2) Deuxièmement, il faut remarquer que ces grammaires que Walker écrivit, sauf celle du fang, débutent par une sorte d'introduction sous forme d'avant-propos où l'on associe, de manière plus ou moins étendue, la langue en question à une ethnie et à d'autres parlers, suivant donc une approche ethnolinguistique et typologique. En outre, dans le cas de la grammaire tsogho et de la grammaire gisira, cette introduction fournit des données sur l'histoire des ethnies concernées et leurs sociétés, ainsi que sur la géographie de leurs pays.

   Cela veut dire que chacune des langues que Walker tente de décrire est envisagée en tant que l'un des traits caractéristiques d'une ethnie parmi d'autres, par exemple, l'organisation social, la distribution géographique ou les rites. Par conséquent, les descriptions linguistiques de Walker ne sont pas des descriptions linguistiques en soi, mais l'explicitation de caractéristiques permettant une meilleure connaissance des ethnies concernées.

3) Troisièmement, il faut signaler que la grammaire gisira présente, à l'intérieur de la section consacrée à la morphologie, un dernier chapitre intitulé «Notions complémentaires», où l'on décrit les formules de politesse en gisira et leurs conditions d'emploi, en explicitant même ce que l'on pourrait appeler des situations de communication canoniques, comme c'est le cas dans l'exemple suivant:

> Comme salut, les Gisira, ainsi que toutes les tribus de l'intérieur ont adopté le *MBOLO* ou *MBULU* des gens de la côte... et la poignée de mains.

En s'adressant à un seul: *Mbulu*
En s'adressant à plusieurs: *Mbuluani*
Réponse à un seul: *Aï! Mbulu*
Réponse à plusieurs: *Aï! Mbuluani*
Pour finir: *Aï*

Cependant, entre gens de même race, on conserve encore les anciennes formules de salut:

S'adressant à un seul arrivant: *Malembio!*
S'adressant à plusieurs arrivants: *Malembyanu!*
Réponse: *Polu!* (tout va bien); ou bien: *Sa polu* (ça ne va pas bien).

Ensuite on se précipite dans les bras de la personne qui arrive en répétant: *Samba! Samba!*

Après quoi on offre un siège, et une fois l'étranger assis, on dit:
S'adressant à un seul: *Dusagu!*
S'adressant à plusieurs arrivants: *Dusagwani!*

En disant cela, on frappe de part et d'autre deux petits coups avec la main droite dans la paume de la main gauche. Puis on demande les nouvelles: *Be misamu* (donne des nouvelles); *Bega misamu* (donnez des nouvelles). (Walker, 1936: 67).

Dans le dessein de donner des informations sur les moeurs des Gisira, Walker en vient à en faire une description des «moeurs communicatives», autrement dit à fournir des données pragmatiques axées sur les formules de politesse; ceci n'est qu'un cas isolé dans l'ensemble des grammaires qui nous occupent, mais c'est quand même un indice que pour Walker la langue était bien évidemment un instrument de communication et que seules les données strictement grammaticales ne suffisaient pas à rendre une grammaire utile du point de vue communicatif.

Après l'analyse des quatre grammaires, en conséquence donc de ces remarques que l'on vient de faire, on peut répondre, partiellement au moins, à la deuxième des questions que je m'étais posées: les grammaires des langues bantoues que Walker écrivit sont des descriptions phonétiques et morphologiques, adaptées aux langues étudiées, qui, d'un côté, tiennent de la tradition grammaticale européenne et qui, d'un autre côté, sont à insérer dans un domaine ethnologique et antropologique plus vaste où elles trouvent vraiment la place qui leur convient, ce domaine étant également celui de la description des actes de communication auxquels sert, entre autres, la langue et qui sont propres aux ethnies concernées.

En dehors des grammaires, dans l'article «Alphabet des idiomes gabonais», on lit:

> Tous ces idiomes [*les idiomes gabonais*], quels qu'ils soient, n'ayant jamais été écrits, n'ont pas d'alphabets propres. C'est pourquoi, dès les débuts de la colonisation, tous ceux qui ont voulu les écrire, ont eu recours à l'alphabet de leur pays d'origine.
> [...]

> Mais dans ces alphabets européens, certaines lettres représentent des sons que l'on ne rencontre point en langage africain[12]. D'autre part, les idiomes africains ont quelquefois des sons qu'il n'est pas possible de rendre avec les seules lettres d'un alphabet européen.
> Aussi, à la longue on en est arrivé à créer une écriture phonétique, basée sur cet aphorisme: «Un seul signe pour chaque son, un seul son pour chaque signe» (Walker, 1998: 7).

En effet, cet article a pour but d'établir un alphabet propre aux langues du Gabon basé sur les principes de la biunivocité et de la simplicité. Cependant, le système graphique proposé par Walker ne sert pas à représenter les tons, ce qui rend difficile la lecture d'un texte écrit suivant ce système, même pour un locuteur dont la langue maternelle est une de ces langues bantoues. Malgré cela, l'article et le sytème qui y est proposé sont intéressants de deux points de vue, l'un positif, l'autre négatif: d'un côté, ils présupposent la prise en compte de la spécificité des langues africaines par rapport aux langues indo-européennes, notamment par rapport au français; d'un autre côté, ce travail rend compte du manque de formation linguistique de Walker, car il y donne des descriptions des sons insuffisantes et s'appuyant presque partout sur les sons de ces langues indo-européennes qu'il s'était proposé d'éviter.

En ce qui concerne l'article «Essai sur les idiomes gabonais», il faut signaler qu'il commence par une caractérisation ethnologique et géographique des indigènes du Gabon, ce qui va dans le sens de la thèse que j'ai ai posée un peu plus haut, par rapport à la place de l'approche linguistique dans le domaine ethno-anthropologique.

Ensuite, les langues bantoues sont définies linguistiquement en tant que langues agglutinantes et divisées en quatre groupes à l'intérieur desquels sont classées des langues et des dialectes, mais aussi des créoles. Dans cette approche typologique qui témoigne de la finesse dans l'observation des langues, Walker ne s'arrête ni sur la typologie générale des langues les divisant en langues isolantes, agglutinantes ou flexionnelles, ni sur les critères servant à classer les langues bantoues dans l'un des groupes linguistiques proposés. Cela prouve à nouveau que Walker avait conscience de la diversité des langues bantoues et de leur spécificité par rapports à d'autres langues, mais cela prouve aussi qu'il n'avait pas les moyens théoriques et méthodologiques nécessaires pour les approfondir.

Le travail en question consiste en une grammaire contrastive des langues gabonaises axée sur les parties du discours, comme dans les grammaires particulières décrites plus haut. Cette grammaire est précédée de quelques considéra-

---

[12] Dans les travaux de Walker, on peut pas préciser si la présence du terme *langage* à la place du terme *langue* découle d'une confusion conceptuelle ou d'une interférence avec le terme anglais *language*.

tions sur le lexique, d'après lesquelles le vocabulaire des langues gabonaises est moins riche que celui des langues indo-européennes en ce qui concerne les référents abstraits ou techniques, non pas pour ce qui est des référents liés aux sensations et aux émotions; par ailleurs, selon Walker, les langues gabonaises permettent aussi, comme n'importe quelle langue, l'expression d'énoncés recherchés et pleins de nuances (Walker, 1998: 20-21). Toutes ces considérations comportent évidemment une mise en valeur des langues gabonaises face aux langues de domination.

Après de brèves remarques sur l'élision et sur l'accent tonique, Walker décrit les huit parties du discours de ce que l'on pourrait nommer la famille des langues gabonaises conçues comme un tout. Dans cette description, où il reprend des travaux qui avaient été faits là-dessus par d'autres missionnaires, notamment en ce qui concerne las classes nominales dans les différentes langues, on postule des structures paradigmatiques générales que l'on prouve par des exemples qui ne touchent pas systématiquement toutes les langues gabonaises. Ainsi, ce travail devient un aperçu typologique et descriptif de la morphologique des langues bantoues, où il n'y a pas d'analyse approfondie des problèmes que pose la typologie linguistique en géneral et la typologique linguistique des langues bantoues en particulier.

Même si le nouyau dur de «Les idiomes gabonais: similitudes et divergences» est une série de tableaux d'équivalences lexicales servant à prouver la parenté des langues gabonaises (Walker, 1998: 97-134), on rencontre, dans cet article, bien qu'exposées de manière succinte, des idées qui ne sont pas moins intéressantes pour autant et qui, à notre sens, rendent ce travail assez remarquable du point de vue de la théorie linguistique. En effet, Walker y pose des thèses que l'on peut reformuler systématiquement de la façon suivante:

1) Les langues gabonaises présentent entre elles une grande analogie, parce qu'elles sont issues du même tronc bantou.
2) Grâce à d'autres analogies moins génériques et à des divergences entre elles, les langues gabonaises peuvent être divisées en quatre groupes linguistiques se divisant à leur tour en sous-groupes.
3) Les analogies des langues gabonaises portent premièrement sur les bases lexicales, deuxièmement sur les paradigmes morphologiques et troisièmement sur les particularités discursives et l'imagerie langagière.
4) Les analogies concernant les paradigmes morphologiques sont les suivantes: absence d'article, classes nominales à préfixe, distribution des adjectifs qualificatifs en variables et invariables, des démonstratifs en rapprochés, éloignés et vagues, des pronoms personnels en subjectifs et objectifs, identité des paradigmes des possessifs, interrogatifs et indéfinis, particules verbales marquant les temps passé et futur, distribution du passé en passé présent ou d'état, passé rapproché et passé éloigné, mêmes semi-auxiliaires, absence de l'équivalent de l'auxilaire «avoir», présence de l'équiva-

lent de l'auxilaire «être» défectif et à double particule enclitique affirmative-négative, même système dérivatif pour marquer la diversité aspectuelle des verbes, adverbes pléonastiques, prépositions et conjonctions à grande diversité relationnelle non-marquée.

5) Les quelques analogies concernant les caractéristiques discursives et l'imagerie langagière retenues par Walker sont les suivantes: présence fréquente du déclencheur discursif équivalent de «je dis que», locutions exclamatives faisant référence aux fétiches de la tribu, aux mânes des ancêtres et aux parents.
6) Les divergences entre les langues gabonaises portent sur des caractéristiques phonétiques, telles que l'articulation des sons, leur fréquence ou les traits suprasegmentaux.

Ces thèses, qui relèvent du domaine de la typologie linguistique, sont expliquées par Walker à l'aide d'autres thèses qui, elles, relèvent du domaine de la linguistique historique et qui peuvent être reformulées systématiquement aussi de la façon suivante:

1) Les langues gabonaises dérivent toutes d'une même langue qui a évoluée par suite de certaines conditions d'existence.
2) Ces conditions d'existence à la base de l'évolution des parlers gabonais sont: la dispersion des tribus, leurs émigrations successives, leurs relations avec d'autres groupements linguistiques et le manque d'écriture.

De plus, toutes ces conditions ont déterminé non seulement l'évolution des parlers gabonais, mais, d'un point de vue ethnolinguistique, l'absence de correspondence biunivoque entre races et langues gabonaises aujourd'hui, autrement dit l'impossibilité de prédire à l'heure actuelle la race d'un sujet parlant gabonais d'après sa langue et à l'inverse.

Il faut finalement signaler que l'article «À propos des idiomes gabonais» n'est qu'une reprise très abrégée des deux travaux analysés précedemment et que, par ailleurs, les articles «Néologismes dans les idiomes gabonais», «Remarques sur les noms propres gabonais», «Dénominations astrales au Gabon» et «Questions et réponses sur les noms des plantes et des instruments de musique» concernent des terminologies dont l'analyse peut s'avérer utile dans les domaines de l'ethnologie et l'anthropologie.

Une fois examinés les travaux de Walker, on peut dire qu'il envisageait l'étude des langues bantoues sous une perspective générale ethno-anthropolinguistique qui permet, premièrement, une description des langues s'inspirant du modèle de la tradition grammaticale européenne, de la typologie linguistique et de la linguistique historique, deuxièmement l'explicitation des usages particuliers que les ethnies concernées font de la langue, aussi bien pour les désignations que pour le discours, le tout mettant en valeur les langues et les cultures gabonaises.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Passons maintenant à la troisième question que je m'étais posée plus haut: Dans quel but Walker s'est-il occupé des langues gabonaises? Comme je l'avais annoncé plus haut, quand j'ai fait référence à l'introduction des grammaires bantoues, le but de chacune de ces descriptions linguistiques est, en partie au moins, de contribuer non seulement à l'amélioration de la connaissance d'une ethnie —et, par conséquent dans le cas qui nous occupe, d'un pays et d'un continent—, mais aussi de contribuer indirectement à mettre en valeur une ethnie et tout ce qui s'y rapporte.

À cet égard, dans l'avant-propos des *Éléments de grammaire gisira*, on peut lire: «Le gisira ou langue des Gisira [...] est à l'heure actuelle, avec le fang et l'omyene (pongwé, galoa, nkomi), l'un des idiomes les plus répandus du Gabon et dont la connaissance s'impose aux Européens établis dans la Colonie» (Walker, 1936: 7). Et un peu plus loin: «Puisse ce modeste travail [...] contribuer pour sa part à l'extension de la religion chrétienne et de la vraie civilisation parmi les populations de langue gisira» (Walker, 1936: 11).

Par ailleurs, dans l'«Essai sur les idiomes gabonais», on lit en guise de conclusion:

> [...] qu'il nous soit permis de formuler un souhait. C'est de voir le plus grand nombre possible de coloniaux, fonctionnaires, commerçants, planteurs et exploitants forestiers, s'efforcer d'apprendre l'une ou l'autre langue indigène, de manière à pouvoir comprendre les Noirs et se faire comprendre directement d'eux sans le secours d'un interprète.
> Car [...] l'expérience a démontré combien souvent est néfaste en Afrique, l'action d'un interprète auquel on doit avoir recours.
> [...] Trop souvent des malentendus, des revirements inexpliqués, des dissentiments, des 'palabres' aux conséquences désastreuses ont été dus aux seules intrigues d'un interprète tout d'abord préoccupé de ses propres intérêts.
> Pourquoi les missionnaires, tant catholiques que protestants, parviennent-ils plus facilement à comprendre l'indigène et à se faire comprendre de lui, sinon par suite de la connaissance qu'ils ont acquise du 'parler' de leurs ouailles? Mais cette connaissance, absolument nécessaire pour l'enseignement religieux, n'est pas moins utile à la bonne administration du pays qu'aux tractations commerciales ou autres qui mettent les Blancs en relation journalière avec les Noirs.
> Même l'Européen vivant dans les grands centres où l'on parle couramment le français se trouvera bien de savoir la langue du pays; à plus forte raison, celui qui vit seul au milieu des indigènes.
> Car, c'est un fait certain, dès que le Noir entend parler sa langue maternelle ou toute autre qui lui est familière, aussitôt il prend confiance.
> [...]
> Conclusion pratique: On ne peut que gagner à connaître les langues de la région où l'on se trouve (Walker, 1998: 83-84).

Après la lecture attentive de ces citations, on peut conclure que le but des études de Walker étaient de faire apprendre les langues vernaculaires aux co-

lons civils et militaires et aux missionnaires, en vue d'améliorer les communications qui rendraient ainsi plus aisée la domination, aussi bien politique et militaire que religieuse et idéologique en général. Bien sûr, on trouve cela paradoxal chez un gabonais, à moins que l'on ne tienne compte de sa double identité: en effet, Walker était missionnaire et indigène, francophone, anglophone et bantou, européen et africain, amateur de linguistique, de sciences naturelles et d'anthropologie, un homme qui, somme toute, voulait contribuer autant à la diffusion de la civilisation européenne et du christianisme qu'à la défense des langues et cultures bantoues, c'est pourquoi ses travaux ne recouvrent que de façon restreinte la conception de la linguistique missionnaire proposée par Hovdhaugen (Hovdhaugen, 1996: 14-15).

En conclusion, tout ce qui a été exposé ici explique que, malgré l'absence de formation linguistique de Walker, ses travaux soient devenus des références pour les africanistes, ainsi que pour les linguistes en général qui s'intéressent à l'histoire de la linguistique en Afrique et, notamment, en Afrique francophone.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES[13]

HOVDHAUGEN, E. (1996), «Missionary Grammars - An Attempt at Defining a Field of Research», in HOVDHAUGEN, E. (éd.) *...and the Word was God*, Münster, Nodus.

WALKER, A.R. (1994), *Éléments de grammaire gisira*, Libreville, Fondation Raponda Walker.

—— (1995), *Éléments de grammaire fang*, Libreville, Fondation Raponda Walker.

—— (1996), *Essai de grammaire tsogo*, Libreville, Fondation Raponda Walker.

—— (1996), *Initiation à l'ébongwé*, Libreville, Fondation Raponda Walker.

—— (1998), *Les langues du Gabon*, Libreville, Fondation Raponda Walker.

[13] Pour les travaux d'André Raponda Walker, les références renvoient aux éditions le plus modernes, qui sont d'ailleurs les plus faciles d'accès.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LES CONSTRUCTIONS PRONOMINALES DES VERBES EN FRANÇAIS ET EN ESPAGNOL. CLASSIFICATION ET TERMINOLOGIE

Claude Duée
Universidad de Castilla-La Mancha

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION

Parler d'une langue, parler sur la langue est toujours très délicat car la terminologie employée n'est pas toujours uniforme ni univoque. La difficulté est double quand il s'agit de deux langues en contraste. C'est ce qui ressort du travail entrepris il y a quelques mois par un ensemble de professeurs de la Faculté de Lettres de l'Université de Castilla-La Mancha et orienté vers la confection d'un guide grammatical et d'un dictionnaire des formes pronominales en allemand, anglais, français, italien, en contraste avec l'espagnol. Ce que nous allons entreprendre, ici, ce sera donc, dans un premier temps, de classer et d'analyser les différences terminologiques au sujet des tournures pronominales[1] du français et de l'espagnol. Dans un deuxième temps, il faudra essayer d'établir des correspondances dans les deux langues, et, éventuellement, tenter d'uniformiser cette terminologie.

Mais le problème n'est pas simple et, pour le français, il remonte au XVIIIe siècle. Comme nous le rappelle Ludo Melis[2], à cette époque; le Français Dangeau classait déjà les pronominaux en *identiques*, *réciproques*, *neutrisez* et *passivez*. Bien plus tard, au début du XXe siècle, un grammairien tel que Grevisse les classait en *tours réfléchis*, *tours réciproques*, *tours neutres* ou *subjectifs* et *tours passifs*, selon que le pronom *se* remplissait ou non une fonction. Il ajoutait également quelques critères sémantiques:

> - Au point de vue du *sens*, les verbes pronominaux se divisent en *réfléchis* et *subjectifs* (ou *non réfléchis*) [...]

---

[1] Jacqueline Guéron parle du «clitique SE» et Wilmet de «topicalisation». Plus classique, Stefanini parle de «voix pronominale», Ruwet de «constructions pronominales», Bonnard de «verbes pronominaux» et Pinchon de «forme pronominale». Par là nous pouvons voir que la terminologie est on ne peut plus hétéroclite. Ce qui prouve que ce problème reste épineux pour la grammaire française.

[2] Melis, Ludo (1990), *La voie pronominale. La systématique des tours pronominaux en français moderne*, Paris-Louvain-La-Neuve, Duculot, Champs linguistiques.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

> *Remarques*. - Un bon nombre de verbes se rencontrent exclusivement sous la forme pronominale: on les appelle *essentiellement pronominaux*: *s'abstenir, s'arroger, se désister, se repentir,* etc. Ils s'opposent aux verbes *accidentellement pronominaux*, dans lesquels un pronom de sens réfléchi s'adjoint à des verbes qui peuvent, dans un autre emploi, se passer de ce pronom: *se blesser, se nuire* (*blesser, nuire* existent aussi).
> [...]
> – Pronominaux passifs.- On emploie fréquemment la forme pronominale dans *le sens passif*. [...]
> *Remarque:* Le pronominal passif s'emploie fréquemment comme impersonnel...[3].

Depuis, les années 60, les grammairiens et linguistes tels que Ludo Melis, Ruwet[4] ou Pinchon[5], opposent «les tours qui ont un rapport productif avec les emplois verbaux non pronominaux aux tours qui ne manifestent pas de tels rapports»[6]. Mais ce n'est pas pour cela que la terminologie est devenue uniforme et univoque[7].

Nous allons donc d'abord choisir l'analyse d'un auteur afin de rendre compte du contraste entre l'espagnol et le français. C'est la classification de Pinchon, qui se base sur celle de Ruwet, que nous retiendrons: *Verbes en emploi réfléchi ou réciproque, verbes essentiellement pronominaux, constructions passives,* et *neutres*. Elle a l'avantage d'être claire et de pouvoir s'adapter un tant soit peu à l'espagnol.

Quant à la langue de Cervantes, nous nous appuierons sur la terminologie que nous utilisons au sein de notre groupe de recherche[8], c'est-à-dire les constructions *reflexivas, recíprocas, impersonales, pasivas* et *medias*, cette dernière classe étant subdivisée en *medio-pasivas, medias de cosa* et *medias de persona*. Enfin, il reste un autre groupe: les *lexicalizadas* regroupant les *verbos pronominales, verbos cuasi-pronominales* et les constructions appelées *aspectuales*. Il s'agit d'une terminologie

---

[3] Grevisse, Maurice (1975), *Le bon usage*, Gembloux, Duculot, pp. 595-600.

[4] Ruwet, Nicolas (1972), *Théorie syntaxique et syntaxe du français*, Paris, Seuil, Travaux Linguistiques.

[5] Pinchon, Jaqueline (1986), *Morphosyntaxe du français. Étude de cas*, Paris, Hachette.

[6] Melis, *op. cit.*, pp. 19-20.

[7] Voir les différences terminologiques dans la note 1.

[8] Citons deux articles où ont été analysés les différents tours pronominaux espagnols:
Heredia, José Ramón (1999), «Sobre construcciones pronominales *medias* en español», en T. Jiménez Juliá *et al.* (ed.), *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática. Actas del IX Congreso Internacional de ASELE*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 551- 560.
Heredia, José Ramón (2000), «Las estructuras pronominales lexicalizadas. Presupuesto para su análisis», en M. Franco Figueroa *et al.* (ed.), *Nuevas perspectivas de la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del X Congreso Internacional de ASELE*, Cádiz, Universidad, pp. 363-374.

éclectique et conventionnelle qui, bien qu'elle repose sur la tradition grammaticale —hétérogène et limitée quant à de nombreux aspects—, propose ses propres solutions dans un esprit de cohérence et de clarté.

Signalons que le problème est simple pour les *verbes pronominaux réflexifs,* ainsi que pour les *réciproques* qui répondent, dans les deux langues, pratiquement aux mêmes critères et posent les mêmes problèmes. C'est pour cette raison, et pour une question de place, que nous n'allons pas aborder ces deux points. Par contre, le problème devient épineux pour les autres verbes de construction pronominale sur lesquels nous allons nous centrer.

Dans un premier temps, nous analyserons le sens de *verbe pronominal*, pour ensuite aborder les verbes que l'on appelle *essentiellement pronominaux,* puis ce à quoi correspondent les constructions appelées *impersonales y pasivas* dans la terminologie espagnole et inversement ce que signifient *constructions passives* et *tour impersonnel* en français. Enfin, nous analyserons le tour neutre, ainsi que les différentes constructions *lexicalisées.*

1. VERBES PRONOMINAUX/CONSTRUCCIONES PRONOMINALES

Le verbe implique le régime, et là se trouve le premier obstacle dans la traduction, ou du moins dans la terminologie utilisée dans l'une et l'autre langue. En effet, quand en français on parle de «complément d'objet direct» ou de «complément d'objet indirect», et par corrélation de «verbe transitif direct» ou «indirect», l'espagnol utilise respectivement «complemento régimen o preposicional» et «complemento directo», et «verbo transitivo directo» et «verbo transitivo con complemento régimen o preposicional». Précisons que le terme «complemento de objeto indirecto» est réservé au complément d'objet indirect dans les constructions doubles, c'est-à-dire ce que certains grammairiens français appellent «complément d'objet second». Il fallait mettre en lumière ce qui, dans le corps de l'article, aurait pu sembler quelque peu inattendu puisque j'emploierai dorénavant «complément à régime ou prépositionnel» pour le traditionnel «complément d'objet indirect» français.

Le deuxième problème qui se pose est celui de «*verbes» pronominaux* comme traditionnellement on appelle ces verbes en français ou «*construction» pronominale*. Le fait est que les verbes ne sont pas intrinsèquement *pronominaux* ou *non-pronominaux* car tous, ou pratiquement tous (nous le verrons par la suite), renvoient à un verbe source non pronominal. Par conséquent, ce qu'on appelle «verbes pronominaux» en français, ce sont en réalité des verbes dont la construction est pronominale. On retrouve le même problème pour les verbes appelés «réflexifs». Ce qui nous occupe n'est pas exactement, ou du moins pas seulement, le *sens* réflexif des verbes car de nombreux verbes sans avoir même la possibilité d'une construction pronominale ont un sens réflexif ; par exemple dans «Pierre ne compte que sur lui-même» en français, et «estoy encantado

conmigo mismo» en espagnol, c'est la construction qui est réflexive. Par conséquent la dénomination «*construction* pronominale réflexive/réciproque/etc.» semble convenir parfaitement aux deux langues.

2. VERBES ESSENTIELLEMENT PRONOMINAUX/VERBOS PRONOMINALES Y CUASI-PRONOMINALES

Ce que recouvre *verbes essentiellement pronominaux* ce sont des verbes qui du point de vue structurel, en français, «ne peuvent faire commuter le pronom *se* ni avec *le, la, les*, ni avec *lui, leur*». Pinchon nous dit qu'il n'en existe que 60 et qu'ils se caractérisent selon les critères suivants[9]:

a. Le pronom *se* ne peut commuter avec *le, la, les, lui, leur.*
   Ce sont donc les verbes qui n'existent, comme leur nom l'indique, qu'à la forme pronominale, comme *se souvenir, se méfier, s'évanouir.*
b. Les verbes qui ont un sens différent du verbe de construction non pronominale, comme *s'apercevoir de/ apercevoir*, *se douter/ douter.* Le pronom *se* crée ainsi une nouvelle unité lexicale au sein de laquelle il n'a aucun référent.
c. Le pronom *se* ne peut commuter ni avec *le, la, les, lui, leur,* ni avec *me, te, nous, vous*», par exemple *s'avérer*, *s'ensuivre.*
d. Le pronom *se* ne peut commuter avec *le, la, les, lui, leur* et les verbes ne s'emploient qu'au pluriel, par exemple *s'entraider.* Ils ont, en outre, un sens clairement réciproque.

2.1. Verbes essentiellement pronominaux du type *s'évanouir* /verbos pronominales

En espagnol, ces verbes s'appellent tout simplement *pronominaux.* La construction de ce verbe ne pouvant être que pronominale, il n'y a plus lieu d'utiliser le terme «construction»:

(1) La jeune fille s'évanouit.
(2) *La jeune fille évanouit

Nous adopterons également cette terminologie.

[9] Nous ne suivons pas, ici, exactement le classement que fait Pinchon.

2.2. Verbes essentiellement pronominaux du type *s'apercevoir de* et *se douter de*/verbos cuasi-pronominales

2.2.1. Prenons le verbe s'apercevoir de et apercevoir, le dictionnaire Le Petit Robert nous indique deux entrées pour le non pronominal et le pronominal. Les deux entrées du non pronominal correspondent au verbe transitif signifiant:

(I) (a) Distinguer, après un effort d'attention, et plus ou moins nettement (qqn ou qqch.).
(b) Voir, en un acte de vision généralement bref (qqch., qqn qui apparaît), qu'il y ait eu attention ou non.
(II) (a) Saisir (qqch.) par une perception distincte.
(b) Avoir conscience, se rendre compte de.

Les deux entrées du verbe pronominal correspondent à

(I.) (a) Prendre conscience, se rendre compte de (un fait matériel ou moral).
(II.) (a) Apercevoir son image.
(b) Se voir mutuellement.
(c) Être aperçu, pouvoir être aperçu.

Les grammaires, comme celle de Wagner et Pinchon[10], indiquent que ce verbe est *essentiellement pronominal* car *s'apercevoir de* n'a rien à voir avec *apercevoir*. Mais, ce n'est pas tout à fait vrai, puisque le verbe transitif non pronominal dans la sous-entrée de la deuxième entrée, (II) (b), a comme synonyme «comprendre, constater, deviner, sentir, voir» ce qui est le pendant du verbe pronominal (I) (a) signifiant 'Prendre conscience, se rendre compte de (un fait matériel ou moral)' avec pour synonyme «constater, noter, remarquer». Un lien sémantique existe bel et bien. Par contre, structurellement, il n'en va pas de même puisqu'il y a changement de régime prépositionnel: on passe d'un verbe transitif direct à une construction pronominale transitive avec complément prépositionnel (sauf en ce qui concerne les formes réfléchies et réciproques). Ainsi *apercevoir quelque chose* devient *s'apercevoir de quelque chose*. Or, si le français le classe parmi les «verbes essentiellement pronominaux», qu'en faire dans notre futur ouvrage?

[10] «Dans les verbes essentiellement pronominaux (*s'écrier*, *s'évanouir*, *s'ennuyer*) on considère que le pronom n'a pas de fonction, ces verbes ne pouvant être employés qu'à la forme pronominale (*s'évanouir*) ou ayant à la forme pronominale, un sens tout à fait différent», in Wagner et Pinchon (1962), *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, p. 290.

2.2.2. En ce qui concerne *douter* et *se douter*, en français ils ont un sens différent mais une construction similaire, c'est-à-dire qu'il s'agit de deux verbes transitifs avec complément prépositionnel: *Je doute de l'authenticité de cette nouvelle* qui signifie plus ou moins 'j'hésite à croire que cette nouvelle est réelle', et *je me doutais de cela* qui signifie 'j'étais quasiment sûr qu'il s'agissait de cela'.

2.2.3. En espagnol, les verbes de construction pronominale qui ont un changement de sens ou de régime par rapport à leur paire de construction non pronominale, et où le pronom clitique n'a pas de référent, ou encore, comme ci-dessus, quand l'apparition du clitique crée un nouveau signifié au sein du même signifiant, ces verbes de construction pronominale, nous les appelons *lexicalisées* et ce sont plus précisément des verbes *quasi pronominaux* (*cuasi-pronominales*).

2.3. Verbes essentiellement pronominaux du type *s'avérer*/verbos pronominales

2.3.1. Passons au troisième type de verbes essentiellement pronominaux. Une première sous-catégorie serait celle des verbes du type *s'ensuivre* qui n'existe qu'en construction pronominale et qui, en outre, ne peut s'utiliser qu'à la troisième personne.

En espagnol, nous les placerions dans les verbes *pronominaux*, comme *antojarse* qui ne s'emploie également qu'à la troisième personne. Nous ferons de même en français.

2.3.2. Ensuite, Pinchon pose une deuxième sous-catégorie, les verbes comme *s'avérer*. Selon elle, la différence qui sépare ce dernier de *s'ensuivre* est le fait que *s'avérer* accepte le pronom *se* à la forme composée: *Il est avéré* face à *Il s'est avéré*. Mais, ce verbe en régime transitif et en construction non pronominale (*avérer quelque chose*, c'est-à-dire 'donner comme certain') est vieilli.

D'autre part, ce verbe peut être employé en tant que participe passé à la forme composée *être avéré* qui signifie *s'avérer* dans le sens de 'être confirmé': *Ce travail où sont avérés/se sont avérés ses dons*. Cette dernière construction pronominale avec un adjectif attribut signifie également 'apparaître', 'se révéler', par exemple, *ce médicament s'avère inefficace*. Par conséquent, il faudra considérer ce verbe soit comme *pronominal*, parce qu'on ne prend pas en compte le verbe *avérer quelque chose*, soit comme *quasi-pronominal* si l'on considère qu'il y a changement de sens.

2.3.3. Il existe aussi un type de verbes qu'on classera parmi les *quasi-pronominaux* (*casi*-pronominales) et, en construction pronominale, uniquement impersonnels au sens français —c'est-à-dire avec présence d'un *il* explétif, pur outil gram-

matical, appelé aussi *sujet apparent*— c'est *s'agir de* (*tratarse de*) qui correspond au non pronominal *agir* (*actuar*) et que Pinchon n'a pas relevé.

2.3.4. Nous ne tiendrons pas compte de la distinction faite entre les verbes qui n'ont pas besoin d'un pronom à la forme composée, «être» + forme adjective, ainsi *il est ensuivi/il s'est ensuivi* et ceux qui en ont besoin, comme le verbe *avérer*.

2.4. Verbes essentiellement pronominaux du type *s'entraider*

Enfin, citons les verbes comme *s'entraider* qui ne peuvent s'utiliser qu'à la troisième personne du pluriel. Ce verbe apparaît comme une nouvelle entité par rapport à son équivalent 's'aider mutuellement' de par l'ajout de l'affixe *entre-*. D'autre part, il ne s'utilise qu'à la forme pronominale. Ce type de verbes n'existe pas en espagnol. Mais, nous le placerons volontiers dans les verbes que nous avons appelés pronominaux, bien que son *sens* soit réciproque comme nous l'avons vu précédemment.

3. CONSTRUCTIONS AVEC SUJET (AGENT) INDÉFINI/CONSTRUCCIONES PRONOMINALES IMPERSONALES Y PASIVAS (IMPERSONALES Y PASIVAS REFLEJAS)

Nous affrontons ici un nouvel obstacle terminologique, c'est-à-dire l'équivalence en espagnol de *sujet (agent) indéfini* et *sujet impersonnel*[11]. Tout d'abord, il ne faut pas confondre la construction impersonnelle française (ce qui a été esquissé dans le 2.3.3.) et la construction pronominale impersonnelle espagnole. Ce qu'on appelle tour *impersonnel* en français, c'est la construction avec le sujet *il* explétif, comme dans *il fait beau*. Ce *il* ne renvoie à rien. Quant à nous, pour rester claire, nous allons adopter *verbe à agent* ou *verbe à sujet il* ou encore *il* explétif.

D'autre part, en ce qui concerne le sujet indéfini français, Guéron[12] le fait correspondre avec les *pasivas* et *impersonales*[13]:

---

[11] J'ai tout à fait conscience qu'il y a d'autres terminologies plus adéquates pour désigner ce type de sujets ou ce type de constructions, mais il n'y a pas ici l'espace nécessaire pour développer cette question.

[12] Jacqueline Guéron étudie le problème des pronominaux en contraste avec l'espagnol et l'italien du point de vue de la grammaire générative dans Guéron, Jacqueline (1991), «Le clitique SE et la grammaire des pronoms indéfinis», Guéron, Jacqueline et Pollock, Jean Yves, *Grammaire générative et syntaxe comparée*, Paris, CNRS, p. 196.

[13] *Ibid.*, p. 191.

(3) (a) Aquí se vive estupendamente. (*imper.*)
(b) On vit très bien ici.
(4) (a) Se necesitan soluciones. (*pasiva*)
(b) On a besoin de solutions.
(5) (a) Se necesita una solucion. (*pasiva* o *imper.)*
(b) On a besoin d'une solution.
(6) (a) Se busca a los culpables.
(b) On cherche les coupables.

Ce *on* traduirait bien ce que recouvrent ces *constructions impersonnelles* et *passives* espagnoles qui, elles, présentent une distribution complémentaire. Dans le cas de *l'impersonnelle*, il s'agirait de la même valeur sémantique que le *on*, c'est-à dire [+humain] et [+indéterminé].

3.1. D'autre part, en espagnol, d'un point de vue syntaxique, il y a des différences notoires entre:

– *pasiva*: présence d'un sujet grammatical (et donc le sujet régit le verbe);
– *impersonal*: il n'y a pas de sujet grammatical, d'où une ambiguïté qui ne peut être levée avec des énoncés dont le verbe est au singulier:

(7) Se *compra hierro viejo*

L'énoncé (7) présente-t-il une construction *impersonnelle* (*impersonal)* ou une *passive-réfléchie* (*pasiva refleja)* puisque d'un point de vue sémantique il n'y a aucune différence? Ou, en d'autres termes, «hierro viejo» est-il sujet ou objet?

3.2. La correspondance entre le *on* et le *se* des constructions *impersonnelles* et *passives-réfléchies* est-elle toujours régulière? Avec des énoncés tels que:

(8) Se venden pisos. (*pasiva-refleja*)
(9) Se vende piso céntrico. (*pasiva-refleja o impers.*)

en français cela donnerait:

(10) (a) Des appartements se vendent[14].

[14] Il semblerait que l'énoncé demande une expansion tel que «bon marché» avec éventuellement, un autre déterminant comme «certains».

(b) On vend des appartements.
(c) Il se vend des appartements.
(d) Les appartements, en général, ça se vend (bien.)
(e) Les appartements doivent se vendre.

(11) (a) Un appartement se vend dans le centre.
(b) On vend un appartement dans le centre.
(c) Il se vend un appartement dans le centre.

(12) (a) L'appartement se vend dans le centre.
(b) L'appartement doit se vendre. ('Nous devons vendre cet appartement à tout prix')

Il peut donc y avoir aussi une correspondance avec une construction pronominale en français pour les constructions impersonnelles et passives espagnoles. Cependant, si on y regarde de plus près, les énoncés tels que (10) (a) ou (11) (a) seront considérés, dans la terminologie française, comme *passifs*. La construction pronominale passive désigne-t-elle la même chose en français et en espagnol? Voyons ce qu'on entend par construction *passive* ou *moyenne*, ou à *agent fantôme* ou *médio-passive* (Melis) en français.

4. CONSTRUCTION PRONOMINALE PASSIVE OU MOYENNE OU À AGENT FANTÔME OU MÉDIO-PASSIVE/CONSTRUCCIÓN PRONOMINAL MEDIO-PASIVA

4.1. En français, la caractéristique de ce genre de verbe est que[15]:

a. Le sujet appartient généralement à la classe des inanimés, bien qu'on puisse trouver des phrases comme:

(12) Un esclave instruit et bien portant se vendait (s'achetait) jusqu'à vingt livres.

---

[15] Selon Ruwet et Pinchon, des tests, en français, nous aideraient à vérifier s'il s'agit bien d'un verbe moyen:
– le test des adverbes. Si l'adverbe porte sur l'agent implicite quel que soit le type de phrase (passive ou active): «*Une propriété de famille se vend parfois à regret*», on est assuré d'avoir une construction moyenne.
– le test des verbes *oser* et *daigner*: Selon Sueur, nous dit Ruwet, *oser* et *daigner* sont incompatibles avec un verbe à la forme active mais sans agent. Donc «ils ne peuvent être suivis d'un passif», et si un verbe à l'infinitif pronominal suit *oser* ou *daigner* on aura alors un pronominal neutre (si le sujet est [+animé]): «**L'équipe a osé être réunie*» mais «*L'équipe a osé se réunir*».

(13) Ça se vend 10 francs.
(14) Un esclave bien portant, ça se vend très bien.
(15) Un esclave doit se vendre à bon prix.

Le sujet, dans ces cas-ci, est senti comme réifié.

b. Il n'y a pas d'agent explicite dans le français contemporain.
c. Le *se* n'a pas de référent.
d. Il y a passage d'une construction transitive à une construction intransitive.
D'un point de vue structurel: N1 (on) V N2 ⟶ N2 V (passif) (par N1) ⟶ N2 SE V Ainsi,

(16) (a) On doit prendre ces médicaments le matin.
(b) Ces médicaments doivent être pris le matin.
(c) Ces médicaments doivent se prendre le matin.
(d) Ces médicaments se prennent le matin.

Ces énoncés sont considérés comme équivalents syntaxiques.

En outre, ce sont des verbes qui ont comme valeur aspectuelle:

a. la possibilité: *Cette théorie se discute*;
b. l'habitude: *Le blé se sème en automne* ;
c. l'action en cours: *La porte du supermarché s'ouvre* .

4.2. Or, ces phrases, en espagnol, se scindent en deux groupes:
la *pasiva refleja* et celle que nous appelons *medio-pasiva* qui se caractérise par:

a. sujet appartenant, en général, à la classe des inanimés;
b. changement de régime: passage de la transitivité à l'intransitivité;
c. contrairement à la *pasiva-refleja*, le sujet se place normalement à gauche du verbe.

(17) Este coche se vende muy bien. (*medio-pasiva*)
(18) Estas pastillas se toman fácilmente. (*medio-pasiva*)

Dans ce type d'énoncés, la différence réside dans le caractère [- humain] de l'agent de la *medio-pasiva* par rapport à celui de [+ humain] de la *pasiva refleja*. Comparez avec (8)[16]. Or, la *medio-pasiva* correspond à ce que Pinchon définit

[16] On pourrait se demander si le déterminant du sujet n'est pas ce qui détermine la structure *medio-pasiva* ou *pasiva-refleja*?

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

comme le *pronominal passif*. Le verbe ainsi construit confère au sujet une propriété inhérente et générique.

4.3. Par conséquent, et en résumé, en français, nous pouvons considérer les énoncés (10)(a) ou (11)(a) comme des *medio-pasivas* car ils répondent parfaitement aux caractères définis plus haut, ce qui correspond, par ailleurs, à la terminologie employée en français: *construction moyenne* (Ruwet), *passive* et *médio-passive* (Melis). Adoptons donc l'appellation *médio-passive* pour les traditionnelles *constructions pronominales passives*.

Jusqu'à présent, d'un point de vue sémantique, le français correspond presque parfaitement à l'espagnol. Pour les tours *impersonales* et *pasiva-reflejas*, l'agent [+ humain] espagnol apparaissant nettement, le français utilisera le sujet indéfini *on*. D'autre part, il ne faut pas oublier que la construction pronominale avec le sujet *il* explétif, ou avec le sujet *ça* peut rendre compte aussi des constructions *medio-pasivas*.

5. VERBES À CONSTRUCTION PRONOMINALE NEUTRE/CONSTRUCCIÓN PRONOMINAL MEDIA

5.1. Reprenons l'exemple de Pinchon:

(19) (a) On disperse la foule.
(b) La foule se disperse.
(c) La foule s'est laissé/fait disperser par les agents de police.

D'un point de vue sémantique, il existe un lien entre le verbe de construction non pronominale et pronominale.

Structurellement, en français:

a. il y a passage de la transitivité à l'intransitivité;
b. le clitique *se* n'a pas de référent;
c. les tests proposés pour les réfléchis ne sont pas opératoires[17];
d. le sujet du verbe pronominal a les mêmes traits que l'objet du non pronominal;
e. le test des adverbes tel que *avec enthousiasme* n'est pas opératoire pour les neutres alors qu'il l'est pour les verbes médio-passifs[18];
f. le test avec le verbe *oser* n'est pas opératoire.

---

[17] Voir Ruwet et Pinchon, *op. cit.*
[18] Voir note num. 15.

Certains verbes symétriques[19] répondent au même schéma:

(20) (a) Il refroidit le potage en ajoutant de l'eau.
(b) Le potage se refroidit.
(c) Le potage refroidit.

Pinchon ajoute l'exemple suivant:

(21) (a) Les jours allongent.
(b) Les jours s'allongent.

Or, il semblerait que le verbe s'utilise avec un sens très proche aussi bien transitivement qu'intransitivement:

(22) (a) L'été allonge les jours.
(b) Les jours s'allongent.
(c) Les jours allongent.

Nous n'allons donc pas considérer ce cas-ci comme une sous-catégorie.
Sémantiquement ces verbes indiquent:

a. une transformation (se refroidir);
b. une réunion ou une dispersion (se disperser);
c. un état psychologique (s'étonner);
d. un mouvement ou la fin d'un mouvement (s'approcher).

5.2. En espagnol, il faut distinguer deux grands groupes, qui correspondent aux *neutres* français, plus pour des raisons d'usage que strictement grammaticales: celui des *medias de persona* (*moyennes de personne)* et les *medias de cosa* (moyennes de chose)

5.3. Construction neutre/Construcción media de persona

Des énoncés comme:

(23) (a) Je me fatigue de travailler.

---

[19] Les verbes symétriques sont les verbes dont le complément d'objet du verbe non pronominal devient sujet du pronominal lors du passage de la construction transitive à la construction intransitive.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

(b) Travailler me fatigue.
(c) Me canso de trabajar.
(d) Tanto trabajar me cansa.

présentent les mêmes critères cités à l'aparté 5.1., le sujet ayant le trait [+ humain]. Cependant, pour toutes les *moyennes de personne* en espagnol, la correspondance pronominale en français n'est pas *toujours* automatique, comme le montre des verbes comme *hacerse*, *ponerse*.

(24) (a) André est devenu un homme.
(b) André se ha hecho ya un hombre.
(25) (a) André se fait vieux.
(b) André se hace viejo.

L'aspect de ces verbes peut être rendu également par un affixe + verbe transitif ou le pronominal: *grandira/grandir/s'agrandir,* ou encore, il peut être rendu uniquement par le non pronominal:

(26) (a) No te pongas colorada.
(b) Ne rougis pas.

Nous préférons garder, en français, la terminologie espagnole *moyenne de personne* pour ces constructions.

5.4. Construction neutre/construcción media de cosa

Il s'agit de la même structure que la *moyenne de personne* sauf que, sémantiquement, l'agent est une chose. Il est difficile de distinguer la *médio-passive* de la *moyenne de chose*. Elles tendent à se confondre (voir aparté 5.1.).

En français la traduction n'est pas toujours pronominale. Tous les verbes pronominaux sont des verbes qui indiquent un procès et/ou une propriété:

(27) (a) La voiture est tombée en panne en montant au port.
(b) El coche se estropeó al subir al puerto.
(28) (a) El bosque se quemó.
(b) La forêt a brûlé.
(29) (a) La gripe se cura con aspirinas.
(b) La grippe se soigne avec de l'aspirine.

La différence avec les *médio-passives*, c'est que, chez ces dernières, il existe un agent implicite au trait [+ humain]. D'autre part, pour l'énoncé (29), la transformation au passif *La grippe est soignée par l'aspirine* est difficilement acceptable.

Alors qu'il s'agit d'un verbe transitif avec complément d'objet direct: *L'aspirine soigne la grippe.*

6. VERBES DE CONSTRUCTION LEXICALISÉE[20]/CONSTRUCCIONES LEXICALIZADAS ASPECTUALES

Ce sont les verbes qui emploient un pronom se référant au sujet mais qui n'est absolument pas nécessaire au verbe ni à la phrase. Sémantiquement, il ajoute une nuance affective très prononcée:

(30) (a) Me he fumado un cigarrillo.
(b) Je me suis fumé une cigarette.
(31) (a) He fumado un cigarrillo.
(b) J'ai fumé une cigarette.
(32) Justin s'envoie chaque matin trois tasses de café.

Melis précise pour ce genre de construction:

> Cette typologie nous mène à deux conclusions. La première est que le pronom réflexif fonctionne bien comme un datif, dans les différents emplois reconnus par la littérature. La seconde est que le tour pronominal ne peut pas être réduit à une simple variante du tour non pronominal. La preuve traditionnelle, la substitution de *lui-même* à *se* dans certains contextes, n'est pas opératoire et la distribution du tour est différente de celles des autres tours datifs...
> Le pronom réflexif sert donc, pour utiliser une formule traditionnelle, à signaler l'intérêt pris par le sujet dans le procès, mais non d'une manière ajoutée comme une emphase; au contraire, il signale le retour au sujet du procès achevé[21].

L'espagnol est friand de ce genre de constructions. Les *lexicalizadas aspectuales* comme *mourir/ se mourir* (*morirse* et *morir*) sont rangées, dans la tradition française, dans les *essentiellement pronominaux*. De même, un verbe comme *dormir* en français deviendra *dormir/ endormir/* s'*endormir* (en espagnol *dormir/*

---

[20] Bonnard emploie le terme «lexicalisée» pour désigner «la forme pronominale (qui) s'accompagne d'un sens lexical particulier, dont le rapport avec le verbe simple ne peut être défini par aucune constante. Les dictionnaires doivent donner sous l'entrée *ternir*, le sens de *se ternir*», in Bonnard, Henri (1986), *Code du français courant,* Paris, Magnard, p. 241. Nous reprenons ce terme dans un sens un peu différent afin de rendre compte des différents emplois de certains pronominaux qui étaient regroupés traditionnellement sous l'appellation *essentiellement pronominaux.*

[21] Melis, *op. cit.*, pp. 51-52.

dormirse) avec, en plus du clitique *se*, ajout de l'affixe «en-» qui marque une valeur aspectuelle perfective contrairement à la valeur imperfective de *dormir*. Ainsi, en français, tout comme en espagnol, l'affixe et/ou le clitique crée une unité lexicale différente, non seulement de par le signifiant, mais aussi de par le signifié, bien que les trois verbes conservent un lien étroit du point de vue sémantique. Alors, doit-on les classer parmi les verbes de construction lexicalisée? Nous laisserons ce problème pour une autre occasion.

Nous allons pour conclure établir un tableau de correspondance entre l'espagnol et le français, tout en insistant sur l'aspect très diffus de certains verbes, et de certaines dénominations puisqu'en réalité, là où, par exemple, le français possède un pronom indéfini *on*, l'espagnol possède le pronom *se* qui a envahi le système verbal et son système de rection.

	FRANÇAIS	ESPAÑOL	
	Sujet indéfini *on*	Impersonales Pasivas-reflejas	
	Constructions pronominales passives Neutres	Medio-pasivas (+ pasivas reflejas) Medias de cosa y de persona	Medias (transitif → intransitif)
	Constructions pronominales avec sujet *il*		
	Constructions réflexives/réciproques	Reflexivas/recíprocas	
Verbes essentiellement pronominaux	Constructions pronominales	Con verbo pronominal	
	Constructions quasi-pronominales	Con verbo cuasi-pronominal	Lexicalizadas
	Constructions lexicalisées	aspectual	

Nous voyons que les frontières ne sont pas toujours étanches (voir pointillés). Cependant, on peut distinguer trois blocs:

1. Sujet indéfini *on*
   Construction pronominale passive
   Neutres
2. Construction réflexive/réciproque
3. Verbes essentiellement pronominaux.

La différence entre l'espagnol et le français réside principalement en l'existence d'un *on* et d'un *il* explétif en français totalement absent de l'espagnol, ce qui rend plus difficile la classification du groupe 1. Dans la mesure où notre objectif ultime est l'ouvrage dont nous avons parlé dans l'introduction, nous avons essayé de faire correspondre la terminologie française à la terminologie espagnole quand celle-ci répondait aux mêmes critères sémantiques et structurels. Le travail n'est bien entendu pas fini. Mais cette ébauche d'analyse contrastive nous permettra de développer prochainement chaque point et d'approfondir les correspondances qui existeraient entre le français et l'espagnol et qui se révéleraient pertinentes pour notre futur ouvrage.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

SOUS LE PONT MAX JACOB COULE LE JET...

Marie-Claire Durand Guiziou
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Notre première approche du Terrain Bouchaballe s'inscrit dans un projet d'une étude plus ample, visant à découvrir une oeuvre qui, aux dires de Pierre Jakès Hélias, serait trop déroutante, trop énorme pour avoir livré tous ses secrets. Dans cette communication, nous nous contenterons donc d'apporter quelques lumières sur la rhétorique de l'ouverture de ce «livre de jeunesse, édité vingt ans après qu'il a été écrit», selon confession de Max Jacob (1876-1944), qui ne le fera éditer qu'en 1923[1].

Chacun sait que tout incipit est un lieu privilégié d'intense codification textuelle où le lecteur ne cesse de s'interroger. Pour les besoins de notre étude, nous avons interprété le mot incipit (premiers mots du roman) dans son sens le plus large, en proposant le décodage des deux paragraphes liminaires qui posent —selon nous— les jalons de tout le programme narratif du Terrain Bouchaballe[2].

L'oeuvre jacobienne présente en effet, à nos yeux, un modèle d'entrée réussie dans le roman en suscitant une lecture foissonnante de significations où se croisent interactions, polarisations et constructions polysémiques multiples. Tout en vérifiant la fonction esthétique et dramatique de l'ouverture du roman, nous évoquerons le rôle d'amorce (séduction et anticipation) joué par la titraison —titres et sous-titres étant partie intégrante de l'incipit—. Dès lors, le lecteur, maintes fois confronté aux interpellations ironiques et sagaces du narrateur jacobien, se constitue en narrataire pour filtrer les horizons d'attente dans le va et vient de ses lectures rétroactives et décoder les séquences cryptées qui suscitent son attention et l'impliquent tout entier dans le récit.

La phrase seuil, qui fait figure de sésame dans l'imaginaire romanesque, nous apprend que le roman est fortement ancré dans un lieu urbain: «Quand

---

[1] L'édition que nous consultons est celle de Gallimard, 1964.

[2] Nous avons donc situé la fin de l'incipit au mot «procès», à la page 12 de l'édition citée, ce terme apparaissant comme le contrepoint du verbe «plaida» (page 11), mot sur lequel prend appui toute la phrase liminaire.

M. Simonnot plaida près de la ville pour sa découverte d'anthracite, Guichen se mirait...». Anticipé en partie par le titre Le Terrain Bouchaballe, l'espace encore indéterminé, se pose malgré tout comme «un lieu de contradictions et de mobilités incessantes» (Ricardou 1971: 227-228); un éclairage sera donné par le titre-amorce du chapitre liminaire (livre I) qui précise les coordonnées spatio-temporelles en situant le lecteur-narrataire «un dimanche à Guichen».

Promesse d'information (Hoek, 1981:251), l'énoncé du titre du roman réapparaît à la dernière ligne de l'incipit où l'on apprend que, espace et intrigue confondus, «le terrain Bouchaballe ne rendait que conversation et procès».

Or, dans la dynamique de la plaidoirie annoncée, un grand nombre de personnages, parmi lesquels le maire et son conseiller municipal, sont déjà solidement campés dès l'ouverture du roman. Dès lors, il apparaît qu'espace et personnages constituent les éléments forts de l'instance narrative et justifient, en partie, l'horizon d'attente posé par la première séquence du roman, tandis que le nom propre Bouchaballe —encodé dans le titre et surdéterminé dans le texte (à partir du motif de la bouche)— va provoquer un suspens et esquisser plusieurs pistes de lecture: nous en évoquerons quelques unes.

L'ouverture du roman est bâtie sur deux volets qui correspondent, du point de vue formel, à la division typographique donnée par les deux paragraphes cités plus haut. Nous verrons que cette division répond à un besoin de construire un monde narratif axiologiquement déterminé, toute la fiction se résumant à la dialectique du «pour» ou «contre» l'affaire du terrain Bouchaballe.

Si nous observons de plus près l'agencement spatio-temporel de l'incipit, nous remarquons que chacune des deux parties s'ouvre sur un indicateur temporel («quand»-«dimanche») d'une part et que le couple ville-Guichen et terrain Bouchaballe constituent, d'autre part, les marques spatiales d'ouverture et de clôture de ce texte d'entrée dans le roman. Mais cet apparent équilibre est vite rompu. L'étude plus minutieuse de la distribution des occurrences nous permet de vérifier, en effet, que le premier volet se construit essentiellement en termes d'espace —nombreux toponymes, profusion de prépositions («sur», «sous», «dans»), circonstanciels de lieu— et que cette première partie double en longueur le second volet où prédominent les marques temporelles qui s'organisent autour de la lexie «dimanche».

Or, la distribution des deux composantes du titre (chapitre I), «Un dimanche à Guichen», annonçait précisément le contraire, en antéposant la marque temporelle à celle du lieu. Cette structure binaire opposant les deux pôles espace-temps/temps-espace constitue une première inversion de l'ordre annoncé et s'inscrit dans le jeu des fausses pistes couramment véhiculées par les titres romanesques; elle a sa place dans le cadre de la poétique du roman, celle d'un procès qui va bouleverser la vie de Guichen et produire un renversement de situation.

Par ailleurs, l'ancrage temporel dans lequel se situe le conflit est fixé par un «avant» et un «après» l'affaire Bouchaballe. Dans cette polarisation, l'ordre

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

chronologique apparaît, lui aussi, largement brisé par le jeu des anticipations ou retours en arrière[3] qui se recoupent dans l'incipit.

Exploitant habilement les brisures chronologiques entre le temps de la narration (au passé simple) et celui de la fiction (présent, imparfait, passé composé), le narrateur jacobien va mettre à profit ces décrochements temporels qui, à mode de relais, lui fournissent l'occasion de glisser — avec force prétéritions— des commentaires ironiques. Faisant mine de retirer son épingle du jeu fictionnel, tantôt il affirmera, à propos de ses personnages, qu'«ils n'auront [s]on avis ni sur leurs jugements ni sur leurs victimes», tantôt, se constituant lui-même en personnage à part entière, il prendra clairement parti contre le maire et son conseiller, en affirmant «...mes deux héros, contrariés par l'âge, ont ma pitié, manière de mépris polie ou pieuse»[4].

Mais revenons à la promesse du titre où s'inscrit l'espace Bouchaballe, défini comme «le terrain», terme qui présuppose l'action de «bâtir», voire «d'exploiter». Il apparaît en effet que l'enjeu du terrain, légué à la municipalité par le défunt monsieur Bouchaballe, se confond avec le projet du maire Lecourbe et de son conseiller Pancrasse de construire un théâtre sur le lieu en question, contre l'idée de leurs opposants désireux d'extraire l'anthracite de son sous-sol[5]. La fin de l'incipit nous confirmera que le devenir fictionnel du terrain Bouchaballe, dont le sous-sol regorge d'anthracite, s'achève dans la décision finale d'exploiter le minéral, de sorte que l'ombre maléfique du verger municipal va se projeter sur tout l'espace urbain de Guichen et l'encrasser pour toujours de la noirceur de son charbon[6].

Le conflit spatial se poursuit donc dans la polarité des éléments textuels qui opposent au dynamisme du terrain Bouchaballe —tout en devenir— le statisme séculaire de la douce et ancienne Guichen, espace urbain géographiquement protégé par ses frontières naturelles, à savoir, ses collines et ses cours d'eau. C'est ce que nous annonçait la première phrase de l'ouverture: «... Guichen se mirait dans les flots turbulents du Jet et de la Tille, se carrait dans ses collines».

Les deux pôles de l'espace guichantois se précisent, par ailleurs, dans l'axe de la verticalité qui polarise un «en bas», où se situait la vieille ville, jadis heureuse

---

[3] Recours prolepsiques et analepsiques, dans le vocabulaire de Gérard Genette.

[4] Soulignons au passage que le narrateur scande son commentaire d'une série allitérative en «p», ce qui renforce la fermeté des propos.

[5] Ajoutons que le projet du théâtre sera associé à celui d'un pont «en fer», que le texte invitera à lire «enfer», puis d'un pont en béton armé qui mettra en cause l'enneni teuton, le béton armé étant considéré (dans la fiction) comme une invention allemande.

[6] Guichen, nom aux consonances bretonnes, est attesté en tant que toponyme et patronyme. Ajoutons, juste pour le côté cocasse, qui n'a sûrement pas échappé à Max Jacob, que le sieur Guichen s'appelait Urbain de son prénom!

dans sa vallée, et un «en haut», dominé à présent par la silhouette des hautes cheminées (métonymes des usines exploitant le minéral et symbole du progrès responsable de la transformation urbaine). Or, nous précise le texte, «...dans la guerre contre les cheminées possibles, les cheminées hautes à crinières enflammées ont eu le dessus»[7]. De sorte que la question Bouchaballe se définit aussi dans le tiraillement de deux lieux où va s'opérer encore une fois un renversement de situation dans le cadre de la spatialité. La fin de l'incipit nous confirme que la belle Guichen sera finalement «ensevelie»par l'anthracite extrait du sous-sol du terrain Bouchaballe et qu'elle va donc se retrouver sens dessus dessous.

Mais l'allusion à la disparition de Guichen enterrée sous le charbon noir ne prend sens que dans le jeu des nombreux réseaux de significations qui naissent du contraste, de l'antagonisme, voire de l'antithèse. La disparition de la jolie ville d'antan, assise dans son écrin de verdure s'inscrit par ailleurs dans un rituel chrétien qui se précise dans les expressions «mise en bière» (et, un peu plus loin dans le roman, par «cercueil de verdure»). Ces images vérifient la transformation de la ville, anthropomorphisée et affectivement regrettée par le narrateur. Or, la résurrection de Guichen viendra de la plume de ce même narrateur guichantois qui, dans le miroir d'une mise en abyme, fera revivre sa ville natale «en volumes», ne serait-ce que l'espace d'un moment de fiction.

Notons que, dans le discours polysémique de l'incipit, le trope métaphorique du charbon, associé au malheur, va véhiculer, à partir d'un support chromatique, l'image des ténèbres s'abattant sur Guichen; tandis que, dans le champ des associations métaphoriques, l'absence de clarté va renvoyer à l'aveuglement des Guichantois incapables de comprendre la menace du danger provenant de la houille. «En ces âges aveugles —dira le narrateur— le malheur, ou plutôt le charbon, n'était qu'à nos portes, ou plutôt à l'octroi».

En déclenchant le motif de la saleté et de la crasse, le «charbon» va véhiculer les sèmes de contamination de l'atmosphère urbaine et activer la connotation d'impureté que le lecteur associe d'emblée au code moral en rapport avec les principaux personnages de la ville («polygamie», «débauche», «mésalliance»). Dans le jeu des alliances de mots et des connotations qui sous-tendent toute la fiction, n'est-il pas permis de relever la motivation du nom de Pancrasse où le thème de la saleté et de la souillure sont encodés selon une étymologie fantaisiste, dans un patronyme «tout en crasse»[8]?

---

[7] Dans son excellente étude sur l'univers poétique de Max Jacob, Renier Plantier (1976: 394) relève que l'unité du monde jacobien apparaît dans l'antithèse haut —bas, ciel— enfer et que les représentations traduisant le bien et le mal s'expriment en termes de hauteur et d'enfoncement dans la terre. Cet imaginaire est déjà présent dans *Le Terrain Bouchaballe*.

[8] Simonnot, l'ennemi juré de Pancrasse, menacera, un peu plus loin, de «décrasser» tous les héritiers Bouchaballe. Or, on apprendra par la suite que Pancrasse sera, par

Mais si nous gardons en mémoire la première présentation de Guichen définie dans la phrase-seuil par ses contours géographiques, esthétiques et anthropomorphiques, nous observons qu'il s'agit d'un espace clos, jalousement protégé par un relief naturel. Au niveau syntagmatique, les marques de la possession (ses collines, ses rivières) et l'abondance des verbes réfléchis se combinant avec l'aspect imperfectif (se mirait, se carrait), viennent souligner la suffisance de Guichen. Tandis qu'au niveau sémantique, la personnification de la ville, sa «mise en bière», puis «sa résurrection», complètent ce tableau narcissique et associent Guichen à un véritable microcosme. Ajoutons que —personnages et ville étant intimement liés dans le discours d'ouverture (et dans le roman tout entier)— le narcissisme de Guichen s'établit dans un rapport d'analogie avec le maire de la ville et son conseiller Pancrasse, que le narrateur désigne d'ailleurs ironiquement par «ces deux messieurs».

Le cadre spatio-temporel posé, c'est aussi à travers la parole et dans la polyphonie des voix que se construit la fiction Bouchaballe comme l'annonçaient les pôles d'ouverture et de clôture du seuil romanesque fixés par les termes «plaida» et «procès».

La première scène s'ouvrait, en effet, sur le tumulte de la plaidoirie («Quand M. Simonnot plaida près de la ville...»), tout en affichant, en toile de fond, le cadre toponymique —euphoriquement valorisé— de la ville de Guichen. Si nous retenons l'allusion au topoï romanesque du *locus amoenis*, c'est que l'isotopie chrétienne affleure en termes d'enfer et de paradis (et se profile ensuite dans tout le roman); nous la retrouvons dans les binomes antonymiques «haut-bas», «disparition-résurrection», «malheur-bonheur», dans l'oxymore «douloureuses joies», ainsi que dans le champ sémantique du dimanche, ce «dies magna» —jour béni, largement déployé dans le second volet de l'ouverture—.

La métaphore du paradis sera maintes fois associées, par la suite, à Guichen, la ville d'antan, que le narrateur situe à la confluence[9] du Jet et de la Tille, tandis que la nouvelle ville, coiffée par des cheminées dominantes, restera synonyme d'une descente en enfer. Or, rappelons que, dans la symbolique judéo-chrétienne, les deux pôles enfer/paradis se situent respectivement dans les tréfonds de

---

alliance, bénéficiaire de l'héritage Bouchaballe. Il est clair que l'encodage du mot «crasse» dans le patronyme du personnage principal n'est pas gratuit.

[9] Signalons que, dans la thématique de l'espace, la situation de Guichen à la confluence du Jet et de la Tille n'est pas le fruit du hasard; elle nous invite à lire sous les mots, l'auteur faisant ici appel à un nouveau code linguistique, le breton. En effet, Kemper signifie «confluence de deux cours d'eau» en breton; or, Max Jacob était précisément natif de Kemper (dont le toponyme a été francisé en Quimper). On perçoit ici le clin d'oeil du narrateur qui ne peut retracer sa ville natale, qu'en la situant à la confluence du Jet et de la Tille (en réalité l'Odet et le Stéir, à Quimper).

l'abîme et des sphères célestes. Par ce nouveau chassé-croisé, le narrateur souligne, une fois de plus, son souci de renverser l'ordre des choses pour imprimer l'idée d'un monde chaotique, d'un monde à l'envers, celui de sa petite ville de province sur le point de disparaître et que sa plume légère va magnifier en pays guichantois.

Mais revenons à la phrase seuil dans laquelle la présence d'un élément perturbateur rompait brusquement le cadre bucolique de Guichen et servait de prolepse pour anticiper le danger imminent qui guettait la ville: «Quand M. Simonnot plaida près de la ville pour sa découVERTE d'anthracite, Guichen se mirait dans les flots turbuLENTS du Jet et de la Tille, se carrait dans ses collines».

Si nous soulignons la présence des deux termes DÉCOUVERTE et TURBULENTS c'est pour signaler que la césure typographique va faire affleurer, dans la combinatoire du texte, deux nouveaux signifiants: —verte et lents—; tous deux se situant en début de ligne, selon une distribution anaphorique qui les met en relief. Or, ces nouveaux signifiés vont orienter le lecteur vers une seconde lecture qui met encore en valeur les oppositions antithétiques. Ainsi, «lent» dévoile sa polysémie en participitant à la fois à la quiétude des eaux miroitantes (lenteur) et à leur mouvement (il entre dans la composition de «turbulents»), tandis que les sèmes de clarté et de fraîcheur contenus dans le signifié «verte» vont activer l'isotopie chromatique sur laquelle se greffe aussi, toujours dans le contraste, le noir de l'anthracite qui vient assombrir et salir le paysage guichantois.

Participant à la fois de la série chromatique et du code moral, la couleur noire va polariser le blanc qui caractérise un détail physionomique chez Lecourbe et Pancrasse. En effet, les «fusées blanches [des] cheveux bouclés» chez le maire (signe de son vieillisement manifeste) et «la poire blanche» (du visage) chez Pancrasse ébauchent, par petites touches, un portrait hâtif en termes de couleurs qui ne livre sa signification profonde que dans l'antiphrase et l'ironie. L'étiquette d'une moralité douteuse restera désormais collée aux deux hommes; elle se vérifiait déjà dans l'allusion aux amours illicites des deux héros, quelques lignes plus haut: «M. Lecourbe sourit encore aux femmes [...] il n'est résigné ni à la retraite ni à la monogamie. Pancrasse s'est mésallié pour de l'argent».

Par ailleurs, le trope métaphorique de la «poire blanche» de Pancrasse (marqué par la péjoration) sert de relais pour embrayer sur l'isotopie fruitière des trois «p», où se greffent, en sus de la poire, la pomme et la pêche. Or, ces deux derniers termes vont révéler dans leur ambivalence de fruits de verger et fruits défendus (dans la fiction) leur capacité d'opérer comme symboles de la gourmandise et surtout du péché. L'association pêche-péché sera largement favorisée par le jeu paronomastique qui se consolide grâce au lien graphique d'une initiale commune en «p» (dont participe d'ailleurs le patronyme de Pancrasse) et qui achève de contaminer les trois fruits et le personnage en y associant le sème de l'impureté, de la faute, contenu dans le signifié «péché», terme largement implicite dans tout le roman. On apprend un peu plus loin que le Terrain Bouchaballe —également connu sous le nom de verger Bouchaballe— est préci-

sément «planté d'arbres à pommes». Mais aussi que les débauches et amours qui associent Françoise aux personnages du maire et de Pancrasse ont lieu dans la rue Verte, la rue mal famée de Guichen (p. 130), et que «c'est à l'Hôtel de la Croix-verte [que] Françoise avait cessé d'être pure». Enfin, le texte va nous révéler que le Terrain Bouchaballe était «sis entre le rue verte et la rivière».

Dans la brisure textuelle qui rompt la tranquillité de la ville et laisse entendre les remous-rumeurs provenant des flots turbulents, c'est d'abord la voix de Guichen, annonciatrice du danger, qui s'élève. Au niveau stylistique, la série des bilabiales et dentales (p-t-d) se superpose et annule quasiment les allitérations en «l» (les liquides connotant le mouillé), de sorte que le message sonore provenant des cours d'eau, se fait percutant et s'associe à l'annonce de l'événement qui va briser l'intégrité de la douce Guichen. Cette turbulence trouve son corollaire dans l'agitation verbale et kinésique qui caractérise les huit personnages présentés dans l'incipit.

La polyphonie des voix qui emplit l'ouverture du texte n'est d'ailleurs pas exclusivement orale. À la rumeur menaçante des rivières, à la cacophonie des personnages, aux prises de position du narrateur, nous devons ajouter les propos laconiques du journal local, le Petit Guichantois. Cet encombrement des voix est largement justifié par la nature du conflit: celle d'un procès. Ainsi les premiers prédicats comportent, pour la plupart, des sèmes d'opposition: on plaide, on rappelle, on menace, on empêche, on imprime, on s'entête, on démissionne, on blâme, tandis que le champ lexical distille des termes comme «scandale», «affaires», «jugement», «victimes», «guerre», «malheur», «folie», «procès»; c'est toute l'affaire Bouchaballe qui explose dans cette gradation verbale suivant un crescendo qui trouvera son contrepoint musical dans le second paragraphe de l'ouverture, et sur lequel nous reviendrons.

Le changement de registre est donc donné par la voix du poète Grouillard, rédacteur du Petit Guichantois, grâce au recours à la parémiologie qui contraste avec la cacophonie des personnages. Formulée dans une phrase lapidaire, son injonction dissimule, sous le couvert d'un conseil, la fermeté d'une sentence: «Laissez son cuivre au Harz et son fer à l'Escaut», dira Grouillard. La polyvalence de ce poète journaliste accordéoniste fantaisiste est en consonance avec le contenu sémantique de son message crypté. Car Brouillard —dont le patronyme apparaît motivé— s'amuse à brouiller les pistes. Un multidécodage s'impose. Si la première signification reste, somme toute, assez claire (Ne touchez pas au Terrain Bouchaballe, ni à son sous-sol car il vous en coûterait), d'autres lectures interprétatives de cette citation interne affleurent simultanément.

Dans la multitude de voix qui fusent dès les premières lignes, il est bon de signaler que celle qui exprime l'opinion concise de Grouillard est, quant à elle, écrite sur papier. Imprimé noir sur blanc, le discours véhiculé par le Petit Guichantois constitue dès lors un argument de force qui authentifie la véracité de ses propos. En puisant dans le hors texte des référents géographiques attestés —le Harz et l'Escaut (massif et hydronyme respectivement situés en Allemagne et en

partie en Belgique, pour le fleuve)— Brouillard consolide son argumentation et, par superposition topographique, transpose l'image du couple Harz-Escaut au relief du Pays Guichantois, constitué par le binome collines-rivières. Comment ne pas comprendre, dès lors que, dans l'affrontement verbal qui oppose l'oral à l'écrit, c'est la voix du journal qui va imposer sa supériorité qualitative (sinon quantitative) face aux attitudes kinésiques et verbales des autres personnages? Or, le message de Grouillard ne sera pas décrypté et Guichen finira, comme l'on sait, ensevelie sous l'anthracite.

Au niveau intertextuel, une nouvelle lecture nous permet de découvrir que la prévisibilité du texte passe aussi par le décodage des noms propres, en l'occurrence celui de l'hydronyme. Certes, la motivation de l'Escaut n'est évidente que par lecture rétroactive du roman qui nous ramène toujours vers l'incipit. Or, par association homonymique, l'Escaut nous renvoie à l'oeuvre intitulée *Manon Lescaut* —celle du roman de moeurs de l'Abbé Prévost, bien sûr— mais aussi, surtout, aux opéras de Massenet[10] et de Puccini, ce qui déclenche le motif musical présent dans toute la fiction.

Une première trace de ce motif musical était déjà donnée dans l'allusion à l'instrument de Grouillard, dès les premières lignes du texte. Terme pivot, «l'accordéon» provoque dès lors le décrochement de tout un paragramme phonique en «-on»; c'est ce que nous confirme un repérage précis de la série de mots porteurs d'une information clé, tous marqués par une dernière syllabe en «on»: population-charbon-disparition-malfaçon-Cupidon-évolution-destination-démangeaison-conversation.

Toujours dans le cadre des rapports intertextuels, le texte nous invite à situer l'Escaut dans son contexte géographique, celui de la Belgique que le fleuve sillonne plus longuement que la France, territoire où il prend sa source. Or l'excipit (l'analyse de l'incipit se conçoit difficilement sans évoquer son pendant textuel, l'excipit), nous apprend que ce sont les ingénieurs belges qui exploiteront la houille du sous-sol Bouchaballe et que ce sont ces étrangers, ces intrus —par rapport au microcosme de Guichen— qui seront responsables de la disparition de la ville, en faisant gagner la bataille du minéral contre le projet municipal du théâtre. Rappelons que, dans la citation de Grouillard, le Harz et l'Escaut, étaient, eux aussi, des lieux avantagés par leur minéral (cuivre et fer respectivement)[11].

---

[10] Max Jacob était aussi un grand mélomane, très proche de Massenet. À 18 ans il a écrit le texte de *Thaïs* de l'opéra de Massenet (1894).

[11] Signalons, par ailleurs, que la polémique du théâtre est liée à celle de la construction d'un pont. Pont en fer (enfer) ou pont en béton armé, cette dernière possibilité étant préférée par le Chanoine, qui souhaitait ainsi dévaloriser le travail de son cousin Pancrasse en le poussant à construire une œuvre en totale discordance avec «l'enfilade des passerelles en fer» (p. 39), image emblématique de la ville et qui faisait l'orgueil de Guichen.

Le métal va donc servir de relais pour activer, dans le code métonymique, les instruments de l'orchestre qui joue le dimanche à Guichen. Les pages qui suivent l'incipit se feront l'écho de l'activité musicale de la ville en mentionnant tout spécialement les cuivres mais aussi les instruments en fer: trompettes, flûtes, trombones, bugles et triangles.

Il apparaît ainsi que, dans la polyphonie des voix, le contrepoint de la parole menaçante est donné par le motif musical tout d'abord instrumental —accordéon et échos sonores en «on»— puis vocalique et choral dans l'opéra *Manon* et surtout par la présence du lexème «chant» qui affleurent dans «Guichantois», «empêchant», et «ne déchanta pas». Ce chant s'amplifie finalement dans le second volet et explose dans l'hymne au dimanche. En s'ouvrant sur la marque temporelle du dimanche, le second volet participe amplement, lui aussi, de la construction binaire de toute l'ouverture en associant ce jour de repos à la polémique du texte: «qu'elle l'ait mérité ou non, la semaine a son dimanche!», précisera le narrateur narquois. Une série d'exclamations, d'apostrophes et d'échos sonores vont alors donner le ton qui s'exalte pour glorifier le grand jour de la semaine: «Dies magna! Dimanche! Dies dominica! C'est dimanche!». Reprise à la page suivante cette série exclamative se pose comme alors un véritable refrain qui confirme l'importance du chant dans le second volet[12]. Ajoutons que l'alternance des deux codes linguistiques, français-latin, dans la distribution des mots-phrases, va conférer au jour béni une dimension atemporelle qui n'est pas sans évoquer l'immortalité de la ville de Guichen dans l'imaginaire du narrateur.

Espace privilégié du texte d'ouverture, Guichen devient leitmotiv de la fiction Bouchaballe qu'elle irradie de sa présence, cependant que sa mise en bière et sa disparition sont annoncées. Or sa résurrection ne prendra sens que dans la reconstruction anagrammatique de l'espace urbain. En effet, friand de jeux de mots, de calembours, de coq à l'âne et de pirouettes syllabiques, Max Jacob n'aura pas résisté à la tentation de disséminer sous forme d'un paragramme, le toponyme de Guichen dans son texte d'ouverture. Suivant une lecture tabulaire nous retraçons en effet la syllabe initiale de Guichen —Gui— disséminée dans le texte, de sorte qu'une première moitié du nom de la ville émerge de la série paragrammatique formée par la première syllabe des noms propres qui se concentrent dans le premier volet: Gui-(chen) G[ro]ui-(llard), Gui- (chantois), G[a]u(fre), Gui (llaume Pancrasse), G[ro]i-(n), Cu[p]i-(don), G[recs], Gui-(chantois), G[o]i-(n), G[ro]ui (llard). La reconstruction anagrammatique se complète, dans le deuxième volet, grâce à la présence récurrente du lexème «chant», que nous retraçons dans la lexie «di-manche» suivant une lecture diri-

[12] Ne peut-on pas lire dans cette récurrente occurrente du mot «dimanche» une volonté de souligner encore une fois le mot «chant» qui, dans une lecture inversée —mitant le palindrome—, se lit dans «di-m-anche»?

gée de droite à gauche. Enfin, nous dirons que le titre du livre I «Un dimanche à Guichen» nous proposait déjà cette lecture en miroir: en effet, le chiasme lexical *anch-chen* renvoie à l'image d'un monde à l'envers, tel qu'il est annoncé dans le début de cette fiction.

Ajoutons que, dans la structure cratylienne du texte et du jeu syllabique et visuel (sinon auditif), le prénom de Pancrasse, GUIllaume —HENri va aussi se retrouver anagrammatiquement associé à la ville pour forger le toponyme de Guichen—. Cette symbiose ville-personnage rappelle que la ville s'exprime surtout par la voix de ses personnages et en particulier par la bouche de Pancrasse. N'oublions pas que Guillaume-Henri Pancrasse est l'anthroponyme le plus long de l'ouverture, qu'il fait l'objet de deux chapitres (deux titres) et qu'il est caractérisé par la moue de sa «petite bouche» —orifice inversement proportionnel à son avidité— mais aussi signe qui entre dans la composition du patronyme Bouchaballe. De plus, Pancrasse, aura également en commun avec l'ancien propriétaire du Terrain, son activité de négociant en vins, Bouchaballe ayant été de son vivant, marchand de liège, c'est-à-dire de bouchons.

Ce souci de recours à la reconstruction anagrammatique du nom de GUI-[c]HEN à partir du prénommé Guillaume Henri (mais dont la nomination complète repose sur cinq prénoms: Athanase Guillaume Henri Victor Pancrasse[13]), s'inscrit bien dans la bipolarité du matériau linguistique et de la structure binaire qui organisent tout le texte d'ouverture. Pour rétablir l'équilibre de la belle Guichen vouée à disparaître comme feu Monsieur Bouchaballe, le jeu anagrammatique aura permis au narrateur guichantois de recréer sa ville natale. En focalisant l'espace temporel sur l'exaltation du grand jour (dies magna!), l'auteur parvient, par un joli tour de force, à fixer l'image magnifiée de sa ville à travers le prisme du jour béni, jour teinté d'éternité, et immortalise à jamais le pays Guichantois, le cher pays de son enfance, celui que son coeur a gardé et que la fiction Bouchaballe lui a permis de recréer.

C'est bien ce message que nous livre l'incipit dans une rhétorique fondée sur l'antithèse et une syntaxe parfois sineuse qui, à l'instar de cette phrase, traduisent les bouleversements évoqués: «Et moi à qui, tout jeune, M. Grouillard apprit ce qu'il y a de beau dans cette image d'un passé agonisant: une maison qui n'est qu'ancienne, je ne me fusse pas avisé de ressusciter ma ville natale en volumes, si ce n'était pour retrouver les douloureuses joies de la mise en bière sous l'anthracite».

A titre d'épilogue, et puisque ce symposium se situe sous le titre de «l'île ouverte», nous conclurons en citant un bref extrait de *l'Art poétique* de Max Ja-

[13] Notons au passage l'ironie sous-jacente dans cette composition patronymique qui sert en réalité à dissimuler l'absence de filiation de celui qui n'est, en réalité, qu'un enfant naturel.

cob, dans lequel il évoque les difficultés de la création littéraire à travers la métaphore îlienne.

«Une oeuvre est une île lointaine. On y va en bateau, en avion. Elle est là-bas. Que cette œuvre soit un quatrain ou une tragédie. Comment l'extérioriser? Sans doute par la quantité d'idées, de sentiments qui se sont incendiés pour la produire»[14].

[14] Jacob, Max (1922), *Art poétique. Conseils à un jeune poète*, Paris, Éd. Émile Paul, p. 35.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bachelard, Gaston (1992), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige.

Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.

Durand, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Goldenstein, Jean-Pierre (1989), *Pour lire le roman*, Paris-Louvain-la-Neuve, Éd. J. Duculot.

Grivel, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Mouton.

Genette, Gérard (1969), *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. «Tel Quel».

—— (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil.

—— (1987), *Seuil*, Paris, Seuil.

Hamon, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris, PUF écriture.

Hélias, Piere Jakès (1994), *Le piéton de Quimper. Esquisse de Max Jacob*, Paris, Éd. De Fallois.

Hoeck, Leo H. (1981), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton.

Jacob, Max (1964), *Le Terrain Bouchaballe*, Paris, Gallimard.

Plantier, René (1976), *L'univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck.

Riffaterre, Michael (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.

Ricardou, Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.

Verrier, Jean (1992), *Les débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste.

Bibliothèque Municipale de Quimper (1994), *Les livres de Max*, Catalogue du Fonds Max Jacob de la Bibliothèque Municipale de Quimper, Cloître imprimeurs.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

Presentación 13

Isla abierta. Homenaje a Alejandro Cioranescu. *Francisco Javier Hernández Rodríguez* 19

La langue entre identité culturelle et identité discursive. *Patrick Charaudeau* 31

Ciudades como islas. La insularidad como estructura topográfica en las ciudades imaginarias de Jules Verne. *Ana Alonso García* 45

De père français, de Michel del Castillo. Los restos del naufragio. *Antonio Álvarez de la Rosa* 63

Dominique Rolin: un «je» en quête d'un/du passé; un «moi» à la rencontre d'un/de l'avenir. *José Luis Arráez Llobregat* 71

Une grammaire contrastive rénovée: atout plus que tabou. *Marina Aragón Cobo* 85

Los hermanos Goncourt y la sacralización de la literatura. *Flavia Aragón Ronsano* 103

El nombre de lugar como recurso de poetización de la ciudad en *Les nouveaux mystères de Paris* de Léo Malet. *Belén Artuñedo Guillén* 119

La expresión del amor en la poesía de Louise Labé. *Cristina Badía Cubas* 135

Du discours épilinguistique aux pratiques sociales, la question de la norme linguistique en Belgique francophone. *André Bénit* 147

De la dedicación de las letras como sublimación en la cultura del siglo xvi francés. *Javier Benito de la Fuente* 165

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Amores sáficos y escritura autobiográfica en los albores del siglo xx (L. de Pougy, R. Vivien y N. Clifford Barney). *Claude Benoit* 179

Hacia una definición de la función de la mujer en *Partonopeus de blois*. *Esperanza Bermejo* 195

Maryse Condé: religion et discours social. *Monique Blérald-Ndagano* 213

Saveurs aigres-douces d'une langue de contrastes: l'étude des variantes régionales francophones. *Nathalie Bleser Potelle* 227

Charles le téméraire ou la nostalgie d'un pays rêvé. *Laurence Boudart* 243

Datos sobre la historia de la pronunciación figurada en los diccionarios bilingües francés-español. *Manuel Bruña Cuevas* 259

Insularidad y temas en oposición en *La maison des atlantes*. *María Dolores Burdeus* 279

Teoría literaria y práctica comparatista. *Jesús Camarero-Arribas* 291

Un soneto: cuatro lecturas. *Nicolás Campos* 307

«La isla» como espacio narrativo en la obra de J.M.G. le Clézio. *María Loreto Cantón Rodríguez* 321

A partir del signo ascendente de André Breton. *Loreto Casado* 337

La symbolique de la révolte dans la littérature dite des rebelles au moyen âge: l'exemple de *La chanson de Girart de Roussillon*. *Richard Clouet* 349

El paisaje en *Lettres de mon moulin* de Alphonse Daudet. *Anna-Maria Corredor Plaja* 363

Fortius altius citius. La visión autobiográfica e insular de dos patafísicos: Georges Perec y Boris Vian. *Adela Cortijo Talavera* 375

Analyse du discours et identité: étude de deux discours littéraires sur la plantation sucrière à propos de l'environnement et de l'être humain. *José Manuel Cruz Rodríguez* 391

La literatura africana escrita por mujeres: de la novela testimonial a la novela comprometida. *Elena Cuasante Fernández* 411

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Algunas consideraciones en torno a las *impressions et observations dans un voyage à Tenerife* de Jean Mascart. *Clara Curell* 429

Linguistique en afrique francophone: les travaux d'André Raponda Walker. *Javier de Agustín* 443

Les constructions pronominales des verbes en français et en espagnol. Classification et terminologie. *Claude Duée* 457

Sous le pont Max Jacob coule le jet... *Marie-Claire Durand Guizion* 475

Índice general 489

TOMO II

Marguerite Duras: *être hors là*. *Blanca Liliana Fenoy* y *Adriana Ortiz Suárez* ... 509

Le roman de la rose de Gui di Mori. *Bibiane Fréché* 517

En torno a la polémica cuestión de los orígenes en la leyenda tristaniana. *Ramón García Pradas* 535

Une île, des îles. Le voyage sans fin au pays qui te resemble... *Florence Gérard Lojacono* 555

La mujer canaria en la literatura de viajes francesa. *Cristina González de Uriarte* 567

Ociosa y venus: del *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (Ms. 387 de la biblioteca de la Universidad de Valencia) a *Le livre des échecs amoureux* de Évrart de Conty. *Dulce M.ª González Doreste* 583

Les «terres nouvelles» dans les reportages de Gabrielle Roy. *Lidia González Menéndez* 599

Aller retour entre collocations et expressions idiomatiques. *M.ª Isabel González Rey* 623

La mujer trabajadora en el siglo xix: narrativa y realidad. *Rosa Delia González Santana* 643

La traducción francés-español en vitivinicultura. *Miguel Ibáñez Rodríguez* ... 655

¿Narrativa jacobea? *Les pélerins de Saint-Jacques, nouvelle espagnole*. *Ignacio Iñarrea Las Heras* 675

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El episodio de Baligant en el cantar de Roldán: aportaciones lexicométricas. *Gabriel M.ª Jordá Lliteras* y *Carlota Vicens Pujol* 691

L'hérésie cathare en occitanie: vérité et légende, cendres et mort... *Yolanda Jover Silvestre* 705

Referentes franceses en el discurso sobre la traducción en la España del siglo xviii. *Francisco Lafarga* 721

Breves consideraciones sociolingüísticas en torno al problema de la feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos en las lenguas románicas y germánicas. *Jesús Lago Garabatos* 739

Un phénomène singulier de sémantique historique: la collision homonymique. *Jacques Lemaire* 755

Del francés medio *G(u)anche* al español *guanche*. historia de un préstamo léxico. *Elena Llamas Pombo* 783

Diderot: critique littéraire. *M.ª Ángeles Llorca Tonda* 803

La noción de libertad en la escritura femenina francesa del siglo xviii. *M.ª del Carmen Marrero Marrero* 813

Presencia de los clásico latinos en *Les antiquitez de Rome*. *Jerónimo Martínez Cuadrado* 825

Meleagant como modelo de malvado en *Le chevalier de la charrete* de Chrétien de Troyes. *M.ª del Pilar Mendoza Ramos* 845

L'intensité dans les expressions figées. *Pedro Mogorrón Huerta* 861

Jorge Semprun: de l'algarabie linguistique à l'algarabie narrative. *M. Carmen Molina Romero* 879

Le verbe vouloir dans les locutions verbales (de la théorie guillaumienne à la théorie pragmatique). *Fernando Navarro Domínguez* 895

Diderot/Coelho: du grand rouleau à la légende personnelle. *Biringanine Ndagano* 911

Invitación al viaje: internet y literatura francesa. *José M. Oliver Frade* 923

Musique et littérature: *Pelléas et Mélisande*. *María Jesús Pacheco Caballero* 949

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El amor en Nodier. *Concepción Palacios Bernal* 961

La cuestión del juicio literario: notas para un balance. *Pedro Pardo Jiménez* 977

Écriture et liberté à la lumière surréaliste. *Patricia Pareja Ríos* 993

Du je(u) à l'èCRITURE dans *souffle* et *la* d'Hélène Cixous. *Amelia Peral Crespo* 1009

Índice general 1023

TOMO III

Tintin grand voyageur du siècle. *Sonia Pérez García* 1043

Alejandro Cioranescu, editor de *Le Canarien*. *Berta Pico Graña* 1055

El verbo «être» en francés y su traducción por 'ser' y 'estar' en español desde una perspectiva enunciativa. *María Luisa Piñeiro Maceiras* 1069

Destino París: cosmopolitas rumanos en busca de la fama universal. *Doina Popa-Liseanu* 1079

Beurs, *keublas*, *oinichs* et *céfrans*: procédés sémantiques et formels de création lexicale. *Mae Pozas Ortega* 1095

La représentation des femmes dans les *curiositez françoises* d'antoine oudin. *Maryse Privat* 1115

Le sacré livre de proutto de Roland Topor o cómo ser dios en una isla desierta. *Domingo Pujante González* 1133

Gestation et accouchement chez quelques écrivaines belges francophones à partir des années 70. *Martine Renouprez* 1153

La deixis verbale: les verbes de mouvement en français et en espagnol. *Guy Rochel* 1171

El cuento de *La belle et la bête* de madame Leprince de Beaumont. *Elena Romero Alfaro* 1187

Textos de medicina españoles y franceses: comparación interlingüística. *José Ruiz Moreno* 1203

Conectores causales en Ionesco y Beckett. *María Jesús Saló* 1221

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Estudio de la relación madre-hija en la novela *Une femme* de Annie Ernaux. *Ángeles Sánchez Hernández* 1237

La penetración de Rousseau en España: el caso de *El pensador* de Clavijo y Fajardo. *José Santos Puerto* 1249

Balzac y la música. *Teófilo Sanz* 1263

La colección de *Heroidas* traducidas por D.M.A. de C. *Alfonso Saura Sánchez* 1273

Un divertissement de salon: le café, joli petit vice des précieuses. *Montserrat Serrano Mañes* 1293

La correspondence Valery Larbaud–André Gide, Léon-Paul Fargue, Adrienne Monnier. *Ángeles Sirvent Ramos* 1307

Les nouveaux chiens de garde o un léxico políticamente incorrecto. *Pere Solà Solé* 1321

La función del dinero en la obra novelística de Boris Vian. *Cristina Solé Castells* 1331

Internet y multimedia en la enseñanza de fle en el ámbito universitario. *Inmaculada Tamarit Vallés* 1343

El azar aprisionado. Mélusine/Nébuleuse y la vuelta de las hadas: de *La région du cœur à le traité des fées* con Fernand Dumont. *Lourdes Terrón Barbosa* 1359

Gauguin, Segalen et la magie des îles. *Ilda Tomas* 1371

Étude sur la vision de l'esclavage chez les martiniquais. *Pedro Ureña Rib* 1383

Maistre Pierre Pathelin: avaricia, astucia y locura. *Carlos Valentini* 1399

El culto a Príapo en el siglo xviii. *Lydia Vázquez Jiménez* 1409

La *Ligne du temps*: didactique, compréhension et traduction du texte narratif à partir de sa structure événementielle. *Jorge Juan Vega y Vega* 1419

Approche méthodologique: exploitation des b.d. humoristiques pour découvrir la culture française. *Daniela Ventura* 1439

Un siglo de senectud y renovación en el jurado fémina. *Joan Verdegal* 1459

Apuntes acerca de la traducción literaria: la traducción de Rabelais. *Alicia Yllera* 1479

Índice general 1497

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

La presente edición de *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*,
núm. 9 de la colección Documentos Congresuales del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de La Laguna, se terminó de imprimir en los talleres
de El Productor, S.L., *Técnicas Gráficas*,
Barrio Nuevo de Ofra, 12, La Cuesta-Tenerife,
el día 27 de enero de 2005.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

DOCUMENTOS CONGRESUALES

Isla abierta

Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

TOMO II

La Laguna
25-28 de abril 2001

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta

Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta
Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

TOMO II

José M. Oliver Frade (coord.)

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta : estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, [X Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, La Laguna, 2001] / José M. Oliver Frade, coord.. —1º ed.. — La Laguna : Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2004. — 3 v. (1504 p.) ; 24 cm.. — (Documentos Congresuales ; 10)
Texto en francés y castellano
Bibliogr. por cap.
ISBN 84-7756-602-X (O.C.). — ISBN 84-7756-603-8 (T.1). — ISBN 84-7756-604-6 (T.2). — ISBN 84-7756-605-4 (T.3)
1. Filología francesa 2. Lengua francesa 3. Literatura francesa I. Cioranescu, Alejandro (1911-1999)-Homenajes II. Oliver Frade, José Manuel, coord. III. Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Cologuio (10. 2001. La Laguna) IV. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. V. Serie
082 Cioranescu, Alejandro
804.0(082)
840(082)

Colección:
DOCUMENTOS CONGRESUALES/10

Edita:
Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna
Campus Central
38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Teléfono: 34 922 31 91 98

Diseño Editorial:
Jaime H. Vera.
Javier Torres. Cristóbal Ruiz.

1ª Edición 2004

Prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra sin permiso del editor

Maquetacióny preimpresión:
Servicio de Publicaciones

Impresión:
El Productor S.L. *Técnicas Gráficas*

I.S.B.N.: 84-7756-602-X (obra completa)
I.S.B.N.: 84-7756-604-6 (tomo II)
Depósito Legal: TF 91/2005 (tomo II)

X COLOQUIO DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA

LA LAGUNA. 2001

COMITÉ EDITORIAL

Antonio Álvarez de la Rosa.
Cristina Badía Cubas.
Clara Curell Aguilà.
Cristina González de Uriarte Marrón.
Dulce M.ª González Doreste.
M.ª del Pilar Mendoza Ramos.
José M. Oliver Frade.
Berta Pico Graña.
Maryse Privat.

COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Álvarez de la Rosa.
Cristina Badía Cubas.
José M. Cruz Rodríguez.
Clara Curell Aguilà.
Dulce M.ª González Doreste.
Cristina González de Uriarte Marrón.
María del Carmen Marrero Marrero.
María del Pilar Mendoza Ramos.
José M. Oliver Frade.
Patricia Pareja Ríos.
Berta Pico Graña.
María Nieves Pozas Ortega.
Maryse Privat.
Ana María Real Cairós.
Guy Rochel.

INSTITUCIONES Y ENTIDADES COLABORADORAS

Ministerio de Ciencia y Tecnología.
Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
Cabildo Insular de Tenerife.
Caja General de Ahorros de Canarias.
Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
Ayuntamiento de La Orotava.
Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española.
Vicerrectorado de Investigación y Relaciones Internacionales de la Universidad de La Laguna.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna.
Vicerrectorado de Servicios Generales de la Universidad de La Laguna.
Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna.
Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÍNDICE

TOMO II

Marguerite Duras: *être hors là*. *Blanca Liliana Fenoy* y *Adriana Ortiz Suárez* ... 509

Le roman de la rose de Gui di Mori. *Bibiane Fréché* ... 517

En torno a la polémica cuestión de los orígenes en la leyenda tristaniana. *Ramón García Pradas* ... 535

Une île, des îles. Le voyage sans fin au pays qui te resemble... *Florence Gérard Lojacono* ... 555

La mujer canaria en la literatura de viajes francesa. *Cristina González de Uriarte* ... 567

Ociosa y venus: del *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (Ms. 387 de la biblioteca de la Universidad de Valencia) a *Le livre des échecs amoureux* de Évrart de Conty. *Dulce M.ª González Doreste* ... 583

Les «terres nouvelles» dans les reportages de Gabrielle Roy. *Lidia González Menéndez* ... 599

Aller retour entre collocations et expressions idiomatiques. *M.ª Isabel González Rey* ... 623

La mujer trabajadora en el siglo xix: narrativa y realidad. *Rosa Delia González Santana* ... 643

La traducción francés-español en vitivinicultura. *Miguel Ibáñez Rodríguez* ... 655

¿Narrativa jacobea? *Les pélerins de Saint-Jacques, nouvelle espagnole*. *Ignacio Iñarrea Las Heras* ... 675

El episodio de Baligant en el cantar de Roldán: aportaciones lexicométricas. *Gabriel M.ª Jordá Lliteras* y *Carlota Vicens Pujol* ... 691

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

L'hérésie cathare en occitanie: vérité et légende, cendres et mort... *Yolanda Jover Silvestre* 705

Referentes franceses en el discurso sobre la traducción en la España del siglo xviii. *Francisco Lafarga* 721

Breves consideraciones sociolingüísticas en torno al problema de la feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos en las lenguas románicas y germánicas. *Jesús Lago Garabatos* 739

Un phénomène singulier de sémantique historique: la collision homonymique. *Jacques Lemaire* 755

Del francés medio *G(u)anche* al español *guanche*. historia de un préstamo léxico. *Elena Llamas Pombo* 783

Diderot: critique littéraire. *M.ª Ángeles Llorca Tonda* 803

La noción de libertad en la escritura femenina francesa del siglo xviii. *M.ª del Carmen Marrero Marrero* 813

Presencia de los clásico latinos en *Les antiquitez de Rome*. *Jerónimo Martínez Cuadrado* 825

Meleagant como modelo de malvado en *Le chevalier de la charrete* de Chrétien de Troyes. *M.ª del Pilar Mendoza Ramos* 845

L'intensité dans les expressions figées. *Pedro Mogorrón Huerta* 861

Jorge Semprun: de l'algarabie linguistique à l'algarabie narrative. *M. Carmen Molina Romero* 879

Le verbe vouloir dans les locutions verbales (de la théorie guillaumienne à la théorie pragmatique). *Fernando Navarro Domínguez* 895

Diderot/Coelho: du grand rouleau à la légende personnelle. *Biringanine Ndagano* 911

Invitación al viaje: internet y literatura francesa. *José M. Oliver Frade* 923

Musique et littérature: *Pelléas et Mélisande*. *María Jesús Pacheco Caballero* 949

El amor en Nodier. *Concepción Palacios Bernal* 961

La cuestión del juicio literario: notas para un balance. *Pedro Pardo Jiménez* 977

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ÉCRITURE ET LIBERTÉ À LA LUMIÈRE SURRÉALISTE. *Patricia Pareja Ríos* 993

DU JE(U) À L'ÈCRITURE DANS *SOUFFLE* ET *LA* D'HÉLÈNE CIXOUS. *Amelia Peral Crespo* 1009

Índice general 1023

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

MARGUERITE DURAS: *ÊTRE HORS LÀ*

Blanca Liliana Fenoy y Adriana Ortiz Suárez
Universidad Nacional de San Luis

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Entre lo cercano y lo lejano, un espacio en blanco. Hay un cuento, *El Horla* de Maupassant[1], que deja entrever este espacio inexplorado y ausente. En este espacio intermedio se ubica el fantasma, que trastoca las transacciones similares de las identidades.

Encontramos al narrador de *El Horla* ubicado a orillas del Sena: «He pasado toda la mañana tumbado en la hierba, delante de mi casa, bajo el enorme plátano que la cubre, la abriga y la sombrea por entero»[2]. Sin embargo, esta aparente simplicidad de lo habitual comienza a desvanecerse para dejar paso a una situación de extrañeza y transformar el estar allí en un desconcierto que muestra, sesgadamente, el dislocamiento, el fuera de lugar en el que estamos ubicados. Maupassant dibuja con minuciosidad y encanto el espacio más normal que pudiéramos cartografiar en las guías o los mapas de la desembocadura del Sena para, justamente en ese lugar familiar, mostrar lo siniestro, la extrañeza de lo familiar, la inquietante extrañeza de lo cotidiano. Allí, en la burguesa tranquilidad, en los desplazamientos usuales, hace surgir lo inusitado.

Esta extrañeza es la que encontramos como impronta en los textos de Marguerite Duras: arraigada pero desarraigada, en su tiempo pero fuera, en su lengua pero extranjera, en la naturalidad de una lengua que se hace extraña, en su país, ¿cuál?, errante y anclada, venida de fuera y llegada aquí, fuera llegada, venida de aquí. Ser y no ser a la vez, presente y ausente, aquí y allá, un tercero contradictorio.

La escritura de Marguerite Duras es una experiencia del exilio, errante, transhumante, nómada (se tiene la impresión de escribir bajo su mirada ya que ella siempre esta allí, donde no debe estar). Libros donde las palabras parecen confrontadas con el infinito que las consume, abiertas a la incertidumbre y donde su claridad está dada por esta falta de definición. No se sabe de qué habla, de

---

[1] Maupassant, Guy (1994), *El Horla*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, p. 5. Remitimos también a la minuciosa lectura de este cuento que realiza Serres, Michel (1995), *Atlas,* traducción de Alicia Martorelli, Madrid, Cátedra. Nuestro título remite, evidentemente, al texto de Maupassant.

quién, de qué juego. Su legibilidad está en cada parte, pedazo, fragmento que se abre y cierra y que aplaza indefinidamente el sentido, y lo hace irrecuperable. Los textos de Marguerite Duras son, quizás, una manera de sobrevivir, por eso su fragilidad, y la nuestra, ya que en ella no hay una, sino una multitud de semejanzas en búsqueda de objeto. No se sabe nada, se sabe solamente que algo se va a producir: la locura de la condición humana, el extravío, representado por los personajes femeninos, la locura de *Lol V. Stein* como única salida, la prostitución de la niña de *El Amante* como única salida

Sin embargo, no es la situación la que determina los acontecimientos, Duras escribe: «A Lol ya le faltaba algo para *estar ahí*. Daba la impresión de soportar con un sosegado fastidio a una persona a quien debía parecerse pero de la que se olvidaba a la menor ocasión»[3].

«Esa crisis y Lol no eran sino una misma cosa desde siempre»[4]. Pero, ¿cómo distinguir entre la violencia fundadora y la violencia histórica? ¿Cómo distinguir lo que es la condición humana de los espejismos que la cubren? Violencia que parece repetirse o representarse en una segunda ocasión, que aparenta ser la primera, dejándonos ubicados en lo indecidible, ya que Marguerite Duras simplemente describe, acompaña, el acontecimiento[5].

Por eso los textos de Marguerite Duras no pueden ser recuperados por el conocimiento (cuando por conocimiento entendemos el discurso racional a la manera del discurso universitario), ya que lo que pone en crisis, en duda, es el tema de la representación[6] en tanto perversión y caída del lenguaje. La escritura

---

[2] *Ibid.*, p. 5.

[3] Duras, Marguerite (1987), *El Arrebato de Lol V. Stein,* traducción de Ana M. Moix, Barcelona, Tusquets Editores, p. 10.

[4] *Ibid.*, p. 11.

[5] La palabra acontecimiento nos remite a Heidegger y a toda una tradición que se deriva de sus textos, fundamentalmente Levinas y, tras él, parte del pensamiento francés contemporáneo que nutre y se nutre de Marguerite Duras. Acontecimiento (*Ereignes)* tal como Heidegger lo introduce siguiendo su sentido original implica «asir con los ojos», «llamar con la mirada» entendida como «dejar pertenecer». Abrir la posibilidad al «acontecimiento» pasa por construir un «ambito oscilante» e inseguro por medio de un lenguaje que detenga todas esas palabras que imposibilitan el *Ereignis*. Heidegger va a decir: «La dificultad reside en que el lenguaje habla demasiado deprisa. De ahí el intento de detenerlo». *Vid.* Heidegger, Martín (1987), *De camino al habla*, traducción de Yves Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 13.

[6] El tema de la representación atraviesa toda la crítica del siglo xx. El mundo como representación es uno de los aspectos que desconstruye la obra durasiana en tanto impugnación del orden mundano de las representaciones por la apertura al más allá del mundo. Esto no implica huir hacia la trascendencia idealista de la metafísica clásica sino, al contrario, intentar captar lo que recusa una filosofía tal: la fugitiva inmanencia de «la Cosa».

fragmentaria transforma y se transforma en un modo de pensamiento en el cual la coherencia esta dada por la forma, curso desunido e interrumpido, dis- cursus, que acerca la literatura a la filosofía, ya que es la forma la que pasa a determinar el sentido. Tal como Kierkegaard o Nietzsche, maestros del fragmento y del pensamiento viajero y desterritorializado que se cumple por afirmaciones separadas y que exigen la separación, la escritura de Marguerite Duras es un modo de conocer por la medida de lo desconocido, ir a la familiaridad de las cosas conservando su extrañeza y a la inversa. Tal como dice Blanchot, «cualquier lenguaje en que se trata de interrogar y no de responder, es un lenguaje ya interrumpido, más aún, es un lenguaje en que todo empieza por la decisión (o la distracción) de un vacío inicial» [7].

Todo está allí como vacío ausente, ausente en relación a los sucesos que parecen producirse. Lol está ubicada en el tiempo ininterrumpido de la pasión (*ravissement* quizás debería traducirse por pasión, éxtasis, mística, epifanía[8], ¿cuál es la separación entre estas palabras y locura?), apariencias de frases, restos de lenguaje, simulaciones de ser, imitaciones de pensamientos. «En Lol V. Stein ya no pienso. Nadie puede conocer a L.V.S., ni usted ni yo», dice Marguerite Duras en *Escribir*[9].

Y por eso la pregunta: «¿Qué sabía ella que los demás ignoraban?»[10].

La extrañeza de su condición: «Le resultaba imposible expresar lo aburrido y largo, largo que era ser Lol V. Stein»[11].

Y, especialmente, lo erótico atrapado en lo siniestro de la extrañeza de lo familiar: la blancura del cuerpo, la vacilación de la lengua. ¿Quién es esa muchacha blanca, qué hace esa muchacha blanca allí, con una madre loca, un hermano sádico, un niño enfermo? Pregunta que se repite, en su diferencia, en Lol: ¿quién es ella, qué queda de ella después de ser reducida a nada o cuando redescubre su condición de nada? Cuando queda despojada ante la violencia abrasadora del VER, abierta a ese lugar sin límite que es el deseo. Los dos personajes:

---

[7] Blanchot, Maurice (1974), *El diálogo inconcluso,* traducción de Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 34.

[8] Cuando escribimos *epifanía* nos estamos remitiendo al sentido que le atribuye y busca generar Joyce en sus textos: las epifanías generan un enigma al no ser ligadas con una significación precisa ya que el sentido es producido a partir de residuos metonímicos y no por medio de la metáfora. Restos de una experiencia extática, fragmentos desgajados trasladados a la escritura y que, en su condición de pedazos, nos anonadan, literalmente: nos sentimos invadidos por una nada.

[9] Duras, Marguerite (1994), *Escribir,* traducción de Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, p. 22.

[10] Duras, Marguerite (1987), *op. cit.*, p. 13.

[11] *Ibid.,* p. 19.

Lol V Stein y la niña de *El amante*, conviven con esta interrogación. Pero más que eso, es el deseo, la desnudez del deseo y el ser como deseo (si es que se puede seguir hablando de ser cuando se lo remite al deseo) que se expone como ley sin ley del mundo. Marguerite Duras se inscribe en una genealogía que podemos denominar, siguiendo a Foucault, «el pensamiento del afuera», pensar una relación con aquello que está absolutamente fuera de mí mismo. Experiencia radical abierta al Otro, donde el Otro es lo totalmente Otro y me supera absolutamente. Lo extraño, lo extranjero y lo desconocido que viene de otra parte pero que siempre está en otra parte distinta de esa donde estamos.

En el caso de Lol, la vemos fascinada por una mirada que desencadena la pasión y luego el desconcierto en los que la rodean, atrapados en ese dar y recibir la muerte eternamente. Después, ella sólo puede volver a sostenerse en la mirada, en el goce infinito de la mirada y, los otros personajes, especialmente Tatiana y el narrador, en el goce infinito de ser mirados. ¿Perversión?, ¿o estado de desamparo, puesta en escena del desamparo constituyente? Deseo de lo que no hace falta, de lo que no puede satisfacerse y tampoco desea juntarse con lo deseado, es decir, deseo de lo que debe quedar inaccesible y extraño, deseo de lo otro como otro, deseo austero, desinteresado, sin satisfacción, sin nostalgia ni comprensión.

«La existencia sin existente», como dice Lévinas, exilio que va a definir la melancolía constitutiva del ser humano. Lol es y no es, ésa es su fascinación y allí es donde atrapa. Lol es una imagen que atrapa la mirada. «Lol miraba. Detrás de ella, intentaba acoplar de tan cerca mi mirada a la suya que empecé a recordar, segundo a segundo, su recuerdo. Recordé sucesos simultáneos a los que la vieron, semejanzas perfiladas desvanecidas tan pronto como las entreveía en la noche oscura de la sala»[12].

Experiencia extrema de ver como se desvanece el objeto, «ningún rastro subsiste, ninguno, todo ha sido enterrado, Lol con todo»[13], momento extático del desvanecimiento ya que con él se arrastra al sujeto, en tanto que el sujeto parece ser construido fundamentalmente por su relación con el objeto: «El cuerpo alto y delgado de la otra mujer aparecería poco a poco. Y en una progresión rigurosamente paralela e inversa Lol sería sustituida por ella cerca del hombre de T. Beach. [...] a medida que el cuerpo de la mujer aparece ante ese hombre, el suyo se borra, se borra, voluptuosidad, gente»[14]. Fantasma, epifanía, relación que se establece en un sujeto que no es tal sino en tanto es en relación con su objeto construido. Desvanecimiento del sujeto, afánisis, o punto infinito de suspensión en ese instante, hasta que otro instante vuelva a colocarla, no a ella, no

---

[12] Duras, Marguerite (1987), *op. cit.*, p. 145.
[13] *Ibid.,* p. 146.
[14] *Ibid.,* p. 41.

a Lol, sino al objeto, en la dirección de su mirada. Dice Lol: «Ya no estaba en mi lugar. Ellos se me llevaron»[15].

Ya no hay sentido del mundo, «en determinado estado, toda huella de sentimiento queda excluida»[16], el mundo queda desprendido de su sentido, para Lol y para los que la rodean (y para nosotros, sus lectores), es la muestra, la prueba de la inconsistencia del sujeto, del objeto y del mundo. Sólo al precio de una terrible exclusión, de un crimen perfecto, accede ella y hace acceder a la condición humana: la exclusión. La forma del mundo se pierde porque ha habido una ruptura del orden. Extraña a sí misma, extraña a su propio sentido y a su propio fin, convive con la extrañeza acercándose a la cualidad poética de la alteridad, de la incertidumbre esencial. *Parecía que una parte de sí misma estuviera siempre ida lejos de ti y del momento del presente*[17].

La ceguera y la locura, el cuerpo abandonado al objeto en una singular alianza que es lo único que puede ocultar la gran diferencia.

¿De qué estamos hablando? ¿Sobre qué escribe Marguerite Duras sino sobre ese instante, ese punto de suspensión, ese punto de incertidumbre sobre el que se asienta la experiencia humana? Y también, estamos hablando sobre el espacio, esos momentos y lugares privilegiados en los que por la fuerza de la salida de lo cotidiano se desvanece la apariencia y se deja emerger la inconsistencia, la extranjeridad que nos constituye. Ajenos a la lengua, al espacio, al cuerpo, sostenidos por el abismo, por la mirada, por el objeto, objetos en construcción constante.

No estamos interpretando, tratamos de no interpretar, estamos acompañando el texto, lo más lentamente que podemos, allí donde nos lleva, allí donde nos deja, sin impostura posible, donde la realidad ya no es más la realidad, cuando se ha expulsado la ilusión[18], para dejar aparecer la fragmentación de las cosas que se dispersan en un espacio despolarizado, la insignificancia del mundo, en última instancia, su inocencia.

Y estamos hablando también de los cruces de culturas: venimos de allá, de los pueblos del espejo, como dice Borges, argentinas leyendo en España a una francesa nacida en oriente. ¿Qué caminos toma el lenguaje y la escritura en este cruce de espacios?

El problema del extranjero, el problema de la extranjeridad, como tema de fondo, candente, actual, doloroso de nuestra cultura. ¿Cuál es el lugar, cuál

---

[15] *Ibid.*, p. 84.

[16] *Ibid.*, p. 84.

[17] *Ibid.*, p. 32.

[18] La distinción entre lo real como imposible y la realidad como construida imaginariamente es trabajada por Lacan a lo largo de toda su obra. Marguerite Duras trabaja, desde el texto literario, el sostén imaginario de la realidad y la experiencia, cercana a la locura, que se da cuando se produce su caída. Experiencia que no puede ser traducida en palabras ya que justamente uno de los soportes de lo imaginario es también el lenguaje.

es el lugar del extranjero? Y, en este sentido, ¿es Marguerite Duras una escritora francesa o una escritora china? ¿Cuál es el lugar al que uno pertenece: al de la lengua o al de la tierra? Ese sentido de no lugar que acompaña a Marguerite Duras, ¿es su capacidad para mostrar la extranjeridad de la condición humana, su dislocamiento original, imposible, insoportable, apoyado en su condición de extranjera, es decir, aquella que denuncia y descubre con su presencia la extranjeridad constituyente de nuestra condición en tanto humanos?

En *El amante*, aparece la extrañeza del cuerpo, de su color, de sus formas, por estar el personaje, la niña, en Otro lugar donde los colores, las formas los sonidos deberían haber sido otros. En *Lol V. Stein* va más allá, ya que es aquí, en la cotidianeidad de un baile donde se denuncia la extranjeridad abismal. ¿Por eso se prostituye la niña del amante?, ¿por eso escribe Marguerite Duras?, ¿por eso queda a merced del objeto, para transformarse ella (sus personajes) en un objeto?

Modo de mostrar las variantes solapadas del etnocentrismo que pasan por reforzar una identidad (de blanco colonizador) al atribuir contrastivamente una identidad al «otro», hasta que éste pueda reconocer la falta, la ausencia, de identidad. La diferencia es reconocida, pero al precio de la traducción de esos modos singulares de subjetivación y de una intensificación expansiva de la diferencia en el medio de la segregación excluyente, produciendo un encuentro de los excéntricos. Porque, ¿cómo sobrevivir si allá afuera, en la calle, una masa de nómades tirados en la basura se pudren bajo nubes de pobreza? ¿Cómo sobrevivir si ella se confunde con esa pobreza, se diluye o se transfigura en una figura que se destaca entre la masa informe?[19].

Tiene los rasgos del extranjero, representa, figura al extranjero y entonces, ella sonríe y dice sí, en un potlatch en donde se da toda y en ese darse toda, transfigura, contagia, da vuelta el mundo. «Había en sus ojos la súplica de una ayuda, de un consentimiento. Lol le sonrió»[20]. Discurso poderoso porque interroga despiadadamente, denuncia secretos y complicidades, guardando silencio. En un mundo donde el poder está fundado en la exclusión no hay más supervivencia para lo que hay de humano que manteniéndolo en la clandestinidad.

Seguimos repitiendo la antigua pregunta: «Hija de viejo ciego, Antígona, ¿*dónde estamos*? ¿De qué pueblo es el país? ¿Quién concederá hoy a Edipo el vagabundo alguna miserable limosna?»[21]. Porque, ¿cómo salir de la noche?

---

[19] En su libro *Escribir* refiriéndose a *El Vicecónsul,* escribe: «Eran lágrimas libres, sin noción de su sentido, inevitables, las verdaderas lágrimas, las de quienes viven en la miseria» (*Escribir*, *ob. cit.*, p. 23).

[20] Duras, Marguerite (1987), *op. cit.*, p. 15.

[21] Sóflocles, *Edipo en Colona,* versión citada por Derrida, Jacques (2000), *La Hospitalidad,* traducción de Carina Rochaix, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, p. 41.

LE *ROMAN DE LA ROSE* DE GUI DE MORI

Bibiane Fréché
Universidad de Castilla-La Mancha

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION: COPISTES ET AUTEURS AU MOYEN ÂGE

On sait qu'au Moyen Âge le copiste modifiait plus ou moins allègrement le texte qu'il copiait. Si une idée ou une tournure ne lui convenait pas, il la remplaçait par une autre de son cru, ou la supprimait purement et simplement. Sans compter les nombreuses fautes ou variantes dues à la fatigue ou à l'inattention, ainsi que la transcription du texte dans la langue écrite propre au copiste. Il arrivait même à ce dernier de livrer ses états d'âme au lecteur ou à l'auditeur. Quelques philologues du XIXe siècle, parmi lesquels G. Paris, s'en sont d'ailleurs irrités et ont tenté de revenir au texte original. Leur tâche était d'autant plus ardue que le copiste «interventionniste» (Marnette 1998: 216) n'indiquait pas les changements qu'il avait opérés dans le texte. Seules les interpolations situées en marge étaient faciles à déceler. Si le copiste changeait le texte et le faisait ainsi varier, il ne se nommait cependant jamais, ou très rarement. Ainsi, quand il livrait son nom (qui se résumait d'ailleurs souvent à son prénom), ce qui était déjà rare, il l'insérait dans un court passage en prose ou l'expédiait en un ou deux vers.

Le copiste médiéval n'avait donc aucun respect de l'autorité littéraire mais il faut dire que cette notion n'avait pas cours au Moyen Âge et qu'elle a longtemps mûri depuis l'invention de l'imprimerie par Gutenberg pour éclater au XIXe siècle au cours duquel les philologues firent du texte *L'œuvre de x*[1]. Le copiste médiéval participait donc d'une triple fonction: *scriptorale*, parce qu'il transcrivait la copie qu'il avait sous les yeux ou qu'on lui dictait, *autorale*, parce qu'il ne manquait pas de modifier cette copie et *lectorale*, parce qu'il *lisait* le texte qu'il copiait sous un angle personnel. Il était en définitive ce que nous appellerons un C.A.L.: un copiste-auteur-lecteur, personnage trifonctionnel que l'on ne rencontre plus guère depuis l'avènement de l'imprimerie. Comment différenciait-on dès

[1] Pour une histoire plus complète de la variante et de son traitement par les philologues, voir CERQUIGLINI (1989).

lors l'auteur du C.A.L. au Moyen Âge? D'abord, il faut savoir que la notion en tant que telle n'existait pas à l'époque. L'auteur était plutôt appelé «remanieur» ou «traducteur»: «Cette notion [d'auteur] est en fait complètement absente des textes comme les chansons de geste ou évincée au profit de notions comme celle de *remanieur* ou de *traducteur* dans d'autres textes» (Marnette 1998: 20). Mais à la différence du simple C.A.L. dont le travail consistait à retranscrire un texte, l'auteur reprenait une matière dans l'intention ferme de la restructurer et d'y ajouter un «surplus de sens», selon les mots que Marie de France emploie dans le prologue de ses *Lais* ou d'y adjoindre son *antantïon* comme l'explique Chrétien de Troyes dans le prologue du *Chevalier de la Charrette*.

1. LE MANUSCRIT DU *ROMAN DE LA ROSE* DE TOURNAI (*TOU*)

Eu égard à la notion d'auteur et de C.A.L., il existe, à Tournai (Belgique), un manuscrit du *Roman de la Rose* (dénommé *Tou* par la tradition philologique), inconnu de presque tous les philologues[2], mais qui présente néanmoins des caractéristiques remarquables. *Tou* porte la date de 1330 dans le colophon: «Escris fu l'an mil et .ccc./Et .xxx». Son texte a été amplement remanié et des signes diacritiques marginaux, explicités dans le prologue, signalent ces remaniements (cf. ill.1):

Et se vous vaurai demostrer
Les lieus ou j'en vorrai oster
Par une *petite vergiele*,[3]
Qui sera faite en la margiele,
Qui dira k'ele aura bouté
Tout hors le superfluïté.
Et ce que j'i ajousterai
Ausci entendre vous ferai
Par une *estoilete petite*,
Qui sera en la marge escrite.
L'estoilete avoec la vergiele
Segnefie risme noviele.
Ces ensengnes ci devisees
Sont par propres nons apellees
Subtractïons, additïons,

[2] Il existe très peu d'études sur *Tou*. Voir cependant les travaux de Fourez (1946-47), Hult (1981 et 1986), Huot (1988, 1990, 1992 et 1993), Jung (1968), Langlois (1907) et Walters (1992, 1996 et 1997).

[3] C'est nous qui soulignons dans tous les passages de *Tou* cités dans l'article.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Et en çou est *mutatïons*
Que de l'original meïsme
Le sens j'ai pris par autre risme.
Et voel ke cist signe escrit soient
Si ke li liseour les voient
Pour ce que, s'a aucuns ne plaist
Çou ke j'aurai mis ou soustrait
Par les margieles desus dittes,
Entre tes .II. roses escriptes
Qui feront ausci com devise
De la *subtractïon reprise*,
Auques tost s'il i voet pener,
Pora le risme ramener
Tout ensi comme cil [Guillaume de Lorris] le fist,
Qui ensi comença et dist.

Une «petite vergiele» rouge signale donc une «subtraction», à savoir le retrait d'un ou de plusieurs éléments superflus, une «estoilete petite» rouge signifie une addition, «l'estoilete avoec la vergiele» annonce une «risme noviele», c'est-à-dire, un changement de forme et non de sens, enfin, un passage écrit entre deux roses indique une «subtraction reprise». En fait, l'exposition de ces signes diacritiques est quelque peu incomplète. En effet, le texte présente deux signes supplémentaires: des «J» qui indiquent, de deux vers en deux vers, la longueur de l'addition ou de la «subtraction reprise» et un chiffre qui, à gauche de la «vergiele», dénombre les vers omis. Il faut cependant regretter que le chiffre n'ait pas toujours été transmis.

Le remanieur se nomme à cinq endroits différents: dans l'*incipit*: «Chi commencent li capitle et les ystoires dou livre de la Rose que maistres Guillaumes de Lorris commença et maistres Jehans le parfist. Et i sont les adictions dant Guy de Mori»; dans la rubrique qui ouvre le prologue: «Chi commence li prologues que dant Gui de Mori fist sur le livre de la Rose»; dans l'intitulé final de la première partie: «Chi fine li oevre maistre Guillaume. Et dans Guis de Mori dist apriés ensy»; dans la seconde partie du roman, à l'endroit où le remanieur cite Guillaume de Lorris et Jean de Meung (chap. LXXVII): «Guis de Moiri aura a non,/Mais il n'ert pas de tel regnon/Com cis Jehans ne chil Guillaumes», et enfin, dans une énigme (chap. XXIX): «Et se de mon non voet avoir/Aucuns aucune congnissance,/Ne l'en ferai ja demonstrance/Autrement fors que par mos teus/C'on entre par moy es osteus». Cette personne, chez qui «l'on entre par la porte et au moyen des pieds» n'est autre que Guibert de Moriel-Porte, de la famille des As-Piés (cf. Wattiez 1951: 13-16), alias Guibert de Tournai, professeur franciscain de l'Université de Paris mort en 1284 et conseiller de Saint-Louis, roi de France. On s'est longtemps demandé ce que venait faire, alors, le nom de Gui de Mori dans le texte. Nous pensons qu'il s'agit simplement de l'abréviation de *Gui*bert *de Mori*el-Porte.

Selon Walters (1996), le remaniement daterait de 1280. En effet, le texte de Gui de Mori forme le voeu, dans le sermon de Faux Semblant, d'une réforme par l'intérieur des ordres mendiants, en incluant «many of the defenses of the mendicant orders found in the papal bull, *Exiit qui seminat*, pronounced by Nicolas III in 1279» (Walters 1996: 255). Or, Nicolas III n'est resté pape que jusqu'en 1280 et l'on ne trouve dans le texte de Gui de Mori aucune mention de la bulle de Martin IV *Ad fructus Uberes*, prononcée en 1281. Ces éléments «could argue for placing the date of the second round of Gui's revisions between August 14, 1279, the date of *Exiit qui seminat*, and the early 1280's» (Walters 1996: 274). *Tou,* seul vestige encore concultable aujourd'hui de ce remaniement[4], en est une copie datée de 1330. Le copiste de *Tou*, qui a ajouté le signe du «J» entre deux roses (qui indique les «subtractions reprises»), signifie par là qu'il a réintroduit certaines des omissions de Gui de Mori.

2. GUI DE MORI: UN COPISTE TYPIQUEMENT MÉDIÉVAL?

En premier lieu, Gui de Mori insère, avant de commencer le roman, une longue table des matières qui divise le roman en 126 chapitres (cf. ill.2). Ces titres courants sont reproduits dans le texte. Or, les titres courants et les tables des matiè-

---

[4] On sait qu'il existe une autre version du remaniement, le manuscrit de l'abbé de Tersan (*Ter*), perdu, puis retrouvé par LANGLOIS en 1910, mais revendu en 1934 et reperdu presque immédiatement. Ce manuscrit nous révèle que Gui de Mori ne connut d'abord, du *Roman de la Rose*, que la première partie de Guillaume de Lorris car, dans l'intitulé final de cette partie, Gui de Mori dit qu'il cesse d'écrire. Ce n'est que plus tard qu'il découvre Jean de Meung et qu'il entame alors la seconde partie. Il explique tout son cheminement dans l'intitulé final et dans le colophon de la première partie:

> Aprés ce que je, Guis devant dis, euc (ms. enc) ce premier livre, aussi fait comme chi desseure (ms. deseseure) est contenu, vint antre mes mains li livres maistres Jehan de Meun, ouquel j'ai adjousté et osté si comme j'avoie fait en l'autre, et ai chest livre deviset en cincq parties. [Exposition de la première partie] Et pour avoir la continuation des dis maistres Jehan as autres, nous recommencerons a la complainte de l'amant qui dit ainssi: [12 derniers vers du texte incomplet de Guillaume de Lorris répétés.]

Cela signifie donc que Gui de Mori a d'abord eu entre les mains un manuscrit où ne figurait que le texte de Guillaume de Lorris. Aujourd'hui, on ne connaît plus guère que *Da* (BN f. fr.12786), un manuscrit de la fin du XIIIe siècle qui ne présente que la première partie du roman, et le ms. BN f. fr. 1573, également de la fin du XIIIe siècle, qui présente la première partie comme indépendante de la seconde, la seconde ayant été rajoutée plus tard. *Ter* renforce donc l'hypothèse formulée à partir de *Da* et du ms. BN f. fr.1573, à savoir qu'il a existé et circulé une première version du *Roman de la Rose* où ne figurait que la partie de Guillaume de Lorris.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

res —utilisées au Moyen Âge comme mémento plutôt que comme outil de lecture sélective (Hasenohr 1990: 282)— sont extrêmement rares à l'époque, hormis, dès le XIIIe siècle, dans les ouvrages didactiques. Gui de Mori a donc opéré ses changements dans un but didactique, animé par une volonté de structurer une œuvre allant dans trop de directions à la fois. On se rappelle aussi que Gui de Mori se nomme cinq fois dans le roman. Or, comme nous venons de l'expliquer au point précédent, un copiste se nomme rarement ou alors rapidement, à la dérobée. Ce sont plutôt les auteurs qui livrent leur identité aux lecteurs ou aux auditeurs. Et ils ne donnent généralement que leur prénom, seul ou accompagné d'un toponyme, excepté dans les traités didactiques. Gui de Mori fait donc un double pied de nez à la critique textuelle puisqu'il se nomme comme le ferait un auteur et puisqu'il donne même la quasi entièreté de son nom de famille et de son prénom, en prenant bien soin que le lecteur ou l'auditeur puisse les retrouver grâce à l'énigme qu'il nous livre dans le colophon de la première partie du roman. En outre, Gui de Mori a ajouté un prologue au roman, où il expose, entre autres, ses signes diacritiques (cf. ill.1). Observons ce prologue d'un peu plus près. Gui de Mori explique que chacun doit connaître Amour. Et il ajoute avoir d'ailleurs été inspiré par Amour lui-même:

> Mais grignour desir doit avoir
> Cascuns de le cose savoir
> Que miudre est et plus necessaire
> C'est Amours [...].
> Et pour çou que jou tres m'enfance
> Me sui penés du maintenir
> Amours, ne me puis plus tenir
> Que ne fasse sa volonté
> Dont j'ai le coeur entalenté.

Voici présentés le sujet du roman et l'inspiration du poète. Gui explique dans les vers qui suivent que

> [...] cil ki sont de no couvent
> M'ont requis et proié souvent
> C'un petit m'entente aploiasce
> A ce c'aucun dit retrouvaisce
> D'Amours et de ses doux conmans
> Qui peuist estre as vrais amans
> Au lire consolatïons
> De lors grans tribulatïons.

Toutefois, même s'il dit qu'on l'a prié d'écrire un livre sur l'Amour, il avoue avec la fausse modestie qui caractérise les auteurs médiévaux qu'il a décidé de reprendre la matière du *Roman de la Rose*, faute de pouvoir écrire une œuvre supérieure:

Si ai mout grant piece pensé
Tant k'il m'est venu en pensé
Ke en nul sens je ne peuisse,
Combien ke m'entente i meisse
Nul si bien dit d'Amours trouver
Com cil [Guillaume de Lorris] fist cui sens esprover
Poons par les dis de le Rose.

En outre, comme le souligne avec raison Hult (1981: 62): «le vocabulaire de Gui caractérise celui, typique, des auteurs de romans courtois: *entent, entention, mataire, trouver, metre paine*».

Enfin, dans la seconde partie, comme le fait toujours remarquer Hult (1981: 65-66), Gui de Mori s'insère comme personnage dans le roman, tout comme Jean de Meung avait inséré Guillaume de Lorris (chap. LXXVII):

Mais fortune *li* [Gui de Mori] ert contraire
Lonc tamps, et si vil *le* tenra
C'a paines a honnour venra.
Mal Bouce et sa compaignie
Li feront mainte vilonnie.

Gui de Mori se présente donc à la troisième personne quand il s'insère dans ce passage en vers, tout comme le faisaient les auteurs médiévaux lorsqu'ils livraient leur nom: «[chaque roman en vers du corpus] mentionne le nom d'un auteur, Marie, Chrétien de Troyes, Béroul, Robert de Boron, mais cette allusion précise est toujours accompagnée de la *3e pers.* et non de la 1e pers. sg». (Marnette 1998: 36-37).

D'après les éléments que nous avons relevés ici, pouvons-nous déterminer la place qu'occupe Gui de Mori dans l'histoire des copistes? Est-il entièrement C.A.L. ou plutôt auteur? Tout d'abord, Gui de Mori, comme un bon C.A.L. médiéval, fait varier le *Roman de la Rose*. Il le restructure entièrement, à sa guise, dans un but didactique. Mais là où cela devient intéressant, c'est où Gui de Mori se nomme à cinq reprises. De ce fait, il passe du copiste à l'auteur. Le regret de Lagorgette (1995: 348): «le clerc médiéval se dissimule, brouille les pistes et joue à cache-cache avec le lecteur, fût-il idéal. On aimerait pouvoir nommer, dater ces auteurs, et raconter leur vie. Cette absence totale de biographie en devenir les prive de la renommée d'un Chrétien de Troyes ou d'un Philippe de Commynes» n'a plus lieu d'exister puisque Gui de Mori se nomme, s'assure, en donnant également l'abréviation de ses nom et prénom, qu'on le reconnaisse dans l'énigme qu'il construit et date ses remaniements. Gui de Mori se confond d'autant plus avec le rôle d'auteur que Hicks (1989: 122) écrit qu'un auteur signe souvent par devinette. Or, Gui de Mori ajoute dans le colophon de la première partie une énigme destinée à l'identifier. Enfin, la dernière fois que Gui de Mori se nomme, c'est aux côtés de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung. Par là, Gui se décerne le titre de troisième auteur du roman, même s'il se rend

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

compte qu'il «n'ert pas de tel regnon com» eux (chap. LXXVII), c'est-à-dire qu'il se rend compte qu'il n'est que C.A.L. et qu'il risque d'être perçu comme tel, simple C.A.L. anonyme, malgré ses tentatives d'appropriation du roman.

Ce n'est pas tout. Gui de Mori livre dans son prologue le sujet du roman ainsi que l'origine de son inspiration, tout comme l'aurait fait un véritable auteur. En outre, il explique que «cil ki sont de no couvent» l'ont prié d'écrire ce roman qu'il «encommence», comme aurait dit Chrétien de Troyes, tout comme s'il était écrivain de grande renommée. Il utilise d'ailleurs pour l'occasion le vocabulaire des romanciers courtois et la fausse modestie qui caractérise les auteurs du Moyen Âge qui reprennent une matière existante mais y ajoutent leur «surplus de sens» comme l'explique Marie de France dans le prologue de ses *Lais*. Enfin, il s'insère dans la fiction, comme l'avait fait Jean de Meung pour le premier auteur du roman, ce qui lui permet d'une part de se mettre sur le même pied que Guillaume de Lorris et, d'autre part, de se présenter à la troisième personne dans un passage en vers, tout comme le faisaient les auteurs médiévaux.

Comme on le constate, Gui de Mori s'insère dans un mouvement dialectique constant: de l'auteur au C.A.L., du C.A.L. à l'auteur, il se trouve au carrefour des deux fonctions littéraires médiévales et n'a cessé de circuler d'un pôle à l'autre. C'est ce qui explique sans doute d'une part que la biographie de l'*auteur* Gui de Mori se soit parfois retrouvée au beau milieu de celles de Chrétien de Troyes ou de Marie de France[5] et que Langlois (1910: 219) ne cite pas Gui de Mori dans la liste des *copistes* du *Roman de la Rose* qu'on a pu identifier mais que d'autre part on ne cite jamais Gui de Mori en tant que troisième auteur du *Roman de la Rose*.

Gui de Mori est donc un cas exceptionnel. Simple C.A.L. au départ, il tente quand même de faire sienne l'œuvre qu'il remanie. A-t-il livré son identité uniquement pour renforcer le caractère didactique de son œuvre? Il nous semble plutôt que Gui de Mori ait fait preuve d'un sens aigu et précoce de l'autorité littéraire. Voyons si le point 3 renforce cette conclusion hypothétique.

3. UN ÉDITEUR PRESQUE MODERNE

L'édition[6] médiévale diffère fortement de l'édition moderne. Si aujourd'hui, un texte, une fois qu'il a été décrété *bon à tirer*, se fige, pour ne plus évoluer qu'éventuellement dans une seconde édition, *revue et corrigée*, le texte

[5] C'est le cas dans GRENTE (1964, I: 339), ainsi que dans la nouvelle édition du même dictionnaire revue par HASENOHR et ZINK (1992: 586), où une page presque entière est réservée au remanieur.

[6] Selon BOURGAIN (1982: 49), le terme d'*édition* s'applique déjà à la transmission des textes médiévaux, même s'il se différencie fortement du terme appliqué à la période

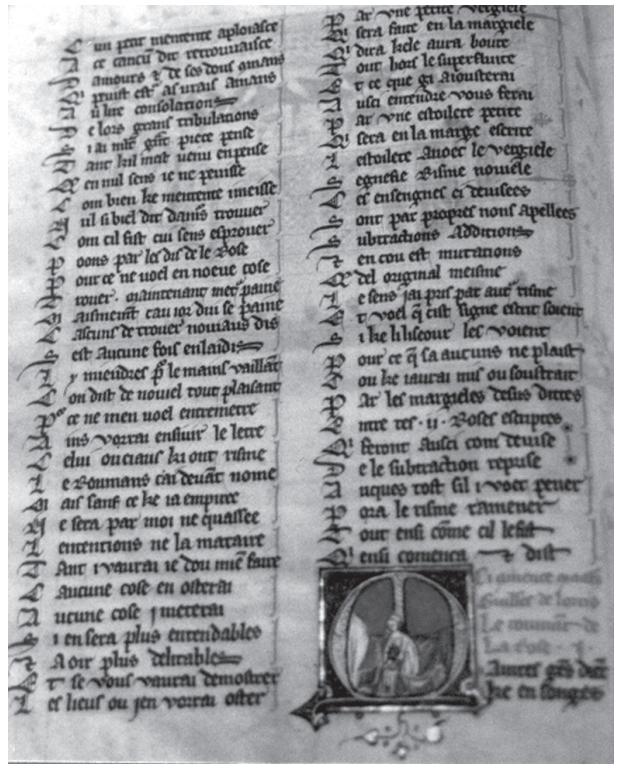


Ilustración 1.

médiéval se caractérise par sa mouvance et sa mobilité. En effet, les copistes médiévaux modifiaient de plusieurs façons et pour diverses raisons le texte qu'ils copiaient. En outre, contrairement aux éditeurs modernes qui doivent signaler ce qu'ils modifient dans le texte qu'ils transcrivent (cf. les mots entre crochets dans les citations, par exemple), les copistes médiévaux n'indiquaient pas les changements qu'ils opéraient dans le texte. Il en allait de même pour les idées qu'ils tiraient d'autres auteurs. Les droits d'auteur et, par conséquent, les problèmes liés au plagiat n'existaient pas au Moyen Âge: ni les auteurs, ni les copistes —à l'exception des théologiens et des juristes— ne citaient leurs sources, et

moderne: «Le concept d'édition a existé bien avant l'imprimé. Mais les conditions de la production manuscrite du livre donnent à ce concept, un dans son principe, une grande variété de modalités d'application».

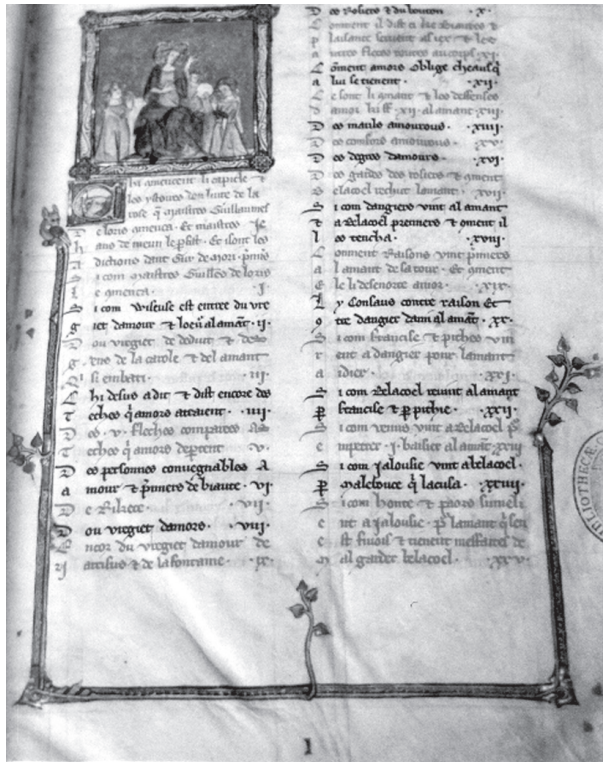


Ilustración 2.

ce, d'autant plus qu'ils s'adressaient à un public cultivé et connaisseur. Bref, les copistes médiévaux travaillaient loin des contraintes causées par la naissance de la notion de propriété littéraire.

Une fois encore, Gui de Mori est particulièrement important au sein de l'histoire littéraire, d'abord par les signes diacritiques qu'il invente et ensuite par les citations précises qui parsèment son remaniement. D'une part, en intégrant dans son remaniement des signes diacritiques qui explicitent dans les moindres détails et de manière très habile son remaniement, Gui de Mori souligne et situe la mobilité du texte qu'il remanie. Il permet ainsi au lecteur potentiel de repérer les variantes et de retourner au texte —c'est-à-dire à un certain état du texte: celui que Gui de Mori a eu en main— de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung. C'est d'ailleurs le désir que Gui de Mori émet dans le prologue (fol.5 v.):

> Et voel ke cist signe escrit soient
> Si ke le liseour les voient

Pour ce que, s'a aucuns ne plaist
Çou ke j'aurai mis ou soustrait
[...]
Auques tost s'il i voet pener,
Pora le risme ramener
Tout ensi comme cil [Guillaume de Lorris] le fist
Qui ensi commença et dist.

En cela, Gui de Mori diffère du copiste habituel qui remaniait le texte sans l'indiquer. D'autre part, Gui de Mori cite abondamment la Bible et les savants de son époque en indiquant chaque fois la source qu'il utilise. Il va même jusqu'à établir et souligner les sources que Jean de Meung a utilisées. De nouveau, Gui de Mori s'oppose au copiste médiéval moyen et même aux auteurs d'œuvres profanes, qui n'auraient pas explicité les sources de leur propos.

A quoi ces différences flagrantes et étonnantes peuvent-elles être dues? Si Gui de Mori se confond bien avec Guibert de Tournai, ces différences pourraient provenir de sa formation. En effet, d'après la biographie établie par Longère dans Grente (1992: 590), Guibert de Tournai entre dès 1240 chez les Frères mineurs, autrement dit, chez les dominicains. Théologien, il devient maître-régent des études à la maison franciscaine de Paris. Il écrit un grand nombre de traités, postérieurs à 1260. Sa formation de clerc et son habitude à manier et à citer avec précision la Bible ont probablement joué dans le fait que Gui de Mori ait cité ses sources et indiqué les changements qu'il opérait. L'habitude qu'il avait acquise, lors de l'écriture de ses traités religieux, de citer avec respect et exactitude la Bible et les autres théologiens a certainement rejailli lors de son remaniement du *Roman de la Rose*. De plus, il existait déjà, dans les copies médiévales religieuses, des signes conventionnels qui reliaient le texte glosé par l'image à l'image elle-même, afin de s'assurer de la compréhension du lecteur-auditeur. Bien que ces signes soient fort différents de ceux de Gui et n'aient pas la même signification, ils ont peut-être inspiré le remanieur. Il ne faut néanmoins pas minimiser le geste de Gui, car, bien qu'il ne soit certainement pas le seul clerc à avoir remanié un texte littéraire, il est, à notre connaissance, le seul à l'avoir fait de cette façon.

Penchons-nous à présent sur la tradition du remaniement. Par souci de fidélité, le copiste de *Tou* a recopié le remaniement muni des signes diacritiques. Non content de retranscrire un document de ce genre, il a lui-même rajouté un quatrième signe à ceux de Gui de Mori: celui des «subtractions reprises». La critique avance habituellement que le copiste de *Tou* a rajouté les quatre vers qui désignent le signe des «subtractions reprises». Or, rien ne nous prouve que ce n'est pas Gui de Mori qui, dès la rédaction de son prologue, a écrit ces vers, par anticipation de ce qui pourrait arriver lors des copies ultérieures de son remaniement. Les seuls maigres *contre-arguments* que nous ayons à avancer sont d'abord que les quatre vers en question forment justement deux rimes complètes et peu-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

vent donc avoir été facilement rajoutés par le copiste, et que le possessif «tes» brise quelque peu l'harmonie des pronoms et provient peut-être d'un rajout ultérieur. Mais on sait avec quelle facilité le français médiéval échangeait les personnes du discours entre elles et ce «tes» pourrait justement être une apostrophe de Gui de Mori à l'hypothétique copiste qui reproduirait son remaniement. Nous nous trouvons donc en présence de bien faibles arguments en faveur d'un remaniement du prologue par le copiste de *Tou*. Dans l'état actuel des choses, il nous paraît difficile de trancher la question, d'autant plus que *Ter*, si nous le retrouvions, ne contient pas le prologue où se trouve exposée la signification des signes diacritiques. Nous ne pourrions résoudre le problème que nous venons de soulever à moins de retrouver un manuscrit antérieur à *Tou* et qui comporterait le prologue.

Malgré ce problème dont la solution nous échappe, nous voudrions quand même montrer à quel point le remaniement de Gui de Mori incite à son tour au remaniement. Dans le cas de l'hypothèse communément admise (le copiste de *Tou* aurait ajouté les quatre vers qui désignent le signe des «subtractions reprises»), les signes diacritiques, s'ils ont été recopiés comme Gui de Mori l'avait demandé, ont certainement dû, à l'époque où le texte variait sans crier gare, pousser le copiste à les intégrer à son tour dans le texte qu'il copiait. C'est ce qui s'est passé dans *Tou*, où le copiste a ajouté le signe des «subtractions reprises» et où il a certainement commis à son tour des soustractions, des additions et des changements de formes. Dans le cas de la seconde hypothèse que nous venons d'avancer (Gui de Mori a lui-même écrit les quatre vers), l'incitation à remanier le texte est d'autant plus grande que Gui de Mori a déjà inventé le signe qui permet de reprendre un passage qu'il a omis[7]. Dans les deux cas, de toute manière, Gui de Mori incite le copiste à remanier à son tour le remaniement. Il ouvre ainsi à l'infini le processus de restructuration du *Roman de la Rose* par relecture du texte.

De nombreux manuscrits —parmi lesquels *He*, qui présente la plupart des remaniements de Gui de Mori— intègrent les remaniements de Gui de Mori dans des interpolations. Ces dernières montrent que le Moyen Âge comparait

---

[7] On pourrait penser que ce n'est pas Gui de Mori qui a inventé ce quatrième signe car, soucieux comme il était de conserver le texte premier et de provoquer le remaniement, il aurait inventé un signe pour les additions omises et pour les changements de vers rétablis. La question n'est pas si simple que cela. On se souvient que Gui de Mori rêve qu'on le place au même niveau que les auteurs du roman, Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Si Gui de Mori avait incité à enlever des additions ou à revenir à la forme originale d'un vers, il aurait couru le risque —sans doute peu probable, c'est vrai, à une époque où la propriété textuelle n'existait pas— de voir disparaître les remaniements qu'il avait opérés, alors que, s'il incitait à rétablir des soustractions, rien n'empêchait le lecteur de voir ce qu'il avait omis. Au contraire, la «subtraction reprise» plaçait sous le nez du lecteur ce que Gui avait enlevé, sans besoin de recherche intertextuelle.

déjà les différents états d'un texte en les incluant sur un même feuillet. Il nous semble que les signes diacritiques ont dû aider la copie par interpolation, puisqu'il suffisait de reprendre les passages mis en évidence par les signes et de les retranscrire tels quels dans le manuscrit récepteur. Les signes fournissaient au C.A.L. ce que Cerquiglini-Toulet (1995: 34) appelle un roman «à la carte». Ils expliquent certainement le nombre important d'interpolations intégrant le texte de Gui que l'on conserve.

Dans un premier temps, Gui de Mori semble donc éditer avec plusieurs siècles d'avance sur son temps puisqu'au lieu de remanier à sa guise un texte qu'il copie, il indique les moindres changements qu'il opère et puisqu'il cite, en outre, les sources qu'il utilise. Il établit ainsi du *Roman de la Rose* une sorte d'édition critique, qui permet au lecteur de retrouver le texte original. Par là, Gui de Mori fait preuve d'une modernité étonnante, car c'est la première fois qu'on voit un copiste respecter de la sorte les auteurs qu'il copie. De nouveau, et nous aboutissons à la même conclusion qu'au point 2, Gui de Mori semble posséder un sens accru et précoce de l'autorité littéraire, à savoir de la sienne et de celle des autres. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que les signes diacritiques qu'il propose incitent à leur tour le copiste à remanier le texte qu'il copie et facilitent également les interpolations, deux phénomènes typiquement médiévaux. Gui de Mori édite donc de façon moderne son remaniement, mais cela n'empêche pas celui-ci de rentrer facilement dans le cycle normal des copies médiévales. La modernité de Gui de Mori, aussi vraie soit-elle, se doit d'être quelque peu nuancée.

4. CONCLUSION: UN COPISTE ET ÉDITEUR TYPIQUE OU ATYPIQUE?

Dans un premier temps, nous avons montré en quoi Gui de Mori travaillait comme un C.A.L. typique en remaniant le texte qu'il copiait, tandis qu'il faisait preuve d'originalité eu égard à son époque lorsqu'il voulait s'inscrire à son tour comme troisième auteur du *Roman de la Rose*. Dans un deuxième temps, nous avons dégagé un Gui de Mori éditant de façon moderne, bien que son système donne lieu aux remaniements et aux interpolations typiques du Moyen Âge. Que pouvons-nous en déduire quant à la place que Gui de Mori occupe parmi les éditeurs et copistes médiévaux?

La réponse mérite d'être nuancée. D'une part, Gui de Mori se comporte comme un C.A.L. médiéval: il copie et remanie un texte puis provoque des remaniements ultérieurs et des interpolations. Par là, il illustre parfaitement —et c'est un des intérêts majeurs que présente le remaniement— le cycle des textes médiévaux; d'un état premier du texte, celui-ci se propage par copies et donc par remaniements successifs et infinis. Le texte est par essence mouvance, circularité, et le remaniement de Gui de Mori semble en être l'exemple type. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Gui de Mori considérait Jean de Meung comme un remanieur antérieur ayant modifié la fin du roman, tout en s'attribuant le texte

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

qu'il transformait[8]. Pourtant, ne perdons pas de vue que, d'autre part, le responsable du remaniement possède un sens précoce de l'autorité littéraire, à une époque où la notion elle-même n'existait pas encore. C'est ce qui fait toute la modernité de Gui de Mori. *Tou* est, à notre connaissance, le seul manuscrit qui insère dans son texte des signes diacritiques pour indiquer les passages omis, ajoutés, transformés ou réintégrés par la suite, et le remaniement est le seul qui livre le nom de son remanieur. Peut-on en déduire automatiquement que ces manuscrits sont des cas isolés? N'allons pas si vite. Rien ne nous dit qu'il n'existait pas, au sein de quelques groupes, peut-être formés de théologiens, une activité philologique d'édition savante et de lecture comparée, au sein même de la littérature. Venons-en alors à rêver à la découverte d'un nouveau manuscrit couvert de signes. La trouvaille serait somptueuse.

Trêve de rêve, Gui de Mori, par ses traits médiévaux typiques et atypiques, devient un copiste et un éditeur qui se situe à la charnière du Moyen Âge et de la modernité. Il fait de son remaniement une *œuvre-charnière* de la littérature, c'est-à-dire une œuvre qui illustre encore parfaitement son époque (par exemple, par son incitation à la mobilité textuelle) mais qui défie déjà la modernité (par exemple, par un C.A.L. qui édite avec un respect scrupuleux du texte et de l'auteur). Or, ce sont pour nous ces *oeuvres-charnières* qui, par les nouveautés qu'elles apportent à l'histoire littéraire, valent la peine d'être étudiées. Des Chrétien de Troyes, des Benjamin Constant ou des Balzac, qu'ils soient auteurs au sens médiéval ou au sens moderne du mot, s'y sont essayé et ont ainsi laissé leur nom. Gui de Mori aurait également pu jouir de ce droit mais il a rallié, bien malgré lui semble-t-il, son sort à celui des copistes médiévaux. Reste à la modernité le soin de faire redécouvrir à nos contemporains ce copiste étonnant. Jusqu'à présent, les philologues ont accepté l'idée, assez terrible déjà eu égard au fantasme de l'auteur unique, de donner la responsabilité du *Roman de la Rose* à deux auteurs différents. Le sacrifice était toutefois assez minime puisque le roman se divisait en deux parties bien définies que l'on attribue respectivement à Guillaume de Lorris et à Jean de Meung. Avec Gui de Mori, par contre, le problème s'accroît parce que ses productions sont disséminées dans le texte. Alors, la modernité de l'unique a préféré laisser le copiste dans l'ombre. Nous espérons qu'elle franchira un jour le fleuve qui sépare la rive de l'unique de celle de la multiplicité. Peut-être que cette maigre contribution fournira une partie du prix à payer au passeur.

---

[8] En considérant Jean de Meung comme un remanieur, Gui de Mori se place sur le même plan que lui puisqu'il se considère également comme un remanieur. Après s'être intégré dans le texte pour égaler Guillaume de Lorris, il égale Jean de Meung en lui donnant la même fonction que lui: celle de remanieur. Par ces deux procédés, il arrive à se mettre au même niveau que les deux premiers auteurs du roman et donc à se présenter, une fois de plus, comme le troisième auteur du roman.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourgain, Pascale (1982), «L'édition des manuscrits», en Henri-Jean Martin y Roger Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française*. s.l., Promodis, vol.1, pp. 49-73.

Cerquiglini, Bernard (1989), *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, París, Seuil.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline (1995), «L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge», *Littérature*, 99, pp. 33-52.

Fourez, Lucien (1946-47), «Le *Roman de la Rose* de la Bibliothèque de la Ville de Tournai», *Scriptorium*, 1, pp. 213-239.

Grente, Georges [ed.] (1992), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, París, Fayard.

Grente, Georges [ed.] (1964), *Dictionnaire des lettres françaises*, París, Fayard.

Hasenohr, Geneviève (1990), «Les systèmes de repérage textuel», en Henri-Jean Martin y Jean Vezin (éd.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, s.l., Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis, pp. 273-287.

Hicks, Eric (1989), «De l'individuel et du collectif dans les manuscrits», en Louis Hay (éd.), *La naissance du texte*, París, Corti, pp. 120-131.

Hult, David. F. (1981), «Gui de Mori, lecteur médiéval», *Incidences*, 5, pp. 53-70.

—— (1986), *Self-fulfilling Prophecies. Readership and authority in the First* Roman de la Rose, Cambridge, Cambridge University Press.

Huot, Sylvia (1988), «Notice sur les fragments poétiques dans un manuscrit du *Roman de la Rose*», *Romania*, 109, pp. 119-121.

—— (1990), «Medieval Readers of the *Roman de la Rose*: the Evidence of Marginal Notations», *Romance Philology*, 43, pp. 400-420.

—— (1992), «Authors, Scribes, Remanieurs: A Note on the Textual History of the *Romance of the Rose*», en Kevin Brownlee y Sylvia Huot (ed.), *Rethinking the* Roman of the Rose. *Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Pennsylvania, pp. 203-233.

—— (1993), *The* Romance of the Rose *and its Medieval Readers: Interpretation, Reception, Manuscript Transmission,* Cambridge, Cambridge University Press.

JUNG, Marc-René (1968), «Gui de Mori et Guillaume de Lorris», *Vox Romanica*, 27, pp. 106-137.

LAGORGETTE, Dominique (1995), «Images du clerc obscur dans quelques textes en moyen français», *Senefiance*, 37, pp. 345-62.

LANGLOIS, Ernest (1907), «Gui de Mori et le *Roman de la Rose*». *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 68, pp. 249-271.

—— (1910), *Les manuscrits du* Roman de la Rose. *Description et classement*, París, Champion.

MARNETTE, Sophie (1998), *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Berne-Berlín-Francfort/M.-New York-París-Vienne, Peter Lang.

WALTERS, Lori J. (1992), «Illuminating the *Rose*: Gui de Mori and the Illustrations of MS 101 of the Municipal Library, Tournai», en Kevin BROWNLEE y Sylvia HUOT (ed.), *Rethinking the* Roman of the Rose. *Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Pennsylvania, pp. 167-200.

—— (1996), «Gui de Mori's Rewriting of Faux Semblant in the Tournai *Roman de la Rose*», en Douglas KELLY (ed.), *The Medieval* Opus. *Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition. Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities (October 5-7 1995). The University of Wisconsin-Madison*, Amsterdam y Atlanta, Éditions Rodopi B.V., pp. 261-276.

—— (1997), «The Tournai *Rose* as a Secular and a Sacred Epithalamium», en Evelyn MULLALLY et Judith THOMPSON (ed.), *The Court and the Cultural Diversity. Selected Papers. From the Eighth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. The Queen's University of Belfast. 26 July-1 August 1995*, Cambridge, D.S. Brewer, pp. 251-266.

WATTIEZ, Claudine (1951), *Gui de Mori, remanieur du* Roman de la Rose, *mémoire présenté pour l'obtention du grade de licencié en philosophie et lettres, groupe D: philologie romane*, Louvain, Université Catholique de Louvain (inédit).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

EN TORNO A LA POLÉMICA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES EN LA LEYENDA TRISTANIANA

Ramón García Pradas
Universidad de Castilla-La Mancha

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Una de las obras más enigmáticas y bellas en el panorama de la Literatura Francesa Medieval ha sido, es y será, sin duda alguna, *Tristán e Isolda*. Así lo demuestra la ingente cantidad de versiones que esta obra ha suscitado desde la Edad Media, convirtiéndose por ello en uno de los mitos literarios más célebres que ha conocido la cultura occidental[1]. Tal vez, todo el oscurantismo que gira en torno a ella haya servido para ensalzarla a la categoría de mito, pues en *Tristán e Isolda* nada parece estar bien determinado. Ya el carácter mutilado de buena parte de los manuscritos dificulta la posibilidad de tener un conocimiento unitario de la leyenda. Asimismo, resulta difícil adscribir o no su pertenencia al género cortés[2], ya que en ciertos aspectos la materia tristaniana parece acercarse a las teorías de la «fin'amors», mientras que en otros se aleja considerablemente. Sin embargo, ha sido la cuestión de los orígenes de la leyenda tristaniana la que más polémica ha suscitado a lo largo de los tiempos. Nosotros pretendemos llevar a cabo con el presente trabajo una revisión sobre la mencionada problemática desde un doble punto de vista: en primer lugar, trataremos de determinar si los orígenes de la materia tristaniana se enmarcarían en un ámbito exclusivamente

---

[1] Tal es la opinión de D. de Rougemont: «Le mythe de Tristan et Iseut, ce ne sera plus seulement le Roman, mais le phénomène qu'il illustre, et dont l'influence n'a pas cessé de s'étendre jusqu'à nos jours. Passion de la nature obscure, dynamisme excité par l'esprit, possibilité préformée à la recherche d'une contrainte qui l'exalte, charme, terreur ou idéal; tel est le mythe qui nous tourmente. Qu'il ait perdu sa forme primitive, voilà précisément ce qui le rend si dangeureux» (1972: 23).

[2] Tal dificultad ha hecho que E. Moltó dedique buena parte de su investigación a redefinir lo que podríamos entender por «fin'amors», viendo cómo una nueva concepción de tal término nos permitiría ver la adaptabilidad del *Tristán* al canon de lo cortés: «Quisiéramos abordar una vez más el problema de la influencia de la 'fin'amors' en las novelas de Béroul y Thomas desde otra perspectiva. Lo cierto es que se emplea con frecuencia un concepto de 'cortesía' que muchas veces tiene sólo en cuenta obras como las de Chrétien de Troyes o tratados posteriores sobre el amor, como el de Andrés el Capellán» (1995: 20-21).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

céltico, grecolatino o incluso persa; en segundo lugar, abordaremos la cuestión de los orígenes en términos más estrictamente literarios, intentando perfilar si es posible que existiera una versión primitiva escrita del *Tristán* (versión arquetipo para reconocidos medievalistas como Joseph Bédier) de la que hubieran partido todas las demás. Las disputas, en este último sentido, tampoco se han hecho esperar, pues unos defienden la existencia de una única versión que se habría perdido ya en épocas muy tempranas y otros, sin embargo, abogan por conceder al arquetipo una naturaleza mucho más heteróclita, viendo en él una pluralidad de relatos que se canalizarían tanto por la vía oral como por la escrita hasta llegar a materializarse a finales del siglo XII y principios del XIII en las versiones más conocidas de la leyenda (Béroul, Thomas, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassbourg, el *Tristán* en prosa, etc). Examinar esta doble forma de entender los orígenes de *Tristán e Isolda* será la tarea que nos impondremos con el fin de arrojar un haz de luz en torno a una de las cuestiones que más polémica, subjetivismo y contradicciones ha suscitado.

Con respecto a la primera forma de entender la cuestión de los orígenes, es decir, las fuentes de inspiración de la materia tristaniana, cabría señalar que la teoría más extendida ha sido aquella que aboga por un origen céltico. Una de las aportaciones más rigurosas en este sentido fue la llevada a cabo por Gertrude Schoepperle. Schoepperle examina en un amplio y exhaustivo estudio las concomitancias habidas entre *Tristán e Isolda* y el género irlandés del «Atheida»[3]. Dentro de este género, pronto se percata de que *Diarmaid y Grainne*[4] presenta un parecido aun mayor que el resto de los «atheida» con la historia de *Tristán e Isolda*:

> Like the story of *Tristan and Isolt*, the story of *Diarmaid and Grainne* is the tale of a trusted warrior who is driven by strange fatality to take away the wife of his friend and king. By this, he cuts himself off from all human ties. The fugitives are tracked

[3] Género claramente definido por M.ª Luzdivina CUESTA como «cuentos de raptos» (1991: 194). René Louis precisa que dicho género perteneció a la antigua épica irlandesa y nos lo define afirmando: «L'*atheid* relate l'enlèvement de la femme d'un roi ou d'un prince par un jeune héros, neveu ou vassal de ce prince, et la fuite des amants dans une forêt où ils vivent misérablement, sans cesse traqués par le mari outragé et par ses gens» (1972: 224). Como se puede apreciar, la adaptabilidad con el argumento de *Tristán e Isolda* es perfecta.

[4] Correspondencia que posteriormente es corroborada por R.J. CORMIER: «[...] it is now widely held —thanks to the researches of the past seventy years or so— that the most important Celtic analogue of the old French Tristan legend is 'The Pursuit of Diarmaid and Grainne', an Irish tale of the fenian cycle. Many agree that it seems to incorporate a typical narrative similar to the *Tristan*, a structure involving the triangle intrigue of elopment, flight and death» (1976: 586).

> like wild beasts. They sustain themselves in the wilderness, unconscious, in their love for each other, of hardships and privations (1970: 401).

Las transformaciones operadas en la leyenda tristaniana se justificarían teniendo en cuenta el gusto literario francés imperante en el medievo. En este sentido, la literatura épica y, especialmente, el género cortés estarían jugando un papel muy importante en la elaboración de *Tristán e Isolda*. Asimismo, aspectos sociológicos propios de la Francia del siglo XII como, por ejemplo, la presencia de un imperante feudalismo frente a un debilitado poder monárquico o la preponderancia de las relaciones de vasallaje conllevarían el desplazamiento e incluso el olvido de alguno de los episodios de origen céltico con el fin de contextualizar la obra en el ámbito francés del siglo XII.

Jean Frappier (1963: 256) también defiende la teoría de un origen celta para *Tristán e Isolda*, basándose concretamente en las *Tríadas Galesas*, en donde aparece ya el trío de personajes Drystan guerrero, amante de Essylt, a su vez esposa de March, por un lado, y por otro, en los «Atheida», entre los que resaltará la influencia de *Diarmaid y Grainne*, si bien afirma que otros relatos del mismo tipo, entre los que menciona a *Canó y Cred*, *Noisé y Derdriú* o *Baile y Ailinn* también presentarían no pocas concomitancias con *Tristán e Isolda*, siendo la concepción del amor en términos de tragedia y fatalidad la más relevante de todas ellas. Al respecto, nos gustaría citar las palabras de Jean Markale en torno a la concepción del amor por parte de las primitivas sociedades célticas: «Una fatalidad irremediable pesa sobre la pareja; el amor es un torrente desbordado, no conoce frenos, es feroz y absoluto. Existe ahí un erotismo latente que sólo pide expresarse con la sangre, pues todo es trágico, todo conduce a una muerte violenta» (1992: 182).

Evidentemente, las analogías celtas de la materia tristaniana se podrían hacer mucho más patentes si hubiéramos conservado el *Tristán* arquetipo o posible versión primitiva de la leyenda, en tanto que ésta estaría mucho más arraigada a la historia original al conservarla con mayor pureza sin haber sido distorsionada por tal o cual poeta. Hay incluso quien ha afirmado que el autor de este arquetipo podría haber sido un noble de origen celta, y más concretamente, de nombre Bléri ap Davidor. Entre quienes así piensan destaca principalmente la figura de Philippe Walter, quien nos dice en su prólogo de *Tristan e Isolda*:

> Ce Bréri en fait *Bléri ap Davidor* était un noble gallois allié des Normands qui venaient d'envahir la Grande-Bretagne. Il aurait vécu entre 1070-1080 et 1130-1140 et portait dans les chartes le titre de *Latinarius,* c'est-à-dire «interprète». [...] Il a donc dû jouer un rôle décisif dans l'adaptation en langue étrangère des légendes de son pays et dans la difusión de celles-ci sur le continent (1989: 17).

Sea como fuere, lo que sí está claro es que la comunicación entre Francia y el ámbito céltico debió ser fluida durante la Edad Media, existiendo elementos de confluencia entre ambas culturas. Así se atestigua en la naciente narrativa

medieval en Francia, donde una de las mayores fuentes de inspiración será la materia bretona. Bastaría tener en cuenta la producción de María de Francia, Chrétien de Troyes y, por supuesto, *Tristán e Isolda*, por sólo citar algunos de los ejemplos más destacados. En este sentido, Victoria Cirlot Valenzuela cree que se puede justificar la influencia céltica en la narrativa francesa afirmando que «los escritores del Norte de Francia se habrían acercado al mundo céltico a través de la oralidad» (1987: 37). Ramón Sainero perfila aun más este contacto con el pueblo celta, gracias al cual la literatura francesa debió obtener no pocos temas literarios, siendo la historia del *Tristán* uno de los más significativos:

> A finales del siglo XII tenemos un *Tristan et Yseut* del poeta normando Béroul, que como su compatriota Wace, bien pudo obtener las fuentes primitivas de la historia gracias a su contacto con la cultura celta de los «britons». Lo mismo podemos decir de otro poeta que escribe en francés, Thomas, y que vive en la corte anglonormanda de Inglaterra, quien alrededor de 1170 escribió otro *Tristán*. También María de Francia relata el tema de los enamorados en sus «Lais» (1998: 310).

Aparte de la concepción trágica del amor, otro de los aspectos que parecen haber aportado los celtas a la materia tristaniana es el tema del «Imrama» o viaje iniciático hacia el otro mundo por parte del héroe. Esta constante de la literatura céltica nos la encontramos intercalada en *Tristán e Isolda*, justamente cuando Tristán, herido de muerte por la lanza envenenada de Moroldo, decide embarcarse para ir a Irlanda con el fin de que la reina de este país logre sanarlo con sus artes hechiceras. Barthina Wind recoge esta nueva influencia junto con la del género del «Atheid», apuntando así:

> L'origine celtique de la légende de Tristan et Iseut semble aujourd'hui prouvé [...]. Sans entrer dans les détails, je rappelle que les deux thèmes irlandais de *L'Imrama* (voyage à l'aventure vers le monde de l'au-delà, cf. Tristan blessé part dans un bateau sans rames) et de l'*Atheid* (rapt, cf. La quête d'Iseut au deuxième voyage de Tristan en Irlande) se retrouvent dans les versions de *Tristan* (1960: 2).

Por otra parte, este trasfondo celta del que parece hacerse eco la leyenda tristaniana también se integra en muchos otros episodios comúnmente catalogados como de orígenes grecolatinos. Tal es el caso del Moroldo y el tributo a Irlanda. A menudo se ha visto en esta escena un fiel reflejo del mito de Teseo y su lucha con el Minotauro[5] para librar al reino de Egeo del injusto yugo que suponía el pago del tributo exigido por la monstruosa criatura con una cantidad fija

[5] Aspecto que ya desarrollaremos en mayor medida cuando profundicemos en los orígenes grecolatinos.

de jóvenes que debían ser sacrificados. Sin embargo, para D'Arbois de Jubainville el folklore céltico y, más concretamente, su ciclo mitológico irlandés, nos habla de la tiranía de los Fomoré, seres monstruosos cuyas formas físicas eran contrarias a las leyes naturales. Superaban la estatura humana y poseían no pocas deformidades físicas. En definitiva, eran seres temibles de formas extrañas en los que bien podríamos encontrar un fiel reflejo del Moroldo en la leyenda tristaniana. En efecto, si recordamos la caracterización física de este personaje, se nos presenta como un hombre de estatura gigantesca al que todos temían por su enorme crueldad y fuerza física. Sin embargo, no es ésta la única cualidad en común que parece exponer D'Arbois de Jubainville. Existe un paralelismo mucho más fuerte entre el Moroldo de *Tristán e Isolda* y el pueblo de los Fomoré, que, dicho sea de paso, tenían en Irlanda[6] su asiento principal, como lo tuviera Moroldo en nuestra leyenda. Dicho paralelismo se encuentra en el hecho de exigir un tributo injusto, compuesto por una cantidad fija de niños, al pueblo al que tenían subyugado. Citemos las palabras de D'Arbois de Jubainville sobre los Fomoré y la naturaleza de su tributo para iluminar lo anteriormente expuesto: «Desde allí dominaban toda Irlanda y exigían de ella un impuesto anual excesivo: los dos tercios de los niños que nacieran y los dos tercios del trigo y la leche que se produjeran durante el año [...] El más opresivo, y tal vez más característico de los impuestos exigidos por los Fomoré es el que se pagaba en niños» (1996: 72). Igualmente, Godofredo de Estrasburgo explicita en su versión que el tributo a Irlanda debía pagarse con una cantidad fija de niños: «En effet chaque pays devait lui remettre trente enfants —seulement des garçons, point de filles—» (1995: 467).

Una vez explicitadas algunas de las concomitancias más relevantes entre la leyenda tristaniana y la materia céltica, nos gustaría empezar a perfilar los paralelismos con *Diarmaid y Grainne* para ver si esta última obra podría haber sido tomada como modelo por los poetas franceses. Evidentemente, las analogías son cuantiosas y sorprendentes. Desde el principio, nos encontramos con la joven Grainne, que ha de casarse con un rey mucho mayor que ella, Finn, al que no ama. La relación adúltera con el sobrino del marido no se hará esperar. El exilio de los amantes al bosque huyendo de la autoridad del rey ultrajado también será un motivo común a ambos relatos. Asimismo, podríamos hacer mención de otros elementos tales como la imagen de los cuerpos separados por un objeto[7]. A estas similitudes en los rasgos generales de sendos relatos convendría

---

[6] Concretamente, en la región Noroeste de Irlanda, en la isla de Tory, según afirma D'Arbois de Jubainville (1996: 71).

[7] Recuérdese que en la leyenda tristaniana se trataba de una espada, mientras que en *Diarmaid y Grainne* será una piedra la que separe los cuerpos de los amantes. Ésta, como muchas otras diferencias, puede que no existiera, según Martín de Riquer (1984: 124-125), en el arquetipo primitivo, mucho más próximo al ámbito céltico.

añadir algunas concomitancias mucho más concretas que acercan ambas historias de manera sorprendente, pudiendo, por lo tanto, pensar que ha habido una relación de imitación entre ambas. Concretamente, *Tristán e Isolda* habría tomado como modelo a *Diarmaid y Grainne*, pues esta última es anterior en el tiempo, remontando al siglo VIII o IX, si bien el manuscrito en el que se conserva pertenece al siglo XII (R. Louis, 1972: 226). Entre estos paralelismos que hacen referencia a episodios mucho más concretos podríamos citar el de la salpicadura indiscreta. En el relato irlandés, la joven Grainne llega a salpicarse los muslos con el agua de un charco y en ese momento, harta del desdeño y las negativas del hombre al que ama, Grainne, le reprocha su actitud diciéndole que el agua que le ha salpicado ha sido mucho más osada que él. Prácticamente con estas mismas palabras Isolda de las Blancas Manos reprocha a Tristán el que aún no la haya hecho su mujer, si bien el reproche en esta ocasión será mucho más indirecto al llevarse a cabo mediante una tercera persona (Kaherdin, el hermano de la joven). Recordemos sus palabras:

> E dist: ««Ge ris de mon pensé,
> D'une aventure quë avint,
> E por ce ris que m'en sovint.
> Ceste aigue, que si esclata,
> Sor mes cuisses plus Aut. Monta
> Quë unques main d'ome ne fist,
> Ne que Tristan onc ne me quist.
> Frere, ore vos ai dit le dont (...)[8]
> (Thomas de Inglaterra, 1989: 182)

Podríamos seguir hablando de semejanzas, pero también conviene matizar las diferencias existentes entre ambas historias. Una de las más evidentes es la ausencia de la esposa desdeñada frente a la amante en el relato irlandés. En efecto, la materia tristaniana presenta dos Isoldas con roles totalmente opuestos: una es la esposa no correspondida y la otra la amante continuamente deseada. En *Diarmaid y Grainne* no encontramos la figura de la esposa, si bien Grainne presenta una doble naturaleza: en principio, se trata de la mujer desdeñada, aunque con la evolución del relato, pasará a convertirse en la amante deseada por el héroe. Además, en el relato irlandés la amante no muere cuando lo hace el hombre amado, mientras que Isolda la Rubia no puede seguir viviendo ni un

[8] Elle dit: «Ce qui me fait rire, c'est d'évoquer une gageure, et je ne puis me contenir quand j'y pense. L'eau qui vient de gicler sur mes cuisses est montée plus haut que jamais ne s'égara main d'homme, et Tristan ne m'a jamais caressée là. Mon frère, vous savez à présent la raison [...]».

solo instante cuando se entera de que su amado Tristán ha muerto. Vemos, pues, toda una serie de diferencias que nos impiden hablar de una idea de imitación[9] por parte de *Tristán e Isolda*. Más bien convendría pensar, por lo tanto, en un origen común para ambos relatos, quizá un origen indoeuropeo, como muy pronto adelantaremos.

Con respecto a los otros relatos celtas, tales como *Canó y Cred*, *Noisé y Derdriú* o *Baile y Ailinn*, los parecidos con la historia de *Tristán e Isolda* también son múltiples. A rasgos generales, en todos ellos nos encontramos con la temática del amor fatal que separará trágicamente a la pareja de amantes. Asimismo, en todas estas historias la mujer parece deberse a otro hombre del que no está enamorada, por lo que será imprescindible recurrir al adulterio para poder canalizar su pasión adúltera con el hombre deseado, a menudo pariente del marido. En el caso concreto de *Baile y Ailinn*, resulta especialmente relevante destacar la parte final porque supone un fiel reflejo de la muerte de Tristán e Isolda e incluso de mitos mucho más ancestrales como el de Píramo y Tisbe[10]. En efecto, en el relato irlandés los amantes se citan clandestinamente en la región de Boyne. Baile llega primero y se encuentra con un hombre de instintos malévolos que le dice que su amada ha muerto. El joven se suicida. Después acude a la cita la joven Ailinn y el hombre de siniestros pensamientos le dice que su amado ha muerto. Entonces ella muere también. Sin embargo, su amor vivirá más allá de la muerte, pues ambos se convertirán en una fuente y un río que tienden a unirse para siempre. Igualmente, Isolda de las Blancas Manos, cumpliendo el mismo rol que el siniestro personaje del que hemos hablado, engaña a Tristán con el color de las velas del navío en el que se supone que venía Isolda la Rubia. Acto seguido, muere Tristán y su amada lo hará cuando descubra que no ha podido llegar a tiempo para salvar a su enamorado. Sin embargo, su amor perdurará después de su muerte para cobrar vida eterna en la imagen de los dos árboles que nacen de sus tumbas y tienden a entrelazarse sin poder ser separados.

Como vemos, en un principio el poso celta en la leyenda parece ser una cuestión indiscutible. Sin embargo, otros estudiosos abogan por defender un origen oriental para la materia tristaniana. Más concretamente, dicho origen habría que ubicarlo en tierras de Irán. En este sentido, Pierre Gallais hace referencia a *Wis et Ramin*, obra del autor Fakhr ad-Din As'ad Gurgani, pues, al igual

---

[9] Así lo piensa Philippe WALTER al constatar que no todo son similitudes entre ambos relatos. Las diferencias le permiten afirmar en su prólogo a *Tristán e Isolda*: «On n'en finirait pas d'énumérer les analogies entre nos textes mais il faudrait également souligner d'irreductibles différences qui empêchent de conclure nettement à l'imitation d'un texte par l'autre» (1989: 14).

[10] Ello refuerza una vez más la teoría de un origen común, muy posiblemente indoeuropeo, para todos estos relatos.

que *Tristán e Isolda*, prevalece a lo largo de toda la novela la temática del amor contrariado: «Notons ici, quand même, que *Wis et Ramin* est la première oeuvre qui nous ait été conservée de la littérature néo-persane, de même que *Tristan et Iseut* est le premier roman d'amours contrariées des littératures 'modernes' d'Occident. La similarité de ces deux situations doit être méditée» (1974: 105).

En efecto, *Wis et Ramin* nos cuenta la historia de una pareja de amantes con una relación que pronto resultará contraria al canon socialmente establecido. Wis se casa a la fuerza con Maubad, pero pronto se enamora de Ramin, el hermano menor de éste. Al igual que en *Tristán e Isolda* estamos entonces ante una historia de amor adúltero en la que los jóvenes amantes se verán obligados a huir y exiliarse para poder vivir su amor lejos de las constricciones sociales. Si en *Tristán e Isolda* el espacio del exilio, el bosque, resultaba un ámbito hostil, en *Wis y Ramin* el lugar al que huyen los amantes, el desierto, también participa de esta idea de hostilidad. Asimismo, el jardín adquiere en ambos relatos una clarísima idea de liberación sexual para los amantes. Se convierte, pues, en un «locus amoenus» que permite a los enamorados gozar de su cuerpo y sus sentimientos.

Volviendo a la categoría de los personajes, *Wis y Ramin* vendría además a suplir una de las carencias de *Diarmaid y Grainne*. En efecto, en el relato persa el héroe vive primero una relación adúltera con Wis, pero, tras separarse de ella y exiliarse, tal y como le ocurre al héroe en *Tristán e Isolda*, contrae matrimonio con otra mujer, de nombre Gol. Nos encontramos así con la figura de la esposa desdeñada por el marido debido al amor pasional que éste siente por una mujer de la que se encuentra alejado y que, socialmente, le está prohibida. En torno a este amor imposible concebido fuera del matrimonio y la imagen de la mujer enamorada y desdeñada por el esposo (fiel reflejo de Isolda de las Blancas Manos en los textos tristanianos), Gurgani nos dice en su novela persa: «[...] tu agréas l'amour de lui par ignorance. Chercher auprès de lui amour et vérité, c'est planter fraîche rose en un terrain salé. Pourquoi d'un infidèle as-tu recherché l'alliance? Mais presque tout cela fut l'ordre du destin, à quoi bon te parler en vain de tout cela?» (1958: 358).

Igualmente, en el plano de los personajes secundarios, P. Gallais también ha encontrado paralelismos de lo más interesante. En este orden de ideas, podríamos aludir a la nodriza de Wis, personaje que se desdoblaría, según Gallais, en la doncella Brangien y en la reina de Irlanda por lo que respecta a *Tristán e Isolda*. En efecto, la nodriza cumple un doble rol en el relato persa: por un lado, ayuda y encubre a los amantes en su relación adúltera y, por otro, teniendo en cuenta su edad y sus habilidades con la magia, prepara un hechizo para que Wis y su esposo no se unan una vez que queden ligados por el institucional lazo del matrimonio[11]. En el primer caso, sería identificable con Brangien y, en el segun-

[11] Cabría precisar en este sentido una notable diferencia en ambos relatos. La nodriza de Wis ha preparado un hechizo para separar a la joven de su marido legítimo,

do, con la madre de Isolda, la reina de Irlanda. Asimismo, otro de los personajes secundarios paralelos a ambos relatos es aquel que se encarga de aconsejar y exhortar a los amantes a que abandonen su relación adúltera y vuelvan arrepentidos al orden social al que pertenecen. Nos referimos a Beh Gouy en la novela persa y a Ogrín en *Tristán e Isolda*. P. Gallais encuentra muchas otras similitudes en lo que se refiere al ámbito de los personajes, pero no hemos de pensar que todo son paralelismos producto, como afirma, de un posible proceso de imitación por parte de la materia tristaniana. Entre las diferencias habidas entre los dos relatos, la más destacable es, sin lugar a dudas, el eminente optimismo del que queda impregnada la parte final de la novela persa. Gallais apunta en este sentido:

> Un iranien n'arriverait pas à comprendre comment la joie des corps peut empêcher celle des esprits, comment l'union des corps peut entraver celle des âmes. Tout au contraire —celle-là est, non seulement la figure ou la préfiguration—, mais le gage et le moyen de celle-ci [...]. Les images de Gurgani se groupent en une «constellation» qui est celle de l'union, de la reunión, de la réunification (1974: 176).

Concretamente, en *Wis y Ramin* los amantes terminan juntos, casándose y legitimizando así su amor de cara a la sociedad, mientras que en la leyenda tristaniana el amor se define a través de un continuo «crescendo» en términos de dolor, sufrimiento, fatalidad y tragedia hasta terminar desembocando en la muerte. El conflicto que desencadenan los amantes contra la sociedad queda impregnado, entonces, de un profundo pesimismo. ¿Cómo justificar una diferencia tan insalvable entre ambas historias? Gallais lo hace de una forma un tanto artificiosa, a nuestro entender, al afirmar que el influjo de *Wis y Ramin* no habría llegado directo a Occidente, sino que previamente habría pasado por tierras árabes, caracterizadas por tener una filosofía mucho más pesimista que la del mundo iraní. Tal respuesta no nos parece del todo aceptable, teniendo en cuenta que *Wis y Ramin* fue compuesta en la segunda mitad del siglo XI, fecha no muy alejada en el tiempo de lo que sería la primera composición literaria de la versión primitiva o arquetipo de la materia tristaniana, hoy por hoy perdida, pero con una existencia de la que han dejado testimonio todos los autores de las versiones más primitivas actualmente conservadas (Béroul, Thomas, Eilhart d'Oberg o María de Francia). Además, si tenemos en cuenta que fue muy posible que la materia tristaniana hubiera conocido una tradición oral previa a su canalización literaria, tal tradición de la que también se hacen eco los autores de las versiones primigenias

---

mientras que en *Tristán e Isolda* la reina de Irlanda prepara su hechizo (escena del filtro o poción de amor) justamente con la finalidad contraria, la de hacer que Isolda se enamore de su futuro marido.

podría ser incluso anterior a la composición de *Wis y Ramin*. ¿Cómo explicar entonces de manera coherente que el relato persa hubiera servido de modelo a *Tristán e Isolda* cuando existe una distancia espacial tan abismal entre ellos, mientras que la distancia temporal parece ser casi inapreciable y en ella el relato persa debería haberse filtrado de Oriente a Occidente pasando por el mundo musulmán y habiendo sufrido un proceso de brusca alteración en el fluir de sus eventos? Philippe Walter niega, como ya hiciera con respecto a *Diarmaid y Grainne*, la idea de una posible imitación, afirmando que la relación que une a *Tristán e Isolda* con *Wis y Ramin* podría justificarse si tenemos en cuenta la hipótesis de un origen común para ambas obras: «Il est difficile de conclure cependant que *Tristan et Iseut* 'imite' *Wis et Ramin*. Par contre, on peut penser que les deux textes se réfèrent à une 'mémoire' commune» (1989: 14).

Finalmente, también hay quien ha querido ver un origen esencialmente mitológico en lo que respecta al relato tristaniano. Una de las aportaciones más contundentes al respecto nos la ofreció, a principios del siglo xx, Ferdinand de Saussure en unos apuntes inéditos en torno a las leyendas germánicas. En efecto, para el célebre lingüista ginebrino en la leyenda tristaniana se habrían engastado toda una serie de mitos de origen grecolatino que determinarían el carácter de los personajes así como los episodios más importantes:

> Dans le cas le plus défavorable à notre thèse, il faudrait reconnaître «que *Tristan* contient une somme d'épisodes mythographiques, telle que, si on la retranche, personne ne pourrait dire ce qui reste de *Tristan*. Et cela sans aller au-delà de quelques points reconnus. Car qu'est-ce que *Tristan* sans les cinq légendes que cite Gaston Paris» que les épisodes empruntés aux mythographes greco-latins forment pour l'histoire de *Tristan* une telle base qu'il n'en resterait que très peu de chose, même en se bornant aux coïncidances reconnues par Gaston Paris, et sans oublier que Gaston Paris en reconnaissait d'autres encore, qu'il n'a pas développées (1986: 310).

Así, los mitos grecolatinos habrían venido a configurar, por un lado, el carácter heroico de la leyenda. En este sentido, muchos de los rasgos que describen a Tristán son idénticos a los de su antecesor Teseo. En ambos casos nos encontramos con un héroe que se forma y crece desprotegido de la figura paterna. En su defecto, recibe la educación de un preceptor. El joven es fuerte y hábil en el manejo de las armas, destacándose por encima de cualquier otro guerrero. En un momento determinado, buscará el reino de su padre, sufrirá las envidias de aquellos que intentan usurparlo y lo defenderá de una terrible catástrofe, momento en el que se intercala en la leyenda tristaniana el episodio del Minotauro. En efecto, el reino de Egeo debía pagar un injusto tributo cada cierto tiempo a este monstruoso ser. Tal tributo se componía principalmente de niños. En *Tristán e Isolda* la naturaleza del pago exigida por el terrible Moroldo al reino de Cornualles era idéntica. Tristán/Teseo matarán al monstruo y se erigirán como héroes salvadores. En cuanto al monstruo opresor, también se trata de una identidad que presenta no pocos paralelismos en ambas historias:

> [...] la figura del monstruo, en ambos relatos, presenta ciertos rasgos fundamentales en común. Pertenece a la raza humana por un parentesco, formando parte de la familia de un rey tirano; Pasífae, esposa de Minos, comete adulterio con un toro enviado por la esposa de Poseidón. De esta unión engendra un ser híbrido de hombre y animal, que, por la relación de parentesco resulta ser hermano de Fedra y Ariadna. En la leyenda de Tristán, Moroldo, aunque es un ser humano (barón o duque), tiene un aspecto y fuerzas monstruosas y es miembro de la familia de Gurmun el Audaz, rey de Irlanda, quien está casado con su hermana (M. Morales, 1999: 225).

Finalmente, al igual que Teseo se enfrenta contra los Palantidas debido al afán de éstos por usurpar el reino de su padre[12], Tristán tendrá que hacer lo mismo contra los barones felones que indirectamente intentan arrebatarle el poder a Marco. Como vemos, no son pocos los episodios que parecen haberse tomado del mito grecolatino.

En el ámbito de lo femenino y de lo erótico, los mitos grecolatinos también parecen haber jugado un papel harto relevante en la gestación de la leyenda. Así, la concepción fatal del amor ligado a la muerte y la muerte como única posibilidad para que el amor cobre vida ya se encontraba en la bella historia de Píramo y Tisbe. Asimismo, la imagen de la mujer atormentada por los celos, llena de odio y sed de venganza y capaz de matar al ser amado sirviéndose de la mentira (caso de Isolda de las Blancas Manos) aparece representado en el personaje de Fedra. Por otra parte, la mujer que engaña al marido y sana con sus artes curativas al amante (Isolda la Rubia) se encuentra reflejada en mujeres como Procris, si bien la imagen de la curandera que no llega a tiempo para salvar al ser amado y termina por ello suicidándose había sido perfectamente encarnada en la mitología clásica por la ninfa Enone. Sobre la influencia de este personaje en Isolda la Rubia, nos dice Bruno Panvini:

> La leggenda di Onone era conosciuta nel medievo dalle Heroidi di Ovidio e dalla Troyana de Dictys. In Isotta si riuniscono quindi la fata guaratrice della saga celtica di Tristano e la ninfa guaratrice della leggenda di Paride. Datto che Tristano appariva già sposato con una donna, queste prese la funzione di Elena, mentre la fata guaratrice divenuta la fanciulla dai capelli d'oro prese pure la funzione di Onone (1951: 21-22).

---

[12] Según J. Chocheyras, éste es uno de los rasgos más importantes que enlaza el perfil heroico de Tristán con el de Teseo. Sobre este último nos dice: «Thésée est un nouveau venu et un étranger à la cour du roi (son père en l'occurrence), qui n'avait pas d'enfant et qui le désigne pour lui succéder, ce qui suscite la jalousie des (cinquante!) neveux du roi» (1996: 134).

Como hemos visto entonces, es muy difícil, por no decir imposible, decantarse por uno de los tres orígenes presentados anteriormente (persa, celta o grecolatino). Más que hablar de una idea de imitación por parte de la leyenda tristaniana, teoría que además nos resulta demasiado parcial y determinista, el parecido con cualquier mito grecolatino, celta o persa podría estar manifestando más bien una herencia común a la hora de enfrentarse a lo imaginario. Así, pueblos y culturas tan diferentes como los que hemos visto presentan los mismos arquetipos fundamentales en la medida en que han estado regidos por una visión del mundo muy similar. Nos gustaría recoger las palabras de Georges Dumézil con el objetivo de ilustrar lo anteriormente expuesto:

> La communauté du langage pouvait certes se concevoir, des ces temps très anciens, sans unité de race et sans unité politique, mais non pas sans un minimum de civilisation intellectuelle, spirituelle, c'est-à-dire, essentiellement de religion, autant que de civilisation matérielle. Des vestiges plus ou moins considérables d'une même conception du monde, de l'invisible comme du visible, devait donc se laisser reconnaître d'un but à l'autre de l'immense territoire conquis, dans les deux derniers millénaires avant notre ère, par des hommes qui donnaient le même nom au cheval, les mêmes noms au roi, à la nuée, aux Dieux (1990: 10).

Si analizamos la naturaleza de las versiones anteriormente aludidas, todas ellas parecen presentar un rasgo común, su proveniencia de un mismo tronco, el indoeuropeo, civilización material a la que alude Dumézil. Tal vez sea aquí donde convendría buscar los orígenes ya no sólo de *Tristán e Isolda*, sino de otros muchos relatos a los que ya hemos aludido: *Wis y Ramin, Diarmaid y Grainne*, *Canó y Cred*, *Baile y Ailinn* o mitos como los de Teseo, Píramo y Tisbe, Fedra e Hipólito, etc. En efecto, *Tristán e Isolda* sería un elemento más en la cadena, por lo que se hace preciso hablar de un origen común mucho más remoto en el tiempo. P. Walter alude a la existencia de un posible canto primitivo de la sociedad indoeuropea que contendría buena parte de los elementos que se entrelazan de manera común en todas estas historias. Dicho canto se habría mantenido a través de una herencia mitológica común (P. Walter, 1989: 14) y, posteriormente, cada pueblo lo habría particularizado introduciendo elementos propios de su historia y su folklore, siendo, en concreto, los términos de «feudalismo» y «cortesía» dos generadores de originalidad para *Tristán e Isolda*. Nos gustaría terminar aludiendo, en este sentido, a las valiosas palabras del profesor Walter:

> Inutile de s'interroger trop longuement sur la provenance géographique de la légende. Vient-elle des Celtes comme le pensait deja Gaston Paris? Vient-elle d'Iran ou d'ailleurs? On admettra d'emblée que les textes tristaniens son *indoeuropéens*; il s'agit moins de la reconnaissance d'une provenance que de la perception d'un horizon culturel où se lira, par des comparaisons textuelles, une cohérence de l'imaginaire. La légende tristanienne est l'expression particulière d'un ou de

> plusieurs mythes qui ont pu évoluer différemment dans d'autres cultures reliées à la même souche indoeuropéenne (1990: 17).

En otro orden de ideas, los complejos orígenes en torno a la materia tristaniana admiten un ángulo de visión muy distinto, el poder delimitar si existió una versión primitiva o arquetípica de la que hubieran derivado las versiones medievales hoy por hoy conocidas. Una vez más, nos encontramos sumidos en una cuestión harto compleja y caracterizada, ante todo, por la polémica. En efecto, no es fácil determinar si existió una única versión de *Tristán e Isolda* o bien primó la diversidad en torno a la materia tristaniana, existiendo entonces múltiples cuentos, lais y versiones tanto por la vía oral como por la escrita. Ya las primeras alusiones al problema por parte de los autores medievales de las versiones más conocidas son ambiguas al respecto. Veamos, por ejemplo, lo que nos dice María de Francia en torno a esta cuestión:

> Plusurs le m'unt cunté e dit
> E jeo l'ai trové en l'escrit
> De Tristan e de la reïne,
> De lur amur que tant fu fine,
> Dunt il eurent meinte dolur,
> Puis en mururent en un jor[13]
> (1989: 299)

Sin embargo, frente a esta idea de pluralidad, Béroul también nos habla de una historia bien fijada a nivel escrito, tal y como hiciera María de Francia: «Ne si conme l'estoire dit,/ la ou Berox le vit escrit»[14] (1989: 104). Asimismo, Thomas de Inglaterra también se hace eco de la enorme pluralidad que había conllevado la materia tristaniana hasta aquella época, pero, frente a la diversidad de versiones, él afirma la superioridad y autenticidad del relato de Bréri:

> Entre ceus qui solent cunter
> E del cunte Tristan parler,
> Ils en cuntent diversement:
> Oï en ai de plusur gent.
> Asez sai que chescun en dit
> E ço que il unt mis en escrit,
> Mes sulun ço que j'ai oï

[13] «On m'a souvent relaté l'affaire, et j'en ai trouvé l'exacte relation dans le livre *Tristan et la reine*, où sont racontées leurs amours si parfaites, mais si douloureuses, qui causèrent en un seul jour leur double mort».

[14] «Comme l'histoire le dit, là où Béroul le vit écrit».

> Nel dient pas sulun Breri
> Ky solt les gestes e les cuntes
> Ki orent esté en Bretaigne[15]
> (1989: 434).

Parece entonces que existen dos tendencias, a priori, contradictorias. Por un lado, podríamos decir que subyace, a partir de los textos tristanianos, la idea que justifica una única versión escrita hacia la mitad del siglo XII por un poeta de genio, que podríamos considerar como versión arquetipo, ya que de ella habrían derivado, más o menos directamente, los relatos medievales de Béroul, Thomas de Inglaterra, Eilhart d'Oberg, las *Folies,* el *Lai du Chèvrefeuille* de María de Francia, etc. Aparte de Joseph Bédier, uno de los defensores a ultranza de esta teoría ha sido Maurice Delbouille, quien termina afirmando sobre el arquetipo:

> C'est peu après 1165 que le premier *Tristan* français a sans doute été conçu et rimé [...] Dès sa publication, le roman eut un retentissement considérable, si l'on juge par les allusions dont il fut l'objet dès 1165/70, par les poèmes épisodiques, qu'il ne tarda pas à inspirer, par l'émoi que trahissent à son propos l'*Erec* et le *Cligès* de Chrétien de Troyes, par la traduction que ne tarda pas à en donner Eilhart d'Oberg, et par les remaniements qu'on en fit avant la fin du siècle, pour lui assurer plus d'ampleur et de vie dramatique, avec Béroul, ou pour l'adopter à un goût nouveau féru de développements psychologiques et moraux aussi bien que de bienséances courtoises et de décors merveilleux avec Thomas (1962: 435).

Otros autores prefieren, sin embargo, concebir la idea de un arquetipo primitivo desde una óptica mucho más plural e irreducible a un único relato. En una época donde el plagio imperaba y los motivos literarios no son cuantiosos, es muy posible que aparecieran diversos *Tristán*, perdidos en la actualidad por la fortuna que corrieron los textos medievales. Esta diversidad de versiones se habría canalizado tanto por la vía oral como por la escrita, dando lugar a una materia fluctuante, como lo demuestran las diferencias entre las versiones hoy por hoy conservadas. Es más, es muy posible entonces que no todas las versiones provengan de un mismo relato primitivo y que, por ende, el hecho de seguir una única fuente como línea de principio, no impedía al autor medieval aludir a otros relatos, beber de ellos o incluso criticarlos. ¿No es ésta, acaso, la actitud de Béroul o Thomas de Inglaterra? Nos gustaría terminar, a este respecto, aludien-

---

[15] «Chez tous les conteurs, et plus particulièrement chez eux qui racontent l'histoire de Tristan, il y a des versions différentes. J'en ai entendu plusieurs. Je sais parfaitement ce que chacun raconte et ce qui a été couché par écrit. Mais, d'après ce que j'ai entendu, ces conteurs ne suivent pas la version de Bréri qui connaissait les récits épiques et les contes des tous les rois et des tous les comtes ayant hanté la Bretagne».

do a las aportaciones llevadas a cabo por Alberto Varvaro en torno al concepto de arquetipo en lo que a la materia tristaniana se refiere:

> La vitalità della leggenda in tutti i suoi livelli spiega perchè non sia possibile uno stemma soddisfacente dei testi litterari. Anche quando un poeta decideva in linea di principio de seguire una determinata fonte letteraria egli però non cancellava dalla sua memoria le altre et diverse forme della leggenda di cui aveva cognizione [...] e non rinunziava al suo diritto di utilizarle a propia discrezione (1967: 57-58).

Nos gustaría concluir el presente trabajo insistiendo una vez más en la imposibilidad de adscribir la leyenda tristaniana a un foco geográfico concreto, ya sea persa, celta o grecolatino. Como hemos constatado en la revisión que hemos llevado a cabo, las teorías que han ido desfilando desde principios del siglo xx entre los estudios dedicados a esta inmortal historia han sido plurales, contradictorias y demasiado deterministas. Baste tener en cuenta la actitud de Gallais, quien dedica la mitad de su análisis a defender por qué no son célticos los orígenes de *Tristán e Isolda* en lugar de centrarse única y exclusivamente en su objetivo, demostrar que la leyenda tristaniana había tomado como modelo la novela persa de *Wis y Ramin*. Ya el mismo Gallais es receloso, dejando constancia de que es posible que ambas obras hubieran podido tener un origen común, mucho más genérico y anterior en el tiempo. En este orden de ideas y basándose en diferentes aportaciones críticas, Gallais apunta que tal origen podría incluso encontrarse en el mismo *Ramayana* (1974: 98). Nosotros no pretendemos abogar por tal o cual obra como fuente de inspiración, ya que, a la luz de los trabajos del profesor Walter, resulta mucho más preciso ver que los orígenes de *Tristán e Isolda* se justifican a través de la pervivencia de una «herencia mitológica común» que atestiguaría la existencia de una misma forma de enfrentarse a lo imaginario erótico, ya presente en la sociedad indoeuropea y que, con la escisión de este pueblo, cada civilización y cada época la habría interiorizado de una forma distinta. Sin embargo, hemos podido constatar que existen una serie de rasgos invariantes (por ejemplo, el enfrentamiento contra un ser monstruoso, los Fomoré o el Minotauro, que reclama un tributo compuesto por una cantidad determinada de niños) que parecen haberse conservado y que hacen que podamos superponer en un mismo plano todas las historias que hemos traído a colación en el presente trabajo, encontrando un mismo armazón narratológico para todas ellas. De un estudio más profundo seguro que se podrían haber sacado ricas conclusiones. La cuestión de los orígenes es, pues, harto problemática, pero no en menor medida lo es la cuestión de las fuentes. Las revisiones llevadas a cabo nos invitan a pensar en una considerable pluralidad de *Tristanes*, entre los que, sin duda alguna, debió prevalecer una versión sobre las demás. De ella provendrían, hoy por hoy, las versiones conservadas. Sin embargo, la influencia del resto de relatos orales o escritos provenientes de esta ingente pluralidad también queda más que justificada si atendemos a la considerable cantidad de

diferencias existentes en los textos medievales, diferencias que, dicho sea de paso, para ser dilucidadas, exigirían una mayor atención por nuestra parte. En definitiva, fuentes y orígenes en la materia tristaniana son cuestiones pantanosas y llenas de polémica. Tal vez por ello *Tristán e Isolda* se haya convertido en uno de los mitos amorosos más enigmáticos para la cultura de Occidente. Sea como fuere, nos gustaría terminar haciéndonos eco de las palabras de M.ª Luzdivina Cuesta para dar cuenta de la relevancia que aún sigue teniendo el tema de los orígenes de *Tristán e Isolda*:

> Las fuentes de la materia tristaniana son, como puede verse, variadas. Ninguna de las teorías respecto a su origen posee argumentos irrefutables. Philippe Walter advierte que es labor inútil intentar desentrañar los orígenes del tema de *Tristán*, pues es imposible llegar a una conclusión definitiva. Sin embargo, aunque el misterio de la creación de este mito occidental sobre el amor ligado a la fatalidad y la muerte permanezca, toda investigación acerca de sus elementos primigenios, lejos de ser inservible, es un aportación muy necesaria para ahondar en el significado de una de las obras fundamentales de la literatura medieval occidental (1991: 197).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Béroul *et al.* (1989), *Tristan et Yseut*, edición de Jean Charles Payen, París, Bordas.

Béroul *et al.* (1989), *Tristan et Yseut. Les versions françaises. La Saga Norroise*, edición de Daniel Lacroix y Philippe Walter, París, Le Livre de Poche.

Béroul *et al.* (1995), *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, edición de Christiane Marchello-Nizia, París, Gallimard

Cirlot Valenzuela, Victoria (1987), *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la novela europea*, Barcelona, Montesinos.

Cormier, Raymond J. (1976), «Open contrast: Tristan and Diarmaid», en *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, li, pp. 589-601.

Cuesta Torre, M.ª Luzdivina (1991), «Origen de la materia tristaniana: estado de la cuestión», en *Revista de estudios humanísticos*, 13, pp. 185-197.

Chocheyras, Jacques (1996), *Tristan et Yseut: genèse d'un mythe littéraire*, París, Honoré Champion.

D'arbios de Jubainville, Henri (1996), *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*, Barcelona, Edicomunicación.

De Riquer, Martín (1984), *Historia de la literatura medieval. Literaturas medievales de transmisión escrita*, Barcelona, Planeta.

Delbouille, Maurice (1962), «Le premier roman de Tristan», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vi, pp. 255-280.

Dumézil, Georges (1990), *Mythe et épopé*, París, Gallimard.

Frappier, Jean (1963), «Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vi, pp. 255-280.

Gallais, Pierre (1974), *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, París, Tête de Feuilles.

Gurgani, Fakhr ad-Din As'ad (1958), *Wis et Ramin,* traducción de Henri Massé, París, Les Belles Lettres.

Louis, René (1972), *Tristan et Iseut*, París, Le Livre de Poche.

Markale, Jean (1972), *Los celtas y la civilización celta*, Madrid, Taurus.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Melli, M. y Marinetti, A. (1986), *Ferdinand de Saussure: le leggende germaniche*, Este, Zielo.

Moltó Hernández, Elena (1995), *La fin'amors y los dos Tristán del siglo xii*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.

Morales Peco, Montserrat (1999), «El mito de Teseo y la leyenda de Tristán e Isolda. Estudio de unos apuntes inéditos de Ferdinand de Saussure», en *Cuadernos de Filología Francesa*, 11, pp. 239-261.

Panvini, Bruno (1951), *La leggenda di Tristano e Isotta*, Florencia, Leo O. Olschki.

Rougemont, Denis de (1972), *L'amour et l'occident*, París, 10/18.

Sainero, Ramón (1998), *Los grandes mitos celtas y su influencia en la literatura*, Barcelona, Edicomunicación.

Schoepperle, Gertrude (1970), *Tristan and Isolt: a Study of the Sources of the Romance*, Nueva York, Ediciones de la Universidad de Nueva York.

Varvaro, Alberto (1967), «La teoria dell'archetipo tristaniano», en *Romania*, 88, pp. 13-58.

Walter, Philippe (1990), *Le gant de verre: le mythe de Tristan et Yseut*, París, Éditions Artus.

Wind, Barthina (1960), «Éléments courtois dans Béroul et dans Thomas», en *Romance Philology*, 14, pp. 1-13.

UNE ÎLE, DES ÎLES. LE VOYAGE SANS FIN AU PAYS QUI TE RESSEMBLE...

Florence Gérard Lojacono

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION

J'ai connu Jean-Jacques Rousseau, Louis-Antoine de Bougainville, George Sand, Edmond Dantès, Paul Gauguin...

Je suis parfois déserte, souvent enchantée, plus rarement au trésor, presque toujours mystérieuse.

J'ai pour noms: Spéranza, Lincoln, Hiva Hoa, Guernesey...

Qui suis-je? Une île? Non, pas une île mais le rêve de l'île. Pas le faux paradis des catalogues papier glacé invitant le chaland à un ailleurs toujours plus bleu à portée de carte bancaire mais «Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête»[1]. Sous les pavés du quotidien, la plage des congés payés. Mais sous la plage qu'y a-t-il? Pour y répondre, remontons, comme le propose Bachelard, «à la racine rêveuse des mots».

1. ÎLE-DESTINATION ET ÎLE-DESTINÉE

Derrière chaque île si concrètement décrite dans les catalogues des agences de voyage, se tient, comme en son cœur, une autre île. Une autre île, invisible, et pourtant on ne voit qu'elle. Gauguin n'a vu qu'elle, qui écrit à Paris en 1890 «Puisse venir le jour [...] où j'irais m'enfuir dans les bois sur une île de l'Océanie, vivre là d'extase, de calme et d'art»[2]. Mais l'île à laquelle songe le peintre de Pont-Aven, l'île qui serait selon son cœur, appartient à un recueil de poèmes et non à la réalité. La réalité, il l'écrira sept ans plus tard: «Folle mais triste et méchante histoire que mon voyage à Tahiti». Gauguin croyait s'embarquer pour Cythère, «l'île des doux secrets et des fêtes du cœur»[3] et il n'a trouvé

---

[1] Baudelaire, Charles (1966), «L'invitation au voyage», en *Petits poèmes en prose, œuvres critiques*, Paris, Librairie Larousse.

[2] Gauguin, Paul (1974), *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard.

[3] Baudelaire, Charles (1972), «Un voyage à Cythère», en *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de poche.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

que Tahiti et des fonctionnaires tatillons. Et est-ce Tahiti ou le rêve de Tahiti, qui gonfla les voiles d'Alain Gerbault, de Bernard Moitessier, de Jacques Brel? Ainsi en est-il de l'île: l'île réelle, cet espace de terre entouré d'eau de tous côtés, se double d'une île idéale, toujours rêvée, jamais atteinte. L'île réelle et l'île onirique. Onirique et pas utopique: je rêve d'un pays de Cocagne, «de l'île paisible de l'Alizé là où on a le temps de faire les choses qui comptent»[4]. Je ne veux ni changer la vie, ni des lendemains enchanteurs. Je veux seulement qu'on me foute la paix. «Je pars pour être tranquille» dit Gauguin[5]. Quand je prends un billet pour Los Roques, je vois par delà la destination touristique, j'entrevois la possibilité d'une destinée intime. Les déceptions, le béton et la corruption jamais n'aboliront le rêve de l'île qui durera aussi longtemps que l'homme rêvera «de vastes voluptés, changeantes, inconnues / Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!»[6].

Il y a donc deux sortes d'îles qui se superposent sans jamais se correspondre: l'île-destination et l'île-destinée. L'une dont on rêve, l'autre dont on se contente. Mais à quoi tient cette opposition fondamentale? Au premier abord, il semble que cela soit une question de géographie.

L'île-destination est localisable avec précision tandis que la situation géographique des îles-destinées n'a guère d'importance. L'île selon mon cœur est de latitude floue, de longitude inconnue. C'est l'île de Nulle Part, *Never Land*. Sa définition même est incertaine, terre entourée d'eau, rien de moins sûr. Ne dit-on pas des oasis que ce sont des îles de fraîcheur et n'a-t-on pas souvent comparé les planètes aux îles? L'astéroïde B 612 n'est-il pas aussi une île? Non seulement l'île-destination est à portée de GPS mais sa latitude est tropicale. Le froid, rappelle Bachelard, «étant un des plus grands interdits de l'imagination humaine»[7]. Fait-il beau? Est la question —la seule— qu'on s'y pose. A-t-il fait beau? Est la question —la première— qu'on vous posera au retour. Or, le nombre de jours d'ensoleillement, donnée capitale aux îles-destinations, est secondaire pour les îles-destinées. Il suffit que le climat n'y soit point une entrave à la vie des hommes.

Ces considérations géographiques ont des conséquences sociologiques. L'île-destination est touristique, ses charmes sont vendus en technicolor. Sur l'île qui m'est destinée, je ne suis pas touriste, on n'a pas rendez-vous tous les mois d'août, pendant 15 ans, avec son destin. A peine suis-je voyageur. Et encore faut-il se méfier de ce dernier. «Comment l'homme né avec le goût pour le merveilleux verrait-il les choses comme elles sont, lorsqu'il a de plus à justifier par le prodige la peine qu'il s'est donnée pour voir». C'est ainsi que Diderot justifie les

---

[4] Moitessier, Bernard (1986), *La longue route*, Paris, Arthaud.

[5] Voir note 2.

[6] Baudelaire, Charles (1972), «Le voyage», *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche.

[7] Bachelard, Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.

voyageurs qui «doivent être les plus crédules et les plus ébahis des hommes; ils mentent, ils exagèrent, ils trompent et cela sans mauvaise foi»[8]. Cependant les difficultés rencontrées par le voyageur sont parfois très réelles. Quand la *Boudeuse* et l'*Étoile* mouillent en baie de Tahiti, il n'est pas difficile de penser qu'un accueil chaleureux et une nature luxuriante aient fait tourner les têtes de marins affamés et épuisés. On le voit, l'île elle-même n'est pas toujours maîtresse de sa destinée et les neuf jours que passa Bougainville à Tahiti suffirent à asseoir la fable d'Otaïti pour longtemps.

Mais puisque Bora Bora est une destination et une destinée, puisqu'on y trouve des hôtels-clubs et que Paul-Émile Victor en fit son refuge où «aimer et mourir», que faut-il pour passer de l'une à l'autre? Qu'a-t-il fallu à Edmond Dantès pour changer le château d'If de destination malheureuse en fabuleuse destinée? L'abbé Faria me direz-vous. En effet, dans l'île-destinée, il est toujours question de trésor, sonnant et trébuchant façon Stevenson, fragile et nacré façon Giraudoux. Pour remonter, comme nous nous le proposions, à la racine rêveuse des mots, il nous faut entrer en littérature, il faudrait aussi sauter à pieds joints dans un tableau de Watteau ou de Gauguin comme Mary Poppins dans les dessins à la craie de Bert. On conçoit bien ce que le rêve de l'île doit aux poètes, aux écrivains, aux voyageurs, aux peintres... Toute la publicité vacancière exsude cette mythologie aussi ancienne que l'Atlantide. Entrons donc en littérature.

L'île littéraire connaît aussi la dichotomie destination/destinée. L'île-destination est peuplée et gouvernée selon une logique différente de celle qui veille sur l'île-destinée. L'île-destination est touristique dans sa version commerciale et pédagogique dans sa version littéraire. Du *Robinson Crusoé* de Defoe, Rousseau en tire «le plus heureux traité d'éducation naturelle»[9]. *L'île mystérieuse*, *l'École des Robinsons* de Jules Verne, *Le Robinson suisse* de Rodolphe Wyss sont des romans qui rangent l'île au rayon des destinations commodes, donnant ce qu'il faut de solitude et d'étrangeté pour être prétexte à moult digressions édifiantes. C'est une île-support, une île-décor dont les héros de papier, tout comme les touristes de son homologue réelle, doivent tirer le maximum. Ce sont des romans physiques, dans tous les sens du terme. Tout y est force et rapports de forces. La nature y est dominée, les animaux domptés, les flamands roses ligotés. Un seul principe gouverne ces héros musculeux et ingénieux: l'accumulation. Amasser, augmenter, ajouter, ainsi se résume la logique des héros-fourmis de Verne. Toute autre est l'île qui m'a été destinée. Bien sûr, elle aussi, est île par commodité, pour éviter les complications inutiles en quelque sorte, car l'île-destinée, nous l'avons vu, a des formes mouvantes: tantôt île, tantôt astre, tantôt aussi, une simple cabane au fond du jardin peut faire l'affaire. Les rapports de force n'y ont

---

[8] Diderot, Denis (1995), *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Le Livre de Poche.
[9] Rousseau, Jean-Jacques (1999), *Émile*, Paris, Larousse.

pas cours et la physique de l'ingénieur Cyrus Smith est remplacée par la métaphysique de Suzanne[10]. L'île-destinée est plus qu'un décor, elle entre dans ma vie pour en changer le sens. Elle ne vise pas à l'édification des héros mais à leur conversion. Il ne s'agit pas de sommer les connaissances les unes après les autres pour être plus savant mais de transmuer les connaissances déjà acquises pour être différent. Au principe d'accumulation, les hôtes-cigales de l'île-destinée répondent par leur plus beau chant.

Ainsi au touriste des îles-destinations, du type Philéas Fog ou adepte de *time share*, au voyageur des îles-destinées, du type Rousseau ou navigateur impénitent, la littérature ajoute un troisième personnage: le naufragé de l'île déserte, du type Robinson. Mais tous les Robinsons ne se ressemblent pas, certains seront les héros des îles-destinations, d'autres les hôtes des îles-destinée. Nous avons donc trois types de personnages —le touriste, le voyageur, le naufragé— se partageant deux types d'îles —l'île-destination et l'île-destinée— . Une constante cependant, nos trois personnages portent en eux, ancrée en des profondeurs variables, une part du rêve de l'île. De cet *Eldorado promis par le destin*[11], de l'Otaïti de Bougainville aux catalogues des agences de voyage, quelles sont ces constantes du rêve de l'île? Sous les pavés, la plage avons-nous dit en introduction. Il est temps de gratter un peu la surface sableuse, de renverser les châteaux en Espagne pour en sonder les fondations.

2. LE RENVERSEMENT DES VALEURS

L'île, quelque soit son type, est toujours à la fois une fin et un commencement. D'abord pour le navigateur, quand de l'horizon se détache la rayure brillante ou sombre des terres émergées. «Diego Ramirez naît enfin, petite vie bleu foncé sur l'horizon incertain. Et chaque fois que *Joshua* est porté par une crête la petite vie apparaît plus nette. Et chaque fois, c'est comme le flash d'un phare tout au fond de mon cœur», écrit Moitessier[12] un peu avant le Horn. Pour le navigateur qui passe au large, l'île est une promesse, mais aussi pour celui qui y aborde. Si l'état de naufragé peut signifier la fin du voyage, se réveiller colon sur une grève déserte est bien un commencement. C'est pour cela que les naufragés de *l'Île mystérieuse* décident de ne plus se désigner comme des naufragés mais comme des colons, transformant ainsi la fin du voyage en commencement de l'aventure. Bien que les personnages des îles-destinées ne soient pas des colons, il s'agit, pour eux aussi, d'un commencement. Mais un commencement

---

[10] Giraudoux, Jean (1935), *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Grasset.
[11] Baudelaire, Charles (1972), *op. cit.*
[12] Moitessier, Bernard (1986), *La longue route*, Paris, Arthaud.

épuré de tout scoutisme, tourné vers l'intérieur des êtres et non l'extérieur des choses. «J'ai la sensation du sans fin dont je suis le commencement» écrit Gauguin lors de son second voyage à Tahiti. Mais là où il y a commencement, il y a aussi limite, frontière. L'espace circonscrit de l'île est enclin au développement des hiérarchies. Alcatraz et Sainte-Hélène mais aussi Ustica et les Galapagos. Prison où espace protégé, il est défendu d'en sortir ou d'yentrer. *Défense de...* donc hiérarchie. L'administration des îles-destinations respecte scrupuleusement les hiérarchies de la mère patrie. Le gendarme et le douanier hantent les séjours de George Sand à Majorque et de Gauguin en Polynésie. Sur *l'Ile mystérieuse* la sociologie usuelle des castes occidentales est respectée. Nous trouvons par ordre d'importance décroissant: l'ingénieur - l'étudiant - le reporter - le marin - le noir - le singe - le chien - les autres animaux. Pour les hôtes des îles-destinées, le Grand Commencement s'accompagne d'un renversement des hiérarchies. Le sauvage prime sur le civilisé, Gauguin revendique son *art de Papou* «La civilisation s'en va petit à petit de moi et je commence à penser simplement»[13]. Rousseau énumérant les nombreux avantages de la lecture de *Robinson Crusoé* pour Émile, n'oublie pas ce renversement des valeurs «Tous ces gens si fiers de leurs talents dans Paris ne sauraient rien dans notre île, et seraient nos apprentis à leur tour»[14].

L'île est alors un monde inversé où la vie défile en miroir. Le dominant devient le dominé et inversement. Maîtres et serviteurs échangent pelures et procédés sur *l'Ile des esclaves*[15], mais aussi sur la Speranza de Tournier[16], et, sur *l'Ile des Gauchers*, «pendant dix jours les femmes de l'île se déguisaient en leur mari et ces derniers prenaient l'apparence de leur épouse»[17]. Les femmes non seulement prennent les vêtements de leur mari mais adoptent aussi ces petits écarts de conduite sur lesquels la morale ferment pudiquement les yeux. C'est que la liberté sexuelle fait partie des caractéristiques du rêve de l'île, elle en est même la caractéristique principale depuis que Bougainville écrivit dans son *Voyage* en parlant de Tahiti: «Vénus est ici la déesse de l'hospitalité, son culte n'y admet point de mystères, et chaque jouissance est une fête pour la nation». De l'invitation de Baudelaire à «Aimer à loisir» au dithyrambe de Diderot sur la liberté des mœurs polynésiennes dans son *Supplément au voyage de Bougainville*, l'île onirique refuse en bloc la monogamie imposée par le mariage chrétien. Là aussi, culbute des valeurs, non plus mariage et procréation mais sexe et libération. Qui d'ailleurs voudrait s'embarquer pour une Cythère calviniste? L'île onirique est-elle un pa-

---

[13] Gauguin, Paul, *op. cit.*

[14] Rousseau, Jean-Jacques, *op. cit.*

[15] Marivaux, Pierre (2000), *L'île des esclaves*, Paris, Poche, Mille et une nuits.

[16] Tournier, Michel (1997), *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard Jeunesse.

[17] Jardin, Alexandre (1995), *L'île des Gauchers*, Paris, Gallimard.

radis pour hommes seuls et pour hommes seulement? Dans ce monde à la renverse, même les arbres poussent à l'envers et s'en accommodent. Tout y subit un retournement radical et la Suzanne de Giraudoux aurait bien pu s'appeler Alice, si nombreuses sont ses escapades de l'autre côté du miroir. D'ailleurs choisir un Robinson femme n'est-ce pas déjà renverser les valeurs? Quid alors de la force, des rapports de forces et de tout de qui fait les romans physiques et pédagogiques? Comme dit Suzanne «Il y a ceux qui parlent du goût des oiseaux, et ceux qui parlent de leur chant». À une nature «d'hommestiquée» Suzanne, alias Alice, préfère une nature apprivoisée. S'il te plaît, dessine-moi une île!

Si le concept de fin et de commencement contient celui de frontière donc de hiérarchie, il est aussi lié au temps qui passe. Entre la fin et le commencement il y a frontière et cette frontière délimite un avant et un après. L'île-destination est régie par l'aller-retour —je pars, je reviens— l'île-destinée par l'avant-après —j'étais, je suis—. La première est circonscrite dans l'espace géographique commun à tous les hommes. Le déplacement en est la valeur principale. La seconde est circonscrite dans l'espace-temps, non le temps universel, mais un temps qui m'est propre. Le devenir y est primordial. Quand je prends un aller-retour pour les îles, je pars d'un point A et j'y reviens trois semaines après. J'ai décrit une boucle dans l'espace. Si l'aller-retour fonctionne aussi inévitablement qu'un boomerang dans l'espace géographique, l'avant-après est un processus linéaire. Je ne décris pas une boucle dans le temps puisque jamais je ne reviendrai au point de départ. Dans ce voyage-là, en effet, le point de départ n'est pas un guichet d'aéroport mais mon propre état d'âme. Entre ce que je suis et ce que je serai, l'épaisseur d'une barrière coralline. L'expérience de l'île-destinée est indélébile —*waterproof*— et ne dépend pas du calendrier des vacances scolaires. Le Robinson de Tournier illustre ce passage, qu'opère pour ceux qui y sont destinés, le séjour dans l'île. C'est l'explosion accidentelle de la grotte qui fait office de frontière entre les deux Robinsons. Le Robinson d'avant, gouverneur frénétique et despote mal éclairé et celui d'après, amateur nonchalant et roi sans royaume. Toutes les îles sont soumises au temps mais celui-ci n'y a pas les conséquences. Usure des mains aux travaux de la terre pour l'île-destination, érosion des hiérarchies pour l'île qui m'est destinée.

Le renversement des valeurs est aussi un renversement de l'espace-temps. Pour l'ingénieur Cyrus Smith et le Robinson suisse, le temps se mesure à la hauteur de leurs réserves. La somme de toutes les heures passées sur l'île doit correspondre à la somme des boisseaux de blé, des têtes de bétail, des outils forgés. Robinson obnubilé par son souci d'accumulation est le seul être que Suzanne n'aurait pas aimé rencontrer «encombrant déjà sa pauvre île [...] de pacotille et de fer blanc» A quoi sert toute cette activité? À éviter ce *monstre délicat*[18] qu'est l'Ennui. C'est contre l'ennui qu'il faut patiemment et sans relâche «construire,

[18] Baudelaire, Charles (1972), «Au lecteur», *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche.

organiser, ordonner», édicte le gouverneur de Speranza[19] mais rien n'y fait et si «Vendredi travaillait dur, et Robinson régnait en maître [...] La vérité est qu'ils s'ennuyaient [...]». Sur l'île-destinée le temps ne s'écoule pas de la même façon. Robinson abandonne cette logique d'accumulation après l'explosion de la grotte. Au lieu de s'acharner à tailler l'île aux mesures de sa vie antérieure, le nouveau Robinson, le Robinson solaire, reconnaît en lui la mesure de l'île. C'est l'île qui, peu à peu, le modèle à sa mesure. Suzanne est devenue elle-même «la seule norme, le pouce, la coudée, l'aune»[20]. L'île de Suzanne, toute de légèreté ne connaît ni le grave, ni la norme. Le poids des choses, l'étalonnage des instants, tel sont les soucis du monde d'avant sa rencontre avec l'île et tels sont les soucis qu'elle retrouve à son retour en France. Le monde redevenu pesant et grave l'accueille par ses mots, les derniers du roman: «- Je suis le contrôleur des poids et mesures, mademoiselle... Pourquoi pleurer?».

Le temps se dilate sur l'île, il y devient si lâche qu'on peut facilement le remonter. Le rêve de l'île est aussi celui des origines, le retour vers le Grand Commencement, vers To. «C'est ainsi que devaient vivre nos premiers ancêtres», dit le Robinson suisse[21]. Sur l'île des Gauchers, les habitants semblent être de la race des pionniers, des immigrants australiens de 1880, et le français, qui y est langue officielle, à toutes les finesses du XVIIIe siècle. Pour Diderot[22] «l'Otaïtien touche à l'origine du monde» et appartient à un peuple assez sage «pour que son innocence, son repos et sa félicité n'aient rien à redouter d'un progrès trop rapide de ses lumières». Ce retour aux origines du monde est propice à l'éclosion de l'homme nouveau. Gauguin explique ainsi sa *terrible démangeaison d'inconnu*: «J'avais été séduit une fois par cette terre vierge et par sa race primitive et simple; j'y suis retourné et je vais y retourner encore. Pour faire neuf il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance». Le neuf seul pourra sauver l'homme, *Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques*, de l'Ennui, car pourquoi voyager, dit le Poète, si ce n'est *Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*[23].

3. UN NOUVEAU LANGAGE

Ce Grand Commencement, non seulement d'une vie nouvelle, mais d'une vie où je serai un être nouveau, passe par une période indispensable: l'aphasie. Le silence de ma solitude dans l'île n'est cependant pas une maladie. Ce silence-

---

[19] TOURNIER, Michel, *op. cit.*

[20] GIRAUDOUX, Jean (1935), *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Grasset.

[21] WYSS Rodolphe (1994), *Le Robinson suisse*, Bruxelles, Casterman.

[22] DIDEROT, Denis (1995), *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Le Livre de Poche.

[23] BAUDELAIRE, Charles (1972), *op. cit.*

là, ce ne sont pas des mots en moins mais une aptitude de plus. C'est un silence qui se maîtrise et s'apprend, c'est un raccourci vers l'essentiel des êtres et des choses. «Ce silence la nuit à Tahiti est encore plus étrange que le reste [...]. Je comprends pourquoi ces individus peuvent rester des heures, des journées assis sans dire un mot et regarder le ciel avec mélancolie»[24], remarque le *Sauvage du Pérou*. Le Grand Commencement s'inaugure par une période de silence. «Nous parlons trop», dit un jour Vendredi à Robinson[25], «Il n'est pas toujours bon de parler. Dans ma tribu chez les Araucans, plus on est sage, moins on parle» et d'un commun accord ils restèrent silencieux pendant plusieurs semaines, ne communiquant que par gestes. Les époux Cicogne[26], adoptant le mode de vie gaucher, passent une période d'acclimatation sur l'Île du silence. Les mots sortiront vivifiés par cette cure d'abstinence. Ou bien ils seront avalés, oubliés pour faire place à une nouvelle langue. On jette les vieux mots par-dessus bord, les vieilles syntaxes par-dessus l'île. La nouvelle langue de Suzanne est un langage sans suffixe, sans préfixe, sans racine. Une langue pour elle seule, environ 200 mots, qui ne la portent jamais en dehors de son île. Elle-même n'est plus Suzanne mais *Veloa*, la reine. «Dans les langues d'Océanie, à éléments essentiels, conservés dans leur rudesse, isolés ou soudés sans nul souci du poli, tout est nu et primordial», constatait aussi Gauguin. Le grand commencement est marqué au fer du langage. Les colons eux aussi participent à ce souci langagier mais c'est sous forme de campagne patrio-linguistique. Zeltheim, Falken Horst, «cela fait illusion» disent les colons de la Nouvelle-Suisse. Or que signifie coloniser? Coloniser c'est le même, ailleurs. Le drame de la colonisation c'est qu'elle ne fait pas de place à l'autre, c'est toujours le même, transporté ailleurs. Nouvelles-Hébrides, Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Poméranie. On frotte la dissemblance pour la rendre plus lisse, moins âpre, on l'apprête à son nouveau destin. La Nouvelle-Écosse est d'abord Ecosse avant que d'être Nouvelle. L'inquiétante étrangeté de l'autre est gommée par cette appellation faussement nouvelle dont le seul but est de faire table rase: la Nouvelle-Écosse c'est une nouvelle possibilité pour l'Écosse, c'est le *new game* rendu possible. La géographie de l'île de Suzanne n'y échappe pas, le même ailleurs, le rocher Rimbaud, le rocher Claudel, le rocher Mallarmé parce que l'île n'est, à chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. Suzanne a inventé les mots de sa solitude, le couple Robinson-Vendredi va expérimenter lui aussi un nouveau rapport au langage. Le nouveau Robinson, celui éclôt après l'explosion, va accepter le langage de Vendredi. Il accepte que son ex-serviteur se rendre maître de son langage à lui, Robinson, qu'il s'approprie, pour en jouer, la langue du pouvoir. Qu'est ce qu'un papillon?

---

[24] Gauguin, Paul, *op. cit.*
[25] Tournier, Michel, *op. cit.*
[26] Jardin, Alexandre, *op. cit.*

C'est une marguerite qui vole. Cette définition peu orthodoxe de Vendredi aurait été jugée sacrilège par le Robinson gouverneur. La liberté retrouvée de Vendredi est aussi la liberté de jouer avec la langue de son ancien esclavage. Après avoir demandé à Robinson «Est-ce que la lune est le galet du ciel ou est-ce ce petit galet qui est la lune du sable?», «[...] il éclata de rire, comme s'il savait d'avance que Robinson ne pourrait pas répondre à cette question»[27]. À la liberté de Vendredi de poétiser, correspond pour Robinson la liberté de se taire, de ne pas répondre. Robinson est affranchi du devoir de réponse. Dans ce monde inversé, Vendredi peut poser les questions dont Robinson ne connaît pas la réponse, dont personne ne connaît les réponses. Le petit monde de l'île Lincoln, lui, n'a jamais pu se dégager de la mise en scène langagière propre aux colons: l'ordre ou le conseil d'une part, les questions-réponses de l'autre. Mais les questions du jeune Harbert et celles du naïf Pencroff, ne sont que celles dont Cyrus Smith connaît les réponses. Toute autre question eût été anti-pédagogique.

Le renversement des valeurs, la remontée dans le temps, la victoire du silence sur les anciens mots et les anciens mots remplacés par une langue nouvelle, tout cela fera de l'hôte de l'île un être neuf. Suzanne sentit en elle, un matin, *un nouveau cœur*. Cette nouveauté est fille de la solitude, non de la solitude sentie comme un manque, mais de la solitude essentielle à tout Grand Œuvre. Sur l'île, je suis seul, seule, tout au plus sommes-nous seuls. Personne ne vient me distraire de moi-même, je peux me laisser aller au sentiment de l'existence comme le fit Rousseau à Saint-Pierre. Mais de cette totale disponibilité de soi, chacun en fera l'expérience intime selon des chemins différents. Le plus souvent l'île est prétexte à la suffisance humaine, à la libération sauvage de tous les orgueils. «[...] l'isolement que tu souhaiterais ne serait à tes yeux qu'un moyen de te grandir et de déifier»[28]. Ce maître sans cesse occupé de lui-même et de ses lois, c'est le Robinson patriarche, ouvrier inlassable, que ne voudrait pas rencontrer Suzanne. Mais elle aurait certainement voulu rencontrer le Robinson d'après sa conversion à la mesure de l'île, le Robinson solaire, car celui-ci «avait commencé à se transformer complètement. [...] Il n'avait plus du tout la tête d'un gouverneur et encore moins d'un général»[29].

4. CONCLUSION

Nous pouvons à présent résumer ainsi les caractéristiques de l'île-destination et celles de l'île-destinée:

---

[27] Tournier, Michel, *op. cit.*

[28] Sand, George (1953), *Un hiver à Majorque*, Palma de Mallorca, Editorial Clumba.

[29] Tournier, Michel, *op. cit.*

L'île-destination a forcément un goût de paradis. Elle est régie par le processus concret de l'aller-retour, sans changement interne de la qualité de ses héros, seule y compte la quantité —des vivres, des outils, du bétail—. Elle est d'envergure pédagogique et fonctionne selon un rythme binaire: aller-retour, dominant-dominé, gain-perte, questions-réponses. On y règne en maître.

L'île-destinée n'est forcée à rien. Elle est rythmée par l'avant-après, avec grands changements dans la psychologie des personnages. Seule y compte la qualité —des couchers de soleils, des silences, des gestes— Son envergure est celle de la conversion, elle procède par petites touches, parfois explosives, parfois insignifiantes. On y séjourne en ami.

En remontant à la racine rêveuse du mot *île* nous avons trouvé *le rêve de l'île*. Or, comme le suggère Bachelard, un rêve ne peut s'expliquer que par d'autres rêves. Ainsi en est-il du rêve de l'île, nourrit sans cesse par d'autres rêves: l'Âge d'Or, l'Utopie, la Cocagne, l'Atlantide, les Hespérides... Hélas, «Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie / [...] / Chaque îlot signalé par l'homme de vigie / Est un Eldorado promis par le destin / L'imagination qui dresse son orgie / Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin»[30].

Mais si les clartés du matin dissipent les brumes, elles n'épuisent pas le rêve de l'île. Aujourd'hui l'îlot n'est qu'un récif, mais demain, c'est sûr, je trouverai mon Icarie.

[30] Baudelaire, Charles (1972), *op. cit.*

LA MUJER CANARIA EN LA LITERATURA DE VIAJES FRANCESA

Cristina González de Uriarte
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Depuis trois ou quatre cents ans que les habitants de l'Europe inondent les autres parties du monde et publient sans cesse de nouveaux recueils de voyages et de relations, je suis persuadé que nous ne connaissons d'hommes que les seuls Européens.

(J.J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*)

A partir de la Edad Media peregrinos, misioneros, mercaderes, corsarios o embajadores, movidos por intereses diferentes, recorren el mundo y recogen por escrito sus experiencias y sus fantasías, dando lugar así a una fecunda literatura de viajes. En efecto, esta modalidad de escritura da cabida a autores de muy diversa procedencia que aportan no sólo una forma de expresión propia, sino también su particular punto de vista de las cosas y de las personas que les rodean: «Plus que d'autres genres littéraires, sans doute, le récit de voyage croise l'Histoire et s'en nourrit, l'écriture du voyage supposant nécessairement une confrontation du rédacteur avec le monde contemporain» (Gomez-Géraud 2000: 8). El libro de viajes desempeña, pues, desde sus inicios, un papel fundamental en la divulgación y representación del mundo conocido y de sus pobladores, actuando como vehículo de transmisión del saber adquirido[1].

Los primeros relatos franceses presentan, aunque de forma somera, los rasgos distintivos de los pueblos extranjeros. Si ya en 1504 el capitán de la marina mercante Gonneville pone de relieve sus dotes de observador cuando describe las costumbres, vestido y vivienda de los guaraníes[2], en la segunda mitad de

---

[1] Roland le Huenen subraya el carácter didáctico del relato de viajes en «Le récit de voyage: l'entrée en littérature», *Études littéraires*, 1987, p. 49.

[2] En 1505, en el viaje de regreso, la embarcación fue atacada por piratas y tanto la carga como los diarios de navegación se perdieron. No obstante, el capitán Binot Paulmier de Gonneville elaboró una nueva relación del viaje que fue editada por D'Avezac en

esta misma centuria (1578) Jean de Léry publica *Histoire d'un voyage fait en la Terre du Brésil*, obra maestra de la literatura etnográfica (Lévi-Strauss 1955: 90), donde el autor lleva a cabo un análisis serio y riguroso de sus habitantes. Estos ejemplos no constituyen en modo alguno casos aislados, antes bien, el interés cada vez mayor que manifiesta el hombre occidental por descubrir y conocer otras culturas encuentra su razón de ser en una mezcla de curiosidad y de preocupación etnográfica (Gomez-Géraud 2000: 53).

Pero las bases para el estudio del hombre comienzan a tomar cuerpo a finales del siglo XVIII y principios del XIX[3]. La referencia a la «Société des observateurs de l'homme»[4], fundada por Louis-François Jauffret en 1799, es aquí inevitable. Constituida por médicos, lingüistas, filósofos, historiadores, naturalistas y viajeros, en el artículo primero de sus estatutos se declara que su objetivo es el estudio de las cualidades físicas, intelectuales y morales del individuo en todo el mundo y a lo largo de la historia. En 1800 dicha Sociedad publica las *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* que Joseph-Marie de Gérando elabora un año antes para el capitán Nicolas Baudin[5] y los científicos que le acompañan a tierras australes en la primera expedición etnográfica francesa, según la expresión de J.P. Faivre (1966: 12)[6]. A partir de este momento el estudio del hombre experimentará un notable desarrollo hasta llegar a convertirse en una ciencia con identidad propia.

París en 1869 con el título *Campagne du navire l'Espoir de Honfleur (1503-1505). Relation authentique du voyage du capitaine de Gonneville ès nouvelles terres des Indes*.

[3] Sobre esta cuestión, *vid.*, entre otros, DUCHET, M. (1971), *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, París, François MASPERO; HERVÉ, G. (1909), «Les débuts de l'etnographie au XVIIIe siècle», *Revue de l'école d'anthropologie*, t. XIX, pp. 345-366, 381-401 y MÉTRAUX, A. (1963), «Les précurseurs de l'ethnologie en France du XVIe au XVIIIe siècle», *Cahiers d'histoire mondiale*, vol. VII, núm. 3, pp. 721-737.

[4] J. COPANS y J. JAMIN han reunido las memorias de la Sociedad en *Aux origines de l'anthropologie française*. La segunda edición, de 1994 (París, Jean Michel Place), presenta algunas variantes con respecto a la primera de 1978. Así, se ha suprimido el prefacio de J.P. Faivre, el orden seguido es ahora cronológico y, además, se han incluido dos nuevos textos de Gérando y de Péron.

[5] El diario manuscrito de Baudin junto con las ilustraciones originales ha sido recientemente publicado con el título *Mon voyage aux Terres Australes. Journal personnel du commandant Baudin*, Jacqueline Bonnemains, Imprimerie Nationale, 2001.

[6] Otro de los miembros de la expedición, Bory de Saint-Vincent, es autor de uno de los primeros tratados antropológicos: *L'Homme, essai zoologique sur le genre humain. 2 édition, enrichie d'une carte nouvelle pour l'intelligence de la distribution des espèces d'hommes à la surface du globe terrestre*, París, 1811. El resultado de la expedición fue, desde el punto de vista científico, considerable y ha sido abordado en numerosos estudios. *Vid.*, entre otros, HAMY, E.T. (1891), «L'oeuvre ethnographique de Nicolas-Martin Petit dessinateur à bord du

No obstante, sea cual sea el destino y el objeto de la expedición, el viajero es incapaz de hacer abstracción del mundo conocido, de sus costumbres y prejuicios, que pretende erigir en valores universales, es decir, adopta una actitud marcada por lo que T. Todorov (1989) denomina «etnocentrismo», denunciada en múltiples ocasiones tanto por los lectores como por los propios autores de los viajes. Si P. Hazard (1994: 21), a mediados del siglo que acaba de terminar, afirma: «Souvent, il est vrai, le voyageur qui revenait avec une pensée qu'il croyait originale l'avait déjà dans ses bagages, au moment de son départ», mucho antes, coincidiendo con el momento de expansión de las grandes campañas científicas, Diderot aconseja a sus compatriotas: «Ne soyez point admirateur exclusif de vos usages, si vous craignez de passer pour un causeur impertinent. La plupart de nos Français semblent n'aller au loin que pour y donner mauvaise opinion de nous» (*apud.* J. Goulemot *et al.*, 1995, I: 517).

Si bien las relaciones entre Canarias y Francia se remontan a la Edad Media —con la conquista e incorporación del Archipiélago a la corona de Castilla—, éstas se intensifican a partir del siglo XVIII cuando las Islas son bien conocidas por los navegantes que cruzan el Atlántico y realizan una primera escala para avituallamiento en Santa Cruz de Tenerife[7], cuyo puerto ofreció durante mucho tiempo las mejores condiciones para el atraque.

Desde los primeros antecedentes de la literatura de viajes sobre Canarias hasta las manifestaciones más recientes, el mundo aborigen, la conquista, los orígenes míticos de estas tierras, el Teide o la vegetación son contenidos recurrentes y, presentados, en muchos casos, de forma similar. La parte dedicada a los habitantes del Archipiélago suele distinguir entre los guanches y los canarios actuales. Mientras que los primeros han sido desde siempre objeto de curiosidad, con el viajero ilustrado el hombre contemporáneo adquiere un mayor relieve.

El propósito de nuestra comunicación[8] es acercarnos a una parte de esa población, la femenina, a través de un conjunto de relatos de viajeros franceses que llegan a Canarias entre el siglo XVIII y principios del XX, período en el que la afluencia de científicos y navegantes es particularmente intensa. Ateniéndonos al contenido de las relaciones, hemos dividido este estudio en tres epígrafes: la descripción física y moral, los usos y costumbres y, por último, la indumentaria.

Géographe», *L'Anthropologie*, vol. II, pp. 600-622 y «Les Collections anthropologiques et ethnographiques du voyage de découvertes aux terres australes (1801-1804)», *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 1906, núm. 1, pp. 24-34.

[7] *Vid.* Berta PICO *et al.* (2000), *Viajeros franceses a las Islas Canarias*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

[8] Este trabajo es la continuación de otro que, en colaboración con la profesora C. Curell, presentamos en el IV *Curso de Primavera*, organizado por el Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de La Laguna y celebrado del 15 al 19 de mayo de 2000.

Por la repercusión de sus estudios destacamos al naturalista Sabin Berthelot y al antropólogo René Verneau. Al primero de ellos, que pasó la mayor parte de su vida en Tenerife, le debemos su profundo análisis de la sociedad isleña de comienzos del siglo XIX, las *Misceláneas*; al segundo, que entre 1876 y 1935 se desplazó a Canarias en varias ocasiones, una completa descripción de cada una de las islas. Por lo que respecta al resto de los textos, la mayoría de ellos es el resultado de las anotaciones tomadas durante las escalas de los viajes de circunnavegación. En este sentido, destacamos la expedición realizada por Baudin a tierras australes (1800-1804), que dio lugar a una numerosa documentación sobre el Archipiélago[9]. En otros casos los testimonios son fruto de un viaje cuyo destino son las Islas Canarias.

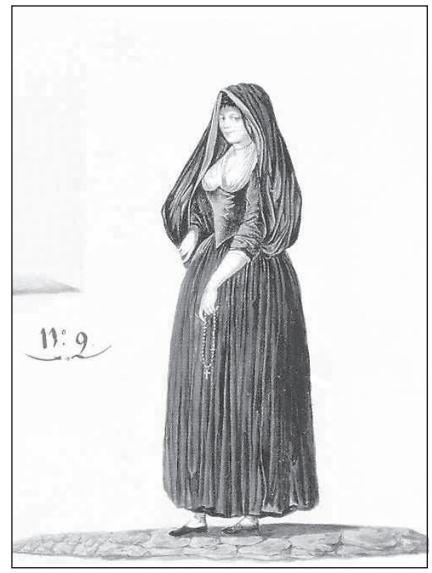
Pero antes de abordar el primero de los apartados creemos necesario realizar unas breves puntualizaciones. La primera de ellas hace alusión al contexto insular. El viajero de los siglos XVIII y XIX se encuentra a su llegada con una población fuertemente jerarquizada en la que las diferencias sociales son muy acusadas. A esto hay que añadir los períodos de profunda crisis económica que afectan a un número importante de habitantes y dejan tras de sí una secuela de pobreza y miseria. Por otra parte, al no contar con relaciones escritas por viajeras francesas, la mujer canaria siempre es analizada desde una perspectiva masculina que, indudablemente, condiciona el contenido de los relatos y explica determinados juicios de valor emitidos por los cronistas.

1. DESCRIPCIÓN FÍSICA Y MORAL

A menudo, los viajeros suelen comparar la mujer canaria con la de otras latitudes. En algunos casos, el punto de referencia es la mujer urbana francesa, encarnación de la belleza y de todas las virtudes femeninas. Mientras que para el naturalista Bory de Saint-Vincent la exquisitez de estas últimas es inigualable: «Malheureusement pour les Espagnoles, [...] elles n'ont pas encore pris ce tour, ce genre exquis, que possèdent seules, au plus haut point, nos aimables Françaises, et qu'aucune femme de la Terre ne peut leur disputer» (1803: 241), para el diputado Louis Proust y el botánico Charles Joseph Pitard las isleñas pueden rivalizar perfectamente con las elegantes parisinas (p. 123). En otros textos, el referente es la mujer andaluza o la portuguesa. Así, para el marino Cyrille Laplace los rasgos que las canarias comparten con las andaluzas les proporcionan un atractivo casi irresistible (p. 31) excepto cuando, con motivo de las celebraciones importantes, intentan imitar la moda de París; entonces, no sólo no quedan

[9] Para esta ocasión hemos utilizado los testimonios aportados por Bory de Saint-Vincent, Milbert, Péron, Riedlé, Ronsard y Sautier.

◁ Acuarela de N.M. Petit. (Expedición de Baudin a tierras australes). Col. Lesueur, Museo de Historia Natural, El Havre.



△ Acuarela de N.M. Petit. (Expedición de Baudin a tierras australes). Col. Lesueur, Museo de Historia Natural, El Havre.

◁ Acuarela de Milius. (Expedición de Baudin a tierras australes). Col. Lesueur, Museo de Historia Natural, El Havre.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

favorecidas, sino que no alcanzan la altura de sus modelos (p. 32). Por su parte, Eugène Bouchet afirma: «À Santa-Cruz, nous avons rencontré un grand nombre de jolies femmes, tandis qu'à Funchall, il faut les chercher» (p. 25).

La belleza de la mujer canaria, de cabello y ojos negros y dientes muy blancos (Milbert:. 30), suele provocar la admiración del observador foráneo. No es el caso de Bory de Saint-Vincent, que concluye el epígrafe dedicado a la indumentaria femenina con estas palabras: «Au reste, les Canariennes que j'ai vues ne sont pas très-jolies; je n'en ai pas rencontré une qu'on puisse citer, quoique plusieurs aient de belles dents et de grands yeux; elles sont en général maigres, très-brunes, ont le nez tranchant, et l'air portugais» (1803: 242).

Por su parte, el Dr. Masnou, a su paso por Tenerife con destino a China a finales del siglo XIX, hace una distinción entre las mujeres de la alta sociedad y las del pueblo llano: mientras que las primeras le parecen bastante hermosas y de porte gracioso a pesar del uso excesivo de polvos de arroz, las del pueblo, por el contrario, le resultan bastante feas y sucias (p. 187). Las referencias a las campesinas se centran en el color oscuro de su tez debido a una prolongada exposición al sol (Milbert: 69) o, según afirma el naturalista Labillardière, a la mezcla de la población con los aborígenes (p. 28). Pero, sin lugar a dudas, el testimonio más llamativo es el del marino Antoine Sautier. En su diario manuscrito afirma que las canarias le parecieron excesivamente feas y que si hubiera tenido que casarse y terminar su vida aquí no hubiera vivido mucho (p. 8).

En cuanto al aspecto moral, algunos autores destacan que, ya desde muy jóvenes, las muchachas isleñas son coquetas, presumidas y provocadoras y que es muy difícil resistirse a sus encantos. Mientras que Proust y Pitard consideran que estas características son inofensivas: «La jeune fille canarienne est jolie; elle aime qu'on la flatte; elle adore les parures, les toilettes et les fleurs; mais sa coquetterie ne va jamais jusqu'à la légèreté» (p. 62), Laplace opina que constituyen un peligro para los viajeros: «elles aiment passionnément le plaisir, et si l'on écoute les mauvaises langues (il y en a à Ténériffe comme partout ailleurs) ainsi que les plaintes des malheureux dont elles ont détruit la fortune ou ruiné la santé, peut-être pensera-t-on comme moi, que ce sont des sirènes bien dangeureuses pour les voyageurs» (p. 32). Y es que los atributos tradicionalmente asignados a la mujer, esto es, belleza y virtud, no pueden conciliarse, ya que la búsqueda de uno supone irremisiblemente la pérdida del otro (Martín Gaite 1987: 199).

Dentro de este mismo epígrafe no podemos dejar de mencionar las numerosas referencias a las prostitutas. En el transcurso de su historia las Islas han conocido momentos de gran miseria que han abocado a la mendicidad a muchos hombres, mujeres y niños, y a la prostitución a las mujeres pertenecientes a las clases más desfavorecidas. Además, la importante emigración de la población masculina a América provoca una situación de desamparo en la mujer que, cargada de hijos, se queda en ocasiones durante largos períodos de tiempo sin recurso económico alguno. Por otra parte, Santa Cruz, al ser el puerto de tránsito fundamental en la ruta americana, pronto se convierte en un importante foco

de prostitución (Lesson: 12, Bory, 1803: 243, Péron: 17, Milbert: 21-22, Ronsard: 5, Loyer: 41 y Riedlé: 54). Jacques Arago, escritor y viajero que estuvo en Tenerife en octubre de 1817, manifiesta su estupor al encontrarse nada más desembarcar con una treintena de muchachas acompañadas por sus madres que le cogían del brazo y le tiraban de la ropa con gritos, rezos, amenazas y lágrimas con la pretensión de estar a solas con él. Lo más lamentable, sin embargo, era que la mayor de ellas apenas contaba quince años. Arago termina su relación con estas palabras: «C'est la misère et non pas la débauche, c'est le besoin et non pas la cupidité, c'est peut-être aussi l'effet d'un soleil chaud et presque d'aplomb» (p. 34). Pero el lado anecdótico nos lo da a conocer Milbert (p. 23) cuando nos cuenta que estas mujeres son capaces de conciliar su oficio con un fuerte sentimiento religioso, ya que él mismo las ha visto deambular por la ciudad rezando con un rosario en la mano, camino de la iglesia[10]. Para paliar este problema surgen diferentes iniciativas tales como la creación de casas de acogida donde las mujeres se dedican a hacer trabajos «útiles» y reciben educación religiosa.

2. VIDA COTIDIANA. USOS Y COSTUMBRES

Desde los inicios del siglo XVIII hasta el siglo XX triunfa la idea de la existencia de una naturaleza femenina específica que la hace inferior al hombre, tanto física como intelectualmente. Según esta concepción, la mujer está dotada de una serie de cualidades morales como son la modestia, el pudor y la vergüenza y su principal función consiste en ocuparse de las actividades domésticas, de su marido y de sus hijos. Aunque, indudablemente, el comportamiento social femenino ha cambiado en el período analizado, no se puede hablar, sin embargo, de modificaciones sustanciales.

Observemos el parecido entre el contenido de este legajo del siglo XVIII de un archivo parroquial, en el que leemos que la esposa debe:

> comer en una misma mesa el alimento cotidiano que siempre ha tenido, apuntando y remendando, haciendo la comida y cuidando todo lo demás de la casa [...]. No debe salir de la casa sin licencia expresa de su marido, ni de día ni de noche, sin que le prive que oiga misa los días festivos, ni admita en la casa visitas ni de hombres ni de mujeres, que es el modo con que debe portarse (*apud.* Hernández 1998: 177).

---

[10] Cierto es que las mujeres españolas tenían una forma de interpretar la religión que sorprendía a los viajeros extranjeros. Sobre esta cuestión, *vid.* BENNASSAR, B. y L. (1998), *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*, París, R. Laffont.

y la aseveración de Louis Proust y Charles Joseph Pitard a principios del siglo XX, concretamente en 1908: «Femme mariée, elle devient une épouse parfaite et une excellente mère de famille; elle se consacre exclusivement aux soins du ménage; elle sort rarement de chez elle et n'accompagne son mari que dans les circonstances tout à fait exceptionnelles, telles que fêtes publiques ou soirées familiales» (p. 62).

Por tanto, la actividad de la mujer, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, se circunscribe al ámbito doméstico y su participación en la vida social es totalmente pasiva. En palabras de A. Cioranescu, sus principales preocupaciones parecen ser la ventana, la siesta y el descanso (1977-1979 IV: 184) y es en la primera donde pasan la mayor parte del tiempo. Pero no se trata de un espacio abierto para ver y ser visto libremente. Al contrario, el uso de ventanas y balcones con postigos, cojinetes y celosías, procedente de la tradición musulmana y portuguesa, revela una moralidad basada en la ocultación de la mujer (Hernández 1998: 111). D'Orbigny alude a este hábito de las mujeres de la clase alta en su relación: «Ces dernières se renferment chez elles et n'en sortent que pour aller à la messe. On ne les voit pas aux fenêtres, comme en France; et une sorte de petit guichet (*postigo*), pratiqué aux croisées, leur permet de voir au dehors, sans risquer d'être vues elles-mêmes» (p. 11).

Godot nos refiere en su diario que con motivo del revuelo que provocó su llegada y la de sus compañeros a Santa Cruz de Tenerife en 1701 numerosas mujeres se situaron en las ventanas para verlos pasar. Ellos sentían la misma curiosidad pero no consiguieron ver nada debido al enrejado de las ventanas (p. 29). Cuando ellas quieren dejarse ver, cosa que ocurre con cierta frecuencia, les basta con levantar las celosías (Labillardière: 28 y Ledru: 55-56). Verneau, que conoce bien las Islas por haber permanecido en ellas durante cinco años, relata en el capítulo XI de su relación que cuando alguien sale a la calle enseguida se abren las mirillas de los postigos detrás de las cuales aparecen, inevitablemente, los ojos de una mujer. Esta costumbre de mirar a través de la celosía puede ocupar varias horas, según nos refiere a su vez Bory de Saint-Vincent (1804: 24).

Una práctica, no exclusiva de Canarias sino muy extendida en toda España, que llama igualmente la atención del extranjero, es la de hacer la corte. Proust y Pitard la describen con todo lujo de detalles. Así, a través de ellos sabemos que el joven no puede entrar en casa de la novia hasta pasado un cierto tiempo, de ahí que sea habitual encontrar a cualquier hora del día o de la noche a hombres de diferente edad y condición apoyados en la ventana hablando con la muchacha. Esta regla impuesta puede durar bastante —aluden al caso de un conocido comerciante que hizo la corte durante quince años— y convertirse en un verdadero suplicio si la novia vive en un primer o segundo piso: «Le spectacle de ces amoureux procure toujours une distraction au passant. Le novio est un accessoire de la rue que le promeneur le plus indifférent, ou l'homme le plus occupé, finit par remarquer. L'absence de l'un d'eux produit un vide, l'apparition d'un nouveau, est tout un événement» (p. 61).

Otras alusiones a las ocupaciones cotidianas hacen referencia a la instrucción y al trabajo. Bien es sabido que durante mucho tiempo la educación no ha estado al alcance de toda la población ni ha sido la misma para los dos sexos. Además, el analfabetismo ha sido siempre más elevado en Canarias que en el resto de las regiones españolas. Aunque la creación generalizada de las escuelas públicas no tiene lugar hasta bien entrado el siglo XIX, a lo largo del siglo XVIII se inicia ya la discusión sobre la instrucción de la mujer y surgen una serie de iniciativas destinadas a fomentar la alfabetización de las niñas. En este sentido cabe destacar la labor realizada por las Sociedades Económicas con la creación de varias «escuelas repartidas» por todo el territorio nacional, entre ellas las denominadas escuelas patrióticas ubicadas en los barrios periféricos de las ciudades. En un principio el aprendizaje, incluido el artesanal, se desarrolla en la casa y tiene un carácter eminentemente práctico, esto es, está orientado al buen funcionamiento del hogar y carece de cualquier consideración intelectual (Garrido *et al.* 1997: 385-390).

Pero la mayoría de la población rural femenina vive volcada en el trabajo, bien sea artesanal —Ledru hace referencia al trabajo de unas vecinas de Candelaria, al sur de Tenerife, que elaboran en sus propias casas una cerámica burda y tosca (p. 135)—, bien agrícola. Las numerosas descripciones de la campesina canaria efectuadas por los viajeros suelen mostrar una imagen estereotipada en la que no falta la pesada carga en la cabeza (Milbert: 69, Riedlé: 54, Verneau: 163 y 236, Proust y Pitard: 99). A finales del siglo XIX Cotteau nos ofrece la siguiente estampa:

> Les femmes de la campagne, à Ténériffe, portent un petit chapeau de paille, incliné en avant et surmontant le mouchoir de couleur qui leur couvre le cou et les épaules. On les rencontre sur les routes, maintenant en équilibre sur leur tête des paniers de fruits ou de légumes, et toujours pieds nus. Leurs souliers sont dans leur panier et elles ne les chaussent que pour entrer en ville. Jeunes, elles sont généralement jolies et bien faites; l'habitude de porter sur la tête des fardeaux considérables et de gravir ainsi les pentes les plus escarpées leur donne une belle prestance (p. 346).

3. VESTIDO

El vestido es uno de los elementos que más suele llamar la atención del visitante. Como ya dijimos anteriormente, en la sociedad canaria existe una división clara entre los distintos grupos sociales que se aprecia en el estilo de vida y, consecuentemente, en sus manifestaciones externas. La moda es una de ellas y en el caso de las Islas, donde la influencia extranjera penetra con rapidez, el modelo seguido por las damas burguesas es el francés (Labillardière: 28, Verneau: 163, Ronsard y Laplace: 32).

Entre los elementos más destacados por la mayor parte de los viajeros figuran una serie de prendas comunes a todos los estamentos cuya función primor-

dial es cubrir el rostro. Al igual que la celosía, constituyen uno de los indicios de la mentalidad isleña en la que el papel de la mujer consiste en observar sin ser vista ni reconocida. En efecto, este ocultamiento, en casa detrás de la celosía y en la calle detrás de la mantilla o del manto, no es, en definitiva, más que el reflejo de una moralidad basada en la apariencia (Riedlé: 54, Coquet: 19) que dota a la mujer de atractivo y misterio:

> Leur tournure voluptueuse, une taille bien prise à laquelle prête un nouveau charme la *saya espagnole* qui trahit en les pressant des formes pleines et arrondies; enfin des jambes fines que terminent de petits pieds renfermés dans des chaussures gracieuses, composent un ensemble que rend encore plus piquant l'usage de la mantille de soie ou de mousseline dont elles s'enveloppent bien moins pour échapper aux regards des passants que pour exciter, en se cachant, leur curiosité (Laplace: 31-32).

Parece ser que la mantilla canaria procede del velo de las mujeres musulmanas de la España peninsular, aunque con algunas diferencias (Pérez Cruz 1996: 104). Así, no siempre es de blondas[11] sino que se adorna con cenefas, picos, volantes o borlas y puede confeccionarse con distintas telas, desde finas lanas hasta seda, según el poder adquisitivo de la mujer que la lleva (Berthelot: 35-36). La mantilla puede ser de varios colores —aunque predominan la blanca[12] (D'Orbigny: 10) y la negra, esta última más adecuada para las ceremonias religiosas (Coquet: 28)— y guarnecidas con cintas de colores contrastados en los bordes (Milbert: 29).

La mantilla se puede llevar cerrada sobre la cara dejando una abertura ancha a la altura de los ojos. Las mujeres así ataviadas se denominan *tapadas* y existían también en la Península y en algunos países de Sudamérica[13]. Berthelot, que tiene ocasión de ver a las *tapadas* en la celebración de la festividad de San

---

[11] El viajero belga Jules Leclercq (*Voyage aux Iles Fortunées*, París, Plon, 1898, pp. 33-34) recuerda las palabras del escritor francés Théophile Gautier que, en su *Voyage en Espagne*, afirma que con una mantilla la mujer tiene que ser fea hasta dar miedo para no aparecer hermosa.

[12] Para que la mantilla blanca adquiriera un tono crudo se realizaba el «azufrado», que consistía en poner la pieza en una caja grande y dentro quemar azufre. También se podía azufrarla colocándola sobre dos largas cañas apoyadas en el respaldo de unas sillas, a continuación, en el suelo, bajo la mantilla, se colocaba un brasero encendido y encima una piedra de azufre. Todo ello se tapaba con una sábana o lienzo grande y se «sahumaba» (Pérez Cruz 1996: 113).

[13] En ese caso la mantilla no se coloca directamente sobre la cabeza sino sobre una pieza de cartón o caperuza aplastada en la parte superior, de tal forma que parece estar sobre una peineta.

Pedro en Güímar, una localidad al sur de Tenerife, dice de ellas que pertenecen a la clase elevada y que se visten así para no ser reconocidas (p. 138).

Dentro de los modelos de *tapadas* existen otras dos prendas, el manto y la saya, que permiten esconder el rostro aún más. Consta de varias faldas ajustadas a la cintura: una cae a los pies y la otra se sube por detrás y se pone sobre la cabeza. De este modo la mujer queda oculta en una especie de estuche negro y sólo puede ver a través de una pequeña abertura. El ojo visible siempre es el izquierdo ya que el manto se cierra con la mano derecha. Aunque la descripción más detallada nos la proporciona Bory en sus *Essais* (p. 242), son muchos los viajeros que describen estas piezas, para ellos desconocidas e insólitas y cuyo uso no alcanzan a comprender por considerarlas poco cómodas y antiestéticas (Milbert: 29, Labillardière: 28).

Las referencias a su utilización están constatadas desde el siglo XVI y el manto se sigue llevando, de manera generalizada en el Archipiélago, hasta mediados del XIX, muchos años después de su desaparición en algunas zonas de la Península. No obstante, según nos cuenta el investigador J.A. Pérez Cruz, no faltan detractores de estas prendas que las tachan de cobertoras de inmundicias, malos deseos y simuladoras de erotismo almacenado (1996: 160).

Además de la mantilla, existen otros pañuelos como el de cabeza, el de hombros o la pañoleta, y llevarlos todos juntos parece que era algo corriente. Encima de todo ello colocan un pequeño sombrero de paja —que les sirve para llevar la carga—, o fieltro negro o gris (Verneau: 139 y 236, Coquet: 14.) que alguno de nuestros viajeros califica de horroroso e, incluso, ridículo (Laplace: 40, Proust y Pitard: 72).

No queremos terminar sin aludir a los dibujos, acuarelas o grabados que en numerosas ocasiones acompañan a las descripciones y que son de una calidad y precisión extraordinarias.

Con estos y otros medios a su alcance el viajero no hace más que interpretar una realidad desconocida para él ofreciendo, bien es cierto, una imagen personal y fragmentada de la mujer canaria. Pero esta semblanza es también un testimonio de primera mano de una época y de una situación determinadas, que la convierte en una fuente documental privilegiada para el conocimiento de Canarias.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGO, Jacques-Étienne-Victor (1839), *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*, París, Hortet et Ozanne.

BERTHELOT, Sabin (1839), *Miscellanées canariennes. Relations de voyage, excursions, chasses, navigations, caravanes, notices, épisodes, descriptions, remarques et observations diverses*, en *Histoire Naturelle des Îles Canaries*, París, Béthune Éditeur.

BORY DE SAINT-VINCENT, Jean-Baptiste-Geneviève-Marcellin (1803), *Essais sur les îles Fortunées et l'Antique Atlantide ou Précis de l'histoire de l'Archipel des Canaries*, París.

—— (1804), *Voyage dans les quatre principales îles des mers d'Afrique*, París, F. Buisson.

BOUCHET, Eugène (1893), *À travers le monde. Journal d'un navigateur*, París, Victor-Haverd éd.

CIORANESCU, Alejandro (1977-1979), *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros.

COPANS, Jean y J. JAMIN (1994), *Aux origines de l'anthropologie française, Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*. París.

COQUET, Adolphe (1884), *Une excursion aux Îles Canaries*, París, Typographie Georges Chamerot.

COTTEAU, Edmond (1889), «Ascension au pic de Ténériffe (pic de Teyde)», *Le Tour du monde. Nouveau Journal des Voyages*, París, Hachette, pp. 345-352.

D'ORBIGNY, Alcide (1835), *Voyage dans l'Amérique méridionale*, París, Chez Pitois-Levrault et Ce.

FAIVRE, Jean-Paul (1953), *L'expansion française dans le Pacifique de 1800 à 1842*, París, Nouvelles éditions latines.

GARRIDO E. *et al.* (1997), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis.

GODOT, Jean (1704), *Relation exacte de ce qui s'est passé dans le Voyage du prince Âniaba Roy d'Issinie a la Coste d'or en affrique...* Ms.

GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine (2000), *Écrire le voyage au XVIS. en France*, París, PUF, Études littéraires.

GOULEMOT, J.; LIDSKY P. y D. MASSEAU (1995), *Le voyage en France*, París, Éditions Robert Laffont.

HAZARD, Paul (1961), *La crise de la conscience européenne*, París, Fayard.

Hernández González, Manuel (1998), *Mujer y vida cotidiana en Canarias en el siglo XVIII*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria.

Labillardière, Jacques-Julien Houtou de (1800), *Relation du voyage à la recherche de La Pérouse*, París, H.J. Jansen.

Laplace, Cyrille-Pierre-Théodore (1841), *Campagne de circunnavigation de la frégate* l'Artémise, *pendant les années 1837, 1838, 1839 et 1840*, París, Arthus Bertrand.

Ledru, André-Pierre (1810), *Voyage aux Iles Ténériffe, La Trinité, Saint-Thomas, Sainte-Croix et Porto-Ricco, exécuté par ordre du Gouvernement français, depuis le 30 Septembre 1796 jusqu'au 7 Juin 1798*, París, Arthus-Bertrand.

Lesson, René Primavère (1839), *Voyage autour du monde entrepris par ordre du gouvernement sur la corvette* La Coquille, Bruselas, N.J. Gregoir, V. Wouters et Cie.

Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, París, Plon.

Loyer, Godefroy (1723), *Relation du voyage du royaume d'Issiny, Côte d'Or, Païs de Guinée en Afrique*, París, Robert-Marc d'Espilly.

Martín Gaite, Carmen (1987), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama.

Masnou (1889), «Santa Cruz et La Laguna (Ténériffe)», *Bulletin de la Société Languedocienne de Géographie*, 12, pp. 185-191.

Milbert, Jacques-Gérard (1812), *Voyage pittoresque à l'île de France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*, París, A. Nepveu.

Pérez Cruz, José Antonio (1996), *La vestimenta tradicional en Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Fedac.

Péron, François (1807), *Voyage de découvertes aux terres australes exécuté par ordre de Sa Majesté l'Empereur et Roiu sur les corvettes Le Géographe, Le Naturaliste et la Goelette La Casuarina pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, París, Imprimerie impériale.

Proust, L. y J. Pitard (1908), *Les Îles Canaries. Description de l'archipel*, París, Librairie des Sciences Naturelles Paul Klincksieck.

Riedlé, Anselme, *Journal général du voyage des découvertes dans la mer de linde depuis mon départ de paris...* Ms.

Ronsard, *Journal*, Ms.

Sautier, Antoine, *Journal de voyage*, Ms.

Taillemite, Étienne (1999), *Marins français à la découverte du monde. De Jacques Cartier à Dumont d'Urville*, París, Fayard.

Todorov, Tzvetan (1989), *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, París, Seuil.

Verneau, René (1891), *Cinq années de séjour aux Îles Canaries*, París, A. Hennuyer, Imprimeur-Éditeur.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

OCIOSA Y VENUS: DEL *ROMAN DE LA ROSE* DE GUILLAUME DE LORRIS (MS. 387 DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA) A *LE LIVRE DES ÉCHECS AMOUREUX* DE ÉVRART DE CONTY

Dulce M.ª González Doreste
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

El personaje de Ociosa del *Roman de la Rose* ha llamado la atención de los críticos, quienes le han dedicado numerosos estudios. Las interpretaciones del personaje son variadas y, en algunos casos, encontradas. Éstas pueden agruparse *grosso modo* en dos categorías y están en función de la interpretación de la propia obra en su conjunto (me refiero especialmente al primer *Roman de la Rose*), según sea entendido éste en su aspecto erótico o de Arte amatorio, o bien haciendo de él una lectura cristiana, dándole así a la novela un sentido místico-religioso.

El espejo que porta Ociosa ha jugado un papel determinante para su interpretación simbólica[1]. Ha sido el origen de posiciones muy dispares y encontradas, por ejemplo, por medio de él algunos críticos ven en el personaje la representación de la Lujuria[2], mientras que otros la asocian a la vida monástica, viendo en el espejo el símbolo de la vida contemplativa[3].

---

[1] Ello sin tomar en cuenta otro tipo de trabajos en los que el espejo de Ociosa es imagen de la temática y de la estructura alegórica del texto, construido, según A. Strubel, como una metáfora continuada que constituye «un jeu de miroirs et de reflets entre l'image et le sens, la *matire* et la *senefiance*» (1984: 67). En el mismo sentido especula M. Gally para quien «ce miroir premier introduit à une thématique et une structure: le récit sera celui d'un regard et d'une vision indirecte, donc fallacieuse et déceptive» (1995: 15).

[2] Es el caso de la corriente que encabeza D. W. Robertson (1962: *A Preface to Chaucer: Studies on Medieval Perspectives*, Princeton, p. 95) y que ha sido defendida también, entre otros, por Ch. Dahlberg (1969: «Love and The Roman de la Rose», *Speculum*, 44, pp. 568-584) y J.V. Fleming (1984: «Further Reflections on Oiseuse's Mirror», *Zeitschrift für romanische Philologie,* 100, pp. 26-40). Estos estudios se basan en buena parte en la confrontación de las representaciones iconográficas de Lujuria y de Ociosa, cuyos atributos son a menudo confundidos e intercambiados, en especial el espejo, símbolo del pecado carnal.

[3] Como E. Köhler (1962: «Lea, Matelda und Oiseuse» en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 78, pp. 464-469), H. Kolb (1965: «Oiseuse, die Dame mit dem Spiegel», *Germanische Romanisch Monatsschrift*, 15, pp. 139-149), o J. Larmat (1984) entre otros.

Georgette Kamenetz descubre en el *Roman* la experiencia mística o de aprendizaje de un joven y en Ociosa su predisposición a iniciar esta aventura espiritual, llegando así a la siguiente conclusión acerca de Ociosa y la función de su espejo:

> Oiseuse symbolise donc l'état d'âme de celui qui va pénétrer dans l'enclos: la pureté, avec ses formes et ses vêtements impeccables; la paix et la non activité de l'esprit, avec ses gants qui restent d'une blancheur immaculée puisqu'elle ne fait rien, et le peigne qui lui permet de garder l'apparence parfaite. Avec son miroir, elle prévient le chercheur que c'est dans ce lieu qu'il apprendra à «se voir», à se connaître, à descendre plus profondément en lui-même, et qu'il pourra apercevoir l'objet de sa quête, ce qui se fera dans la fontaine de Narcisse (1984: 10).

La opinión autorizada de J. Batany va más allá de las clasificaciones habituales que intentan sistematizar los elementos alegóricos de la obra de Guillaume de Lorris para atribuir a Ociosa un papel socio-psicológico que engloba diversas realizaciones: «Notre Oiseuse n'est donc ni une 'vertu', ni un 'vice', ni un 'sentiment', ni un 'trait de caractère', ni une 'conduite', ni la 'représentation collective d'une classe sociale', elle est une force socio-psychologique qui peut se reáliser sous tous ces aspects-là» (1984: 19).

Es obvio que el *Roman de la Rose* es una de las obras medievales que más tinta ha hecho derramar y que, en consecuencia, las interpretaciones y los puntos de vista sobre ella son múltiples. Sin embargo, nadie ha discutido su carácter didáctico, lo cual no es un elemento distintivo de ella, sino que, al igual que la gran mayoría de las obras medievales, el *Roman de la Rose* posee una función pedagógica mediante la cual desea ofrecer al público un modelo de comportamiento. Ello se da de forma especial en la parte escrita por Guillaume de Lorris, quien de su puño y letra lo pone de manifiesto, advirtiendo al lector desde los primeros versos que su obra es un «art d'amours», tomado éste en el sentido más amplio, pues Lorris no sólo repara en la forma de enseñar «cómo usar de [los] sentimientos para conseguir *amar bien* a la persona deseada y que ésta nos *ame bien*»[4], sino que muestra también otras destrezas que debe practicar el joven cultivado. En este sentido J.-Ch. Payen señala que la primera parte del *Roman de la Rose* está próxima al género de los «ensanhamens» occitanos: «Le premier *Roman de la Rose* est à sa manière un *ensanhamen* en langue d'oïl. Il participe de ce genre dans la mesure où il ne sépare pas la doctrine amoureuse, l'art de vivre et l'enrichissement de la culture» (1984: 121-122).

---

[4] Esta frase se la tomo a Lydia VÁZQUEZ de su bello libro *Amatoria. Manual para aprender a amar* (2000: 16), aunque ella la emplea para referirse al *Arte de Amar* de Ovidio.

Esta vocación pedagógica encuentra el terreno abonado en la escritura alegórica, género idóneo para desarrollar y explicar una serie de principios morales y de conocimientos científicos. Los mitos clásicos se convertirán en un valioso instrumento para estos fines y cada autor hará de ellos una interpretación diferente y adaptada a sus propósitos y a su ideología.

El personaje de Ociosa no pertenece a esa cohorte de dioses y personajes fabulosos que componen el mundo de la mitología, pero, Guillaume de Lorris ha tomado numerosos elementos y atributos propios de la diosa Venus para la elaboración de su retrato.

Después de una descripción física, que sigue fielmente el modelo y la técnica descriptiva impuestos por la tradición retórica, Guillaume de Lorris se detiene en la enumeración de sus atributos y de su actividad: elementos ajenos a la norma de las Artes Poéticas para la *descriptio puellae*, como señalan J. Batany (1984: 10) y C. Alvar (1985: 114), entre otros. Así, siguiendo la traducción del romanista español, Ociosa:

> Tenía el cuerpo elegante y esbelto: era inútil buscar en otras tierras un cuerpo femenino más bello. Llevaba un hermoso nimbo de seda y oro. Nunca hubo una doncella tan elegante ni que se vistiera mejor, bien la vi y la contemplé. Sobre el nimbo de seda y oro llevaba una guirnalda de rosas frescas, tenía en la mano un espejo y en la cabeza un rico pasador le mantenía el pelo trenzado. Para mayor elegancia, las dos mangas de su vestido estaban cosidas, y para evitar que se estropearan sus blancas manos, llevaba guantes blancos. Vestía una cota de rica tela verde de Gante, con un cordoncillo bordado alrededor: por su aspecto bien se veía que tenía poco que hacer. En peinarse, vestirse y arreglarse, se le pasaba el día; para ella siempre hacía buen tiempo y siempre era mayo, pues nada le preocupaba ni le inquietaba, a no ser el arreglarse con elegancia (1985: 70-72).

El vestido de color verde (color representativo de la diosa y signo de inconstancia e infidelidad), la guirnalda de rosas y el espejo son atributos clásicos de Venus, como así lo muestran numerosos trabajos. Cito en especial el de J.B. Friedman (1977), que ve reunidos en el retrato de Ociosa de Guillaume de Lorris todos los atributos necesarios para hacer de ella un modelo de erotismo. Los numerosos manuscritos que contienen el texto del *Roman de la Rose* no muestran variantes sustanciales en lo que se refiere a la descripción del personaje. Otra cosa bien distinta es la iconografía que forma parte de ellos. En ocasiones, ésta añade al texto una lectura personal y una interpretación propia del artista que ha iluminado el manuscrito. Valgan como ejemplo las miniaturas que representan a Ociosa en dos manuscritos del *Roman de la Rose* que se conservan en sendas bibliotecas españolas, el 24/11 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el 387 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

En el primero de ellos el espejo ha desaparecido del retrato de Ociosa y el color de su vestido no se deja apreciar ya que está pintado en tonos grises. En este caso, la infidelidad al texto es patente y las razones para explicarlo pueden

ser varias y discutibles; pero esta desaparición, me atrevo a aventurar, está en relación con la interpretación negativa que la edad media hace del objeto, como símbolo de la lujuria.

El manuscrito de Valencia ofrece interesantes aportaciones con respecto a la interpretación del personaje. Ociosa está representada en dos miniaturas; en la primera de ellas [lámina 1], de acuerdo con su retrato textual, adorna su cabeza con una guirnalda de flores (que en la segunda miniatura es reemplazada por una corona [lámina 2]), sus cabellos están trenzados, sus mangas están cosidas, sus manos están cubiertas por unos guantes y sujeta un enorme espejo. Todos estos elementos han sido destacados por el artista. Sólo el color de su vestido no se adapta al que le ha asignado Guillaume de Lorris: en la miniatura es azul, color de Júpiter, símbolo del cielo y de la inocencia. La elección de este color puede hacer pensar que el artista quiere disociar el retrato de Ociosa de la interpretación que, para el público medieval, le confiere el resto de sus atributos, el de símbolo del erotismo y sensualidad.

La forma cuadrada que el Jardín toma en el texto hace de él un paraíso terrenal, siendo el número cuatro, como refiere Larmat, el número de la perfección humana (1984: 268). El exágono es, a su vez, la representación geométrica del número seis, cifra consagrada desde la antigüedad a la diosa Venus-Afrodita, y, en consecuencia, símbolo del amor físico, así como de la belleza del mundo y de su armonía (Chevalier y Gheerbrant, 1989: 889).

Esta atmósfera erótica se ve aún más reforzada en la miniatura de este mismo manuscrito que escenifica la danza de los moradores del Jardín [lámina 3]. En ella se puede apreciar a varios personajes danzando, otros que hacen acrobacias o tocan distintos instrumentos musicales, y en un primer plano una mujer que camina sobre sus manos, con sus piernas semidesnudas y abiertas, y la presencia insólita de un mono, animal que en la edad media representa la lujuria. La postura poco ortodoxa de la mujer, según los estudios de F. Garnier sobre el simbolismo de la imagen en la edad media, invita a la lujuria y al pecado (1982: 228).

¿Qué queda, pues, para Venus? Guillaume de Lorris le ha usurpado sus atributos representativos para concedérselos a Ociosa: los rasgos que corresponden al ideal de la belleza femenina medieval, su espejo, su guirnalda de flores, su color. Su retrato es impersonal, escaso; de tal forma que los artistas lo han omitido en las miniaturas que figuran en la primera parte del *Roman de la Rose*, tanto en el manuscrito de Madrid como en el de Valencia[5]. Atinado me parece, en este sentido, el comentario de Alvar, cuando afirma que Guillaume de Lorris debió crear un nuevo atributo, el tizón ardiente, para que Venus pudiera ser identifica-

[5] En este último, puede vérsela dentro de un carro (el carro del amor es uno de sus atributos menos tradicionales) tirado por palomas en la continuación del *roman* escrita por Jean de Meung.

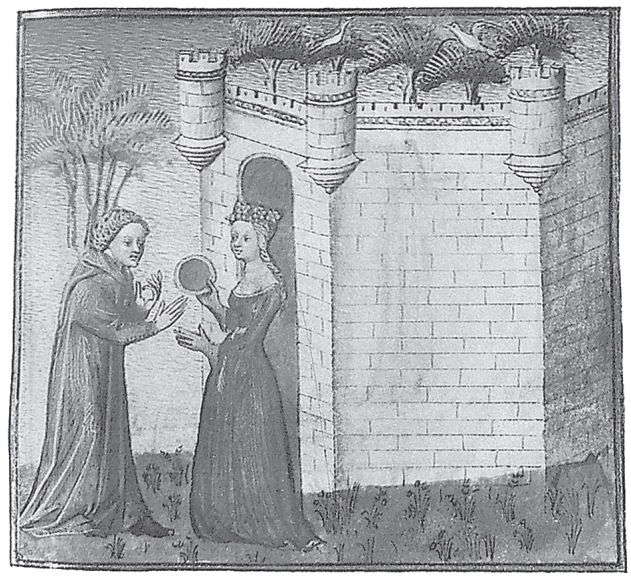


Lámina 1.

Lámina 2.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Lámina 3.

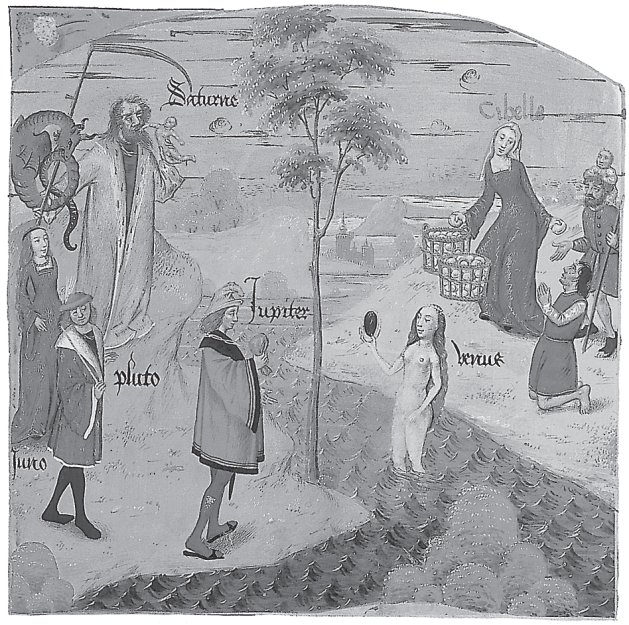


Lámina 4.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

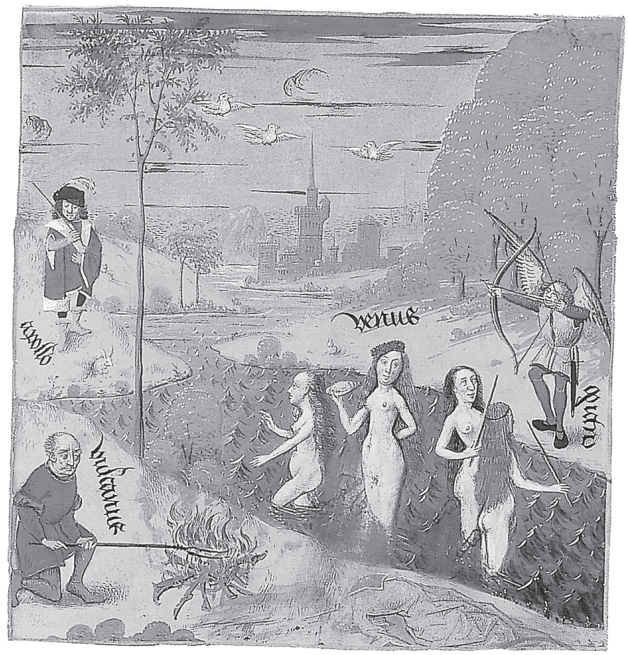


Lámina 5.

da. Pudiera ser, según este mismo autor, que Guillaume de Lorris se inspirara para ello del poema alegórico *Psychomachia* de Prudencio, donde el atributo de la tea ardiente formaba parte del retrato de Líbido-Lujuria (1985b: 116). La sugerencia de Alvar aproxima el personaje de Venus, a pesar de estar desprovisto de sus elementos más característicos, a una de sus interpretaciones medievales más negativas, la que la identifica con la lujuria, según la interpretación de Bernardo Silvestre (s. XII), para el cual existe una Venus de signo positivo, legítima representante de la armonía universal, y otra que es diosa del libertinaje, símbolo de la concupiscencia carnal (Friedman, 1977: 59). Cercano a esta interpretación del personaje está el análisis de J.-Ch. Payen, quien considera a Venus, además de la encarnación del deseo, un peligroso auxiliar: «Vénus, incarnation du désir, est une auxiliaire dangereuse qui précipite les choses: son appui est compromettant, et lui faire trop confiance aurait pour effet d'accumuler les fautes» (1984: 131).

Sin embargo, y como ya se ha indicado, los iluminadores de estos dos manuscritos se muestran remisos a la hora de representar a Venus, ya sea porque la descripción textual del personaje se aleja radicalmente de las fuentes iconográficas tradicionales sobre las que se apoyan, o bien, y como consecuen-

cia de lo mismo, porque los atributos que el autor proporciona a este personaje no son reconocidos ni representativos para ambos artistas.

Todo lo contrario ocurre en el programa iconográfico que ilustra la obra de Évrart de Conty, *Le Livre des Échecs Amoureux*[6], texto en prosa compuesto alrededor de 1400 e inspirado en el *Roman de la Rose*, del cual reproduce sus esquemas narrativos esenciales. Su finalidad es esencialmente didáctica, lo que hace de este libro no sólo una especie de educación sentimental, moral y religiosa para sus jóvenes lectores, sino que también, mediante la utilización de la mitografía clásica y la interpretación de sus atributos, la obra de Conty —«un esprit positif» como lo califica J.-P. Badel, uno de los mejores conocedores de este texto[7]— sintetiza de manera admirable los conocimientos científicos de su época.

Al comienzo de su obra, pretextando la necesidad de una explicación acerca del mundo de las divinidades clásicas, introduce una larga digresión donde pasa revista a gran parte de las deidades mitológicas, dando muestras de su erudición y de su talento pedagógico. Es justamente en este contexto donde aparece en varias ocasiones la descripción y la representación iconográfica de Venus.

La primera vez que encontramos su representación es en la miniatura que ilustra la glosa de Saturno [lámina 4]. Aunque el texto está dedicado en su mayor parte a la descripción y a las diferentes interpretaciones de Saturno, el miniaturista ha optado por representar a la familia de los dioses: Saturno y su esposa Cibeles y los cuatro hijos —Júpiter, Plutón, Juno y Venus—. La miniatura hace alusión especialmente al nacimiento de Venus que según la mitología clásica nace de la espuma que surge en el mar, después de que Júpiter haya arrojado en él los testículos de su padre (podemos observar que en la miniatura Júpiter lleva en las manos la bolsa que supuestamente los contiene). En el conjunto de la

---

[6] Este texto es una larga reflexión sobre un poema anterior de autor anónimo, *Les Échecs amoureux*, redactado hacia 1370. Seguimos la edición parcial en color del manuscrito fr. 9197 conservado en la Bibliothèque Nationale, *Le Livre des Échecs amoureux*, publicado en París, en 1991, por la Société Nationale des Éditions du Chêne. Los responsables de la edición han sido Françoise Guichard Tesson y Bruno Roy, profesores del Département d'Études Classiques et Médiévales de la Universidad de Montréal, quienes realizan, a modo de introducción, un amplio estudio de la obra. Esta edición contiene también un prefacio de Michel Pastoureau, director de l'École Pratique des Hautes Études y un estudio iconográfico de las pinturas realizado por Anne-Marie Legaré, investigadora también de la Universidad de Montréal. No está paginada, lo que explica que no hayamos añadido en las citas de este texto el número de la página. Existe una edición crítica del manuscrito en su integridad, que no incluye las miniaturas, realizada por los mismos autores y publicada con el título de *Le livre des Eschez Amoureux Moralisés* en Montréal por Editions Céres en 1993.

[7] Ver su estudio sobre aquél (1980: 290-315), así como del poema sobre el que se inspira su glosa (1980: 263-290).

pintura es obvio que el personaje de Venus desnuda es el motivo central, como lo será también a lo largo del relato. Venus lleva en la mano uno de sus atributos característicos, el espejo, que será sustituido en la miniatura que acompaña a su propia glosa como diosa por una concha [lámina 5]. El ilustrador sigue con minuciosidad la tradición iconográfica de la época y representa a Venus acompañada de otros personajes: Vulcano, su marido, y su hijo Cupido, que apunta su flecha hacia Apolo. De la misma forma, fiel también al texto que ilustra, adorna a la diosa con los demás atributos que Évrart le confiere.

En dicha glosa, Évrart de Conty la describe con una corona de rosas sobre su cabeza y una concha en la mano, que, como ya se ha dicho, han sido interpretados tradicionalmente como símbolos de sensualidad, vanidad o lujuria. Va además acompañada de varias palomas que vuelan graciosamente a su alrededor y por tres jóvenes desnudas «dont deux regardaient la troisième ainsi que la déesse, alors que la troisième ne les regardait pas mais leur tournait son dos». Ya Fulgencio, en sus *Mitologías*, atribuía a Venus, como atributos representativos, las rosas y la concha con estas connotaciones negativas, tal y como señala Friedman:

> Ils considéraient aussi les roses comme étant sous son patronage, car les roses deviennent rouges et ont des épines, comme la luxure rougit de l'outrage à la modestie et pique avec l'épine du péché; et telle la rose, qui procure du plaisir, mais est vite emportée par le tourbillon des saisons, ainsi la luxure satisfait-elle un instant pour bien vite disparaître à jamais. Ils mettent aussi sous sa protection les colombes, puisque les oiseaux de cette espèce déploient force et lubricité lors de l'accouplement; ils lui associent en outre Trois Grâces [...], deux qui nous regardent et l'autre qui nous tourne le dos, parce que toute grâce s'éloigne seule mais revient doublée. [...] On la peint aussi tenant un coquillage parce que ce genre d'organisme, comme Juba le note dans ses écrits physiologiques, est toujours lié dans un accouplement de son corps entier (Friedman: 1977: 56).

Évrart de Conty —cuya fuente mitográfica más importante es el *De formis figurisque deorum*, título de un capítulo del *Ovidius moralizatus,* compuesto en el siglo XIV por Pierre Bersuire, que sigue a su vez la huella de la obra fulgenciana— interpreta de forma positiva la simbología de estos atributos. Así, la concha tiene un significado festivo:

> La conque qu'elle porte dans l'une de ses mains est une coquille en spirale comme celle du limaçon, dont les ménestrels jouent parfois dans les fêtes et les danses. Elle signifie que ceux qui mènent la vie de Vénus recherchent toujours l'allégresse, les chants et les fêtes. Sa couronne de roses signifie que les jeunes amoureux aiment le plaisir et tout ce qui est agréable, surtout ce qui a bonne odeur, comme les roses et plusieurs autres fleurs.

La corona de rosas significa el gusto por lo bello y por el placer, así como las congojas que pueden ocasionar:

> Sa couronne de roses signifie que les jeunes amoureux aiment le plaisir et tout ce qui est agréable, surtout ce qui a bonne odeur, comme les roses et plusieurs autres fleurs. Les épines dont la rose est entourée signifient les maux et les piqûres, les périls et les peines que les amants endurent pour atteindre à la jouissance qu'ils désirent. En effet, une fois qu'on a obtenu à satiété tout ce que l'on désirait, on s'aperçoit que cela ne valait rien et que ce n'était que déception, vanité et fugacité, comme la beauté de la rose.

Las palomas representan a los jóvenes que se acercan con desenfado a la diosa, a la búsqueda del amor y la lujuria; y la actitud de las Tres Gracias simboliza las diferentes etapas del amor:

> Au premier degré, on regarde son amie, car l'amour commence par le regard et c'est grâce à lui qu'on choisit son amie. Au second degré, on l'approche de plus près par de douces paroles et de belles prières. Et au troisième degré on la touche et on en jouit tout à sa volonté sans rien lui refuser de ce qu'on doit désirer dans l'amour parfait et loyal.

Además, al comienzo de su descripción, cuando la identifica con el quinto planeta, el autor dice que, desde el punto de vista astronómico, su influencia es graciosa y dulce (eso sí, a causa de la influencia que recibe de Júpiter) y es llamada la «Petite Fortune» porque interviene en la felicidad de la vida presente. Por todo ello, Venus significa la generación, la fructificación y el crecimiento de los bienes naturales y toda una serie de aspectos positivos que tienen que ver sobre todo con la naturaleza y con las artes, ya que también simboliza la poesía, la danza y la música. Vulcano es descrito como «un vilain très laid et très difforme», por lo que quizá se pretenda justificar el adulterio de Venus con Marte, representado en la miniatura que ilustra el capítulo dedicado a Vulcano [lámina 6]. En esta pintura Venus ha perdido todos sus atributos de diosa y es representada abrazada a Marte, ambos ataviados a la usanza de la época. El significado último de Venus va a ser dado por Évrart de Conty cuando explica el simbolismo del Jardín de Solaz. En su interior, —dice— cada una de las tres diosas que han participado en el Juicio de Paris (Palas, Juno y Venus) poseen su propio jardín. La tradición mitográfica hacía de las tres diosas en competición la encarnación de las tres vidas entre las cuales un joven debe escoger. Así pues, los tres jardines corresponden a los tres estados de vida: la vida pasiva —contemplativa y aislada—, representada por Palas y propia del religioso (la portera de este Jardín es Religión); la vida activa —en comunidad— es simbolizada por Juno y es la que corresponde al hombre razonable; y el jardín de Venus, «gracieux et plaisant où vont s'amuser ceux qui recherchent les vanités et les plaisirs du monde», cuya puerta guarda Ociosa, es el símbolo de la vida voluptuosa. Así pues, la presencia de Ociosa y su papel están en función de lo que Venus representa. Es una auxiliar de la diosa y nada más se dice sobre ella. No ha lugar para especular si su denominación hace referencia al *otium* —definido por la tradición monástica

como un estado místico favorable para llegar a Dios—, en este caso Ociosa es la *otiositas* que, como dice J. Batany, conduce a los vicios (1984: 23); se trata, pues, de esa predisposición natural para entregarse al disfrute de los placeres que procuran los sentidos, como confirmará Palas en el discurso que pone fin a la obra. Lo curioso es que en el texto se vuelve a hablar de Ociosa, con la misma función de portera, pero esta vez custodiando la entrada del Jardín de Solaz.

Ya se ha dicho que la obra de Évrart de Conty reproduce el mismo cuadro alegórico en el que se desarrolla la intriga del *Roman de la Rose*; el Jardín de Solaz, y sus personajes son también los mismos. El narrador será también el protagonista de la historia y será mencionado como «el actor», pero esta vez no relatará un sueño, sino su propia experiencia que comienza la mañana de primavera en la que Naturaleza se le aparece para incitarle a recorrer el mundo. Le aconseja que en su viaje tome el camino de la razón y le insta a no recorrer el de la sensualidad, más atractivo, pero también más incierto y aventurado. El actor emprende su viaje y muy pronto se encuentra con el dios Mercurio que va acompañado por las diosas Palas, Juno y Venus. Mercurio le pide que exprese su parecer sobre el juicio emitido por Paris sobre la belleza de las tres diosas y el actor ratifica la elección de Venus como la más bella. En recompensa, Venus le muestra el camino que va al Jardín de Solaz, donde encontrará a su amiga. A su llegada es recibido por Ociosa, la guardiana y portera, y en su paseo por el interior del recinto descubre a Solaz, que juega una partida de ajedrez con una dama. El dueño del Jardín le anima a tomar su plaza en el tablero y comienza entonces una nueva partida entre el actor y la joven en la cual cada pieza y cada uno de sus movimientos tienen un significado simbólico relacionado con el amor. La partida termina cuando la dama da jaque mate al poeta, que queda solo, presentándose ante él Palas que le advierte largamente sobre los peligros de la vida voluptuosa en la cual desea adentrarse. Le aconseja que se encamine por la senda de la vida de la razón, que le será de más provecho.

Así pues, en esta obra, el Jardín de Solaz toma un sentido más amplio —«on pourrait aussi dire assez justement que le jardin signifie le monde», dice el texto—, y dentro de él cada diosa posee un jardín. Ociosa cumple, pues, una doble función de portera: a imitación del *Roman de la Rose*, abre la puerta del Jardín de Solaz, y como auxiliar de la diosa Venus, custodia la llave de la puerta que da entrada a su jardín.

Este cometido queda patente en la única miniatura donde se puede apreciar su retrato [lámina 7]. En ella, el personaje, vestido como dama de la época del manuscrito (finales del siglo XV), es representado con una llave en una de sus manos y mostrando una actitud receptiva hacia el joven que se le acerca. La miniatura tiene como fondo el Jardín de Solaz, bello conjunto arquitectónico dentro del cual destaca el castillo.

Es evidente que Venus juega un papel primordial en esta obra, que queda también señalado por la abundancia de sus representaciones pictóricas, tan ricas en simbolismo como lo son también las enseñanzas que se desprenden de la

Lámina 6.

Lámina 7.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

interpretación que Évrart de Conty hace de sus atributos. Conty hace uso del personaje mitológico en la medida en que su exégesis es útil para sus fines pedagógicos, haciendo de él un conjunto de enseñanzas morales válidas para el hombre contemporáneo. Esto era, como dice P. Demats en su estudio sobre mitografía medieval, una práctica habitual en su época: «Les astres et les éléments n'étaient plus des dieux, et les dieux n'avaient plus de vivant que leurs noms, ces noms qui désignaient, dans les poèmes, des réalités ou des idées encore utiles, sinon vivantes» (1973: 59).

Por el contrario, el personaje de Ociosa es pobre en connotaciones y en simbolismo, tanto en el texto como en la imagen. En todo caso, como señala Palas en su discurso, su influencia es nociva para los jóvenes que deberían evitar frecuentarla.

A modo de conclusión, se puede decir que Évrart de Conty ha puesto las cosas en su sitio al recuperar para Venus los atributos que Guillaume de Lorris le había arrebatado para concedérselos a su Ociosa. Venus recupera aquí toda su complejidad y su riqueza simbólica, mientras que Ociosa, despojada de unos atributos que le eran ajenos, no admite ya especulaciones sobre su personalidad. Guillaume de Lorris dotó a su personaje de una rebuscada ambigüedad que los desconcertados receptores de su obra, en los siglos XIV y XV, no supieron comprender, como muestran tanto la obra de Conty como el poema primitivo que le sirvió de soporte. Pero de la misma forma que este último se sirvió ingeniosamente de los mitos para ponerlos al servicio de sus fines pedagógicos, Guillaume de Lorris se revela también como un habilidoso transgresor al utilizar libremente el fondo mitográfico con idénticos fines que su futuro imitador, adelantándose a su época y legando a la posteridad una obra de tal riqueza que todavía hoy hace derramar ríos de tinta.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, C. (editor y traductor) (1985a), *Le Roman de la Rose. El Libro de la Rosa*, Barcelona, Festín de Esopo.

—— (1985b), «Oiseuse, Vénus, Luxure: trois dames et un miroir», *Romania*, t. 106, pp. 108-117.

BADEL, P.-Y. (1980), *Le Roman de la Rose au XIV éme siécle. Étude de la réception de l'œuvre*, Ginebra, Droz.

BATANY, J. (1984), «Miniature, allégorie, idéologie: Oiseuse et la mysthique monacale récupérée par la 'classe de loisir'», *Études sur le Roman de la Rose*, étududes recueillies par Jean Dufoumet, París, Champion, pp. 7-36.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1989), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, París, Robert Laffont.

DEMATS, P. (1973), *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Ginebra, Droz.

FRIEDMAN, J.B. (1977), «L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen Áge», Roy, B. (éditeur) *L 'érotisme au Moyen Age*, Montréal, Éditions l'Aurore, pp. 51-82.

GALLY, M. (1995), «Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu. Théories de la vision et discours poétique dans le *Roman de la Rose*», *L 'inscription du regard. Moyen Age-Renaissance*, París, ENS, pp. 13-35.

GARNIER, F. (1982), *Le langage de l'image au Moyen Âge, signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or.

KAMENETZ, G. (1984), «La promenade de l'amant comme expérience mysthique», *Études sur le Roman de la Rose*, études recueillies par Jean Dufoumet, París, Champion, pp. 83-104.

LARMAT, J. (1984), «Le Jardin de Déduit dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris», *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, París, Les Belles Lettres, pp. 263-272.

PAYEN, J.-Ch. (1984), «L'Art d'aimer chez Guillaume de Lorris», *Études-sur le Roman de la Rose*, études recueillies par Jean Dufoumet, París, Champion, pp. 105-144.

STRUBEL, A. (1984), «Écriture du songe et mise en œuvre de la «senefiance» dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris», *Études sur le Roman de la Rose*, études recueillies par Jean Dufoumet, París, Champion, pp. 145-179.

VÁZQUEZ, L. (2000), *Amatoria. Manual para aprender a amar*, Barcelona, Ariel.

LES «TERRES NOUVELLES» DANS LES REPORTAGES DE GABRIELLE ROY

Lidia González Menéndez
Universidad de Oviedo

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La notoriété de Gabrielle Roy[1], l'un des grands noms de la littérature canadienne, est incontestable. Cependant, pour les lecteurs sa figure se profile comme étant la créatrice d'un seul livre, le lauréat *Bonheur d'occasion* (1945), roman qui impose sa reconnaissance unanime sur la scène littéraire internationale, alors que la prolifique étape journalistique royenne antérieure à sa carrière comme romancière[2], d'abord comme pigiste, puis comme reporter, reste quasiment ignorée par la critique et inconnue pour le public. Néanmoins, son analyse permet de saisir la vigoureuse éclosion d'éléments qui continueront à se ramifier tout au long de son œuvre narrative postérieure.

Des quarante-sept reportages publiés par Roy entre 1940 et 1945, dans le *Bulletin des agriculteurs* pour la plupart, notre analyse portera sur les trois séries qui constituent sans conteste le sommet de sa production comme reporter[3]: les quatre reportages de la série «Tout Montréal», ainsi que les séries «Ici l'Abitibi» et «Peuples du Canada», illustrées chacune par sept textes. Nous essaierons de montrer que dans ces dix-huit reportages Gabrielle Roy livre une vision emplie

---

[1] Le Fonds Gabrielle Roy détient les droits d'auteur pour l'ensemble de la création royenne.

[2] Pour une liste de ses écrits journalistiques antérieurs à *Bonheur d'occasion*, voir la biographie de la romancière (Ricard, 1996, pp. 596-601).

[3] Les reportages exclus du corpus l'ont été soit en raison de leur moindre intérêt à cause du sujet imposé qu'ils traitent (comme les textes antérieurs à la série «Tout Montréal»), soit par leur penchant vers le récit de voyages ainsi que leur brieveté (ce qui est bien le cas des quatre textes de la série «Regards sur l'Ouest», parus vers les mêmes dates que «Peuples du Canada»), ou bien par leur hétérogénéité dans le ton, malgré leur groupement en séries (les douze reportages d'«Horizons du Québec», dernière des séries publiées par la journaliste). Même si Roy élabora ultérieurement quelques reportages sur la France («L'île de Sein» [1948], «Sainte-Anne-la-Palud» [1951] et «La Camargue» [1952]), leur mixture de ton poétique et de reportage proprement dit les éloigne de la production journalistique objet de notre analyse.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

d'altérité de la terre manitobaine qui l'avait vu naître et, plus précisément, de la ville de Montréal, de la province québécoise et de l'Ouest canadien, que la journaliste les découvre ou les redécouvre au fur et à mesure qu'elle les parcourt pour en faire matière d'écriture. C'est donc dans son propre pays que Roy décèle des «terres nouvelles»[4], expression puisée chez André Gide et qui émerge à plusieurs reprises dans l'ensemble créatif royen, qu'elle perçoit Montréal, le Québec et le Canada comme une mosaïque composite et diversifiée à l'extrême, et qu'elle conçoit le voyage comme outil de confrontation entre l'*ici* et l'*ailleurs*.

L'attention portée vers cette étape créative de Gabrielle Roy permettra d'échapper au cercle vicieux dans lequel on risque de tomber si l'on délaisse son étape journalistique, l'excluant comme objet d'étude et perpétuant sa méconnaissance.

DÉCOUVERTE D'UNE VILLE: LA SÉRIE «TOUT MONTRÉAL»

Le titre de la série indique assez bien l'intention de la reporter quand cette ville s'impose à sa plume comme sujet: avec cette «suite de quatre articles sur la Métropole à l'occasion de son troisième centenaire»[5], Roy entend rendre compte des «différents visages de la ville»[6], c'est-à-dire livrer une vision d'ensemble d'une réalité polyédrique, dans toutes ses facettes, parfois contradictoires mais néanmoins intégrées dans un espace dont on s'apprêtait alors à célébrer l'anniversaire.

Dans le premier reportage de la série, «Les deux Saint-Laurent» (juin 1941), on parcourt Montréal, tel que le titre l'indique, en suivant le boulevard de bas

---

[4] Expression tirée d'une citation non textuelle —«[a]vant de découvrir des terres nouvelles, il faut consentir à perdre de vue tout rivage»— de *Les faux-monnayeurs* et que Roy inclut dans «Mémoire et création» (1957), préface rédigée pour une édition anglaise de *La Petite Poule d'Eau* (1950) et qui, par la suite, ferait partie du recueil *Fragiles lumières de la terre* (1996 [1978], p. 206). «Les 'terres nouvelles' de Jean-Paul Lemieux», article de Roy daté en 1962, contient une autre variante de la citation de Gide: «[à] qui veut découvrir des terres nouvelles, il lui faut consentir à perdre de vue tout rivage» (p. 43). Enfin, entre les manuscrits de son roman inédit et inachevé *La Saga d'Éveline* (Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Gabrielle Roy, boîte núm. 72, chemise num. 2) nous avons déniché une feuille volante manuscrite où la romancière avait écrit: «[o]n ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et pour longtemps, tout rivage», citation qui se correspond presque exactement avec la phrase gidienne («on ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage»).

[5] Tel qu'on signale dans le chapeau du troisième reportage du quatuor. La commémoration du troisième centenaire montréalais s'étendrait tout au long de 1942.

[6] D'après le chapeau du deuxième reportage.

en haut, et le cours du fleuve, vers l'ouest, ensuite. «Est-Ouest» (juillet 1941), le deuxième reportage, décrit un trajet à travers la métropole, du Bout-de-l'Île à Westmount, en arpentant les rues Sainte-Catherine et Sherbrooke. Le troisième, «Du port aux banques» (août 1941), présente le port de Montréal et les faubourgs ouvriers des alentours, ainsi que le noyau des affaires et du commerce. La série s'achève avec un texte proche de l'essai, «Après trois cents ans[7]» (septembre 1941), article de synthèse et de réflexions sur l'histoire de la ville.

Montréal, jeune espace métropolitain, s'était vu affublé d'évocations passéistes et imprégnées de religion. Or, la commémoration de son tricentenaire n'en permettait pas moins de dresser une pieuse image d'Épinal montréalaise, comme c'est bien le cas dans les récits de l'époque[8]. En contraste, Gabrielle Roy présente une Ville-Marie redécouverte où la composante religieuse existe, mais s'intègre dans la diversité et le foisonnement d'éléments qui se mélangent dans le creuset urbain: «[i]l reste à cette ville [...] beaucoup de son premier élan mystique. Ville-Marie couve toujours sous la ville moderne. [...] Mais aux clochers et aux dômes s'opposent les cheminées, les murailles, la fumée du commerce» (*Après*, p. 39). Et même quand elle la caractérise avec des poncifs, ce n'est que pour mieux faire ressortir son aspect composite et, conséquemment, insaisissable: «Montréal se dit la deuxième ville française du monde. En vérité, il est bien trop de choses pour se définir ainsi» (*Après*, p. 39). La journaliste, en plus, imbibe d'agilité et de vivacité ses textes, à travers des descriptions précises, aux termes justes, et serties de phrases courtes, fréquemment nominales, ainsi que de nombreuses énumérations, dont le rythme devient parfois presque saccadé, en accord avec l'esprit montréalais qu'elle entend transmettre. Roy octroie, d'ailleurs, un ton bien personnel à ses reportages, en mélangeant documentation historique, données statistiques et interprétation subjective des faits, pour la présentation desquels elle met en jeu, maintes fois, des procédés tels que l'ironie, la personnification, le paradoxe ou l'oxymore.

À travers son interprétation du passé marial, évoqué surtout dans le dernier des reportages de la série, «Après trois cents ans», Roy présente la ville, depuis les premiers temps colonisateurs de sa fondation, consacrée à l'élargissement de ses horizons géographiques. Complémentairement, Ville-Marie, menée par «son goût d'exploration» (*Après*, p. 37), est perçue comme point de

---

[7] Toute référence à ces textes sera désormais indiquée par les mots *Deux*, *Est*, *Port* et *Après* respectivement, suivis du folio.

[8] Force «broderies et dorures» agrémenteraient, selon Ginette Michaud, les textes autour de «Ville-Marie, version 1942» parus vers cette période: «visions, délires, hyperboles, emphase, rien des excès de la rhétorique romantique ne sera épargné pour décrire la gloire de Ville-Marie, sa 'floraison d'héroïsme', son «décor surnaturel', 'son atmosphère de légende' [...]» (Michaud, 1992, p. 66).

départ vers des «terres nouvelles»: «[...] on parle de rives lointaines, d'expéditions dangereuses, de mystérieux cours d'eau. Fini le Ville-Marie paisible et dévot! Montréal ne sera jamais plus la cité sainte que Messieurs de la Dauversière et Olier[9] entrevoyaient dans leur beau rêve. Le monde extérieur l'attire. Il va courir à l'aventure» (*Après*, p. 9). Un Montréal, donc, «chercheur d'horizon[10]» mais se profilant, de même, comme terrain d'alluvion, comme terre d'immigration: «[b]ientôt les émigrants arriveront en foule, et la ville entrera dans la deuxième grande aventure de sa vie» (*Après*, p. 38). Roy envisage l'aventure[11] montréalaise comme un dynamique cheminement vers l'assomption de sa propre identité, mais qui ne va pas sans détours ni risques: «Montréal découvre peu à peu qu'il n'est pas plus français qu'anglais, mais bien une ville du Nouveau-Monde, avec une destinée toute neuve à suivre. Il fait cette découverte longtemps après New-York et s'en émeut étrangement. Sa tâche est plus complexe. Il s'agit de préserver et de combiner ses éléments divers plutôt que de les fondre et de les amalgamer» (*Après*, p. 37). Délicate entreprise, toujours sous l'emprise d'un précaire équilibre.

Moderne métropole américaine décidément tournée vers l'avenir, Montréal «s'abandonne à la poussée du progrès, grand malaxeur» (*Après*, p. 38). La modernité montréalaise est portraiturée à travers la consommation de masse, qui se déploie par la variété et profusion des produits en vente dans des établissements commerciaux, illustrée par le long cortège d'articles étalés dans les pharmacies, «ces souks de l'âge moderne» (*Port*, p. 33):

> [...] des boules contre les mites, des sacs de cellophane pour l'entreposage à domicile, du savon, des boîtes d'Old Dutch, de l'huile à machine, des kodaks, des

---

[9] Jérôme Le Royer de la Dauversière et Jean-Jacques Olier de Verneuil (fondateur à Paris de l'ordre des Sulpiciens) conçurent en France l'idée d'envoyer une mission sur l'Île-de-Montréal, seigneurie dont ils acquirent la concession en 1640; pour diriger l'établissement, qu'ils décidèrent de nommer Ville-Marie, ils choisirent Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, lequel débarqua sur l'île de Montréal en mai 1642.

[10] Trait que Roy attribue à sa propre parenté, de par sa migration du Québec vers le Manitoba en 1881, dans «Mon héritage du Manitoba», article paru à l'occasion du centenaire de sa province natale et repris dans *Fragiles lumières de la terre*: «[a]insi allait naître et se perpétuer [...] une inépuisable source de rêves, d'aveux, de départs et de «voyagements» comme peu de gens en connurent autant que nous, famille, s'il en fut jamais, de chercheurs d'horizons» (1996 [1970], p. 153).

[11] Terme qui revient à foison dans les reportages royens. Ainsi donc, le titre de son premier travail comme reporter, «La belle aventure de la Gaspésie» (Roy, 1940), et d'un reportage postérieur intégré dans la série «Horizons du Québec», «La prodigieuse aventure de la compagnie d'aluminium» (Roy, 1944) met en évidence, à travers les qualificatifs, la considération positive du mot, associé, dans la plupart des cas, à la quête du progrès.

> ampoules électriques, des petites horloges à coucou, perpétuellement à prix d'aubaine, des lunettes fumées, du papier à lettre, des insecticides, des bonbons, des bouillottes, des porte-plume, du parfum, de la cire à plancher, des tablettes de chocolat et de naphtaline. Disposé à quelques pas du rayon de drogues, voici un bar où l'on boit des laits maltés, des laits au chocolat, des laits homogénéisés, des laits aux œufs, tous les laits, sauf le lait nature. Il y a encore, au fond, des tables, des téléphones et même certaines choses que l'on peut en droit s'attendre à découvrir dans une pharmacie, à savoir: des onguents pour les cors, des pâtes dentifrices, des nécessaires pour la barbe et de l'huile de foie de morue. Mais il faut être doué d'une assez bonne vue pour les reconnaître (*Port*, p. 33).

La consommation de masse impose aussi sa présence dans l'espace citadin à travers la prolifération des messages publicitaires, sous la forme des panneaux, des enseignes en néon, faisant la réclame de produits ou de services, parmi lesquels le tourisme tient une place de choix, et devient une source de revenus non négligeable pour la ville, dont les reportages (notamment «Est-Ouest») décèlent une nouvelle vision comme importante destination de voyages touristiques.

Dans le Montréal foisonnant d'activité, dynamique, en mouvement perpétuel, le trafic est un élément primordial, car la ville est le scénario d'un permanent va-et-vient humain (passants, passagers, voyageurs, badauds, immigrés, vendeurs ambulants...), mécanique (charrettes de marchands, camions, automobiles, tramways, navires...) et de marchandises (céréales, houille, bois de charpente, produits exotiques...), qui se déplacent sans arrêt à travers le réseau de communications maritimes et terrestres, lesquelles deviennent même les essieux autour desquels Roy organise le parcours de la ville (le boulevard et le fleuve Saint-Laurent ou les rues Sainte-Catherine et Sherbrooke, le port ou le canal Lachine) tout en revendiquant l'importance de leur amélioration en vue de l'accès au progrès, et prônant sa diversification, avec une particulière insistance sur la mise en marche du chemin de fer métropolitain.

Emplacement d'opportunités, d'accomplissement de «l'esprit de conquête du monde nouveau» (Roy, 1944, p. 8), incarné dans «les Mecque d'Outremont ou de Westmount» (*Deux*, p. 8), le mythe de l'Eldorado, néanmoins, s'estompe devant les servitudes imposées par le progrès, dont la poursuite s'avère une périlleuse navigation entre Scylla et Charybde: «[l]a machine commande. Monstre déchaîné qui ne peut plus arrêter sa marche, elle existe par-delà les pouvoirs de l'homme. Elle ouvre à l'esprit l'horizon des temps futurs: possibilités inouïes, super-confort; nouvel esclavage peut-être» (*Port*, p. 11). Ce «nouvel esclavage» est longuement évoqué et dénoncé dans le quatuor d'articles, particulièrement dans les trois premiers, où Roy explicite sa sensibilisation devant les misérables conditions de vie découvertes aux quartiers populaires qui concentrent le tissu industriel et commercial montréalais (Hochelaga, Griffintown, Goosevillage, pointe Saint-Charles, Saint-Henri, *etc.*), habitats insalubres où reste confinée la classe ouvrière, et où la modernité publicitaire ou consommatrice étalée au centre-ville s'impose ici plutôt comme instrument d'emprisonnement, comme né-

gation du mouvement: «[u]n peuple de termites vit au cœur de la grande fournaise industrielle. Dès que son regard cherche à s'évader, il rencontre les cheminées d'usine. Son horizon est souillé, borné de tous côtés, ou s'il s'échancre parfois, c'est pour étaler des enseignes géantes: bouteilles monstre de lait, chef iroquois à plumes bariolées, cheval rouge de la bière Black Horse» (*Port*, p. 11). Or, les «appels au voyage» (*Port*, p. 11) suggérés par les voies de communication deviennent muets au faubourg Saint-Henri, traversé par le chemin de fer et assiégé entre l'opulent Westmount au nord et le canal Lachine au sud, en autant que ceux-ci s'érigent en barrières insurmontables —autant sociales que géographiques— neutralisant toute tentative d'échappement au cercle infernal de la production:

> Le faubourg Saint-Henri voit passer tant de trains! Incessamment rugit la locomotive. Incessamment tombent et se relèvent les barrières de sûreté. Incessamment dévalent les rapides: l'Ocean Limited, l'Express Maritime, le Transcontinental, le New York Central. Les petites maisons de bois tremblent sur leur base; la pauvre vaisselle s'entrechoque, et, au-dessus du vacarme, la voix humaine s'élève pour continuer la conversation sur un ton criard. Dans les cours intérieures, la lessive est déjà noircie avant de sécher. Et la nuit, sans cesse agitée par la trépidation des roues, sans cesse déchirée par le sifflement de la vapeur et le crépitement du ballast, ne ménage aucun véritable repos au peuple d'ouvriers et d'ouvrières qui s'épuisent (*Deux*, p. 11).

Le déménagement, «l'annuelle transhumance des pauvres, l'unique voyage de ceux qui vivent au carrefour des voies maritimes et des chemins de fer»[12] (Roy, 2000 [1947]: 83) serait la maigre consolation —si vraiment elle en était une—, la seule manifestation de mouvement accordée aux couches inférieures, par laquelle «ils trompent leur malaise» (*Après*, p. 39).

Cette ambiance de harcèlement, si caractéristique d'un «espace de promiscuité» (Gagné, 1973: 103) ou urbain, se voit contrecarrée par l'insistance sur certains lieux, Lachine (*Deux*, p. 40) ou Westmount (*Est*, p. 28) par exemple, où la ville gomme ses contours citadins au profit d'un aspect villageois, voire champêtre. On le suggère, parfois, rien que par des bribes de nature tels un vieux moulin ou des «métairies délaissées, arbres étriqués» (*Port*, p. 11), saisies au vol en plein faubourg industriel, épaves récalcitrantes dans la mer houleuse de la production dont on regrette les effets négatifs à travers l'opposition, justement, entre le passé rural et le présent d'hostile dégradation, incarné dans le Goosevillage:

---

[12] Expression tirée de «Ma rencontre avec les gens de Saint-Henri», texte paru en anglais pour servir de présentation à la traduction anglaise de *Bonheur d'occasion*, qui avait été choisie en 1947 «Book of the Month» par la Literary Guild of America.

> Autrefois, c'était un charmant quartier, mi-village, mi-colonie agricole. Il respirait aisément entre le fleuve et des espaces à lotir. Ses petites gens buvaient l'air frais, le soir, de leurs perrons, on se liait d'amitié par-dessus les clôtures mitoyennes. On m'a dit cela; il est difficile d'imaginer le Goosevillage sous cet aspect.
> L'effrayante promiscuité des abattoirs en a fait un lieu vraiment inhabitable. Le vent y pousse à grands coups réguliers le graillon tenace des chairs brûlées et des graisses rancies. La vie sociale, organisée en prévision de durée, se poursuit dans ce voisinage de tuerie: alignement de maisons, cœurs d'école empestées, églises noircies, voire des jardinets. Se hâtant le mouchoir à la figure, on aperçoit sur le trottoir, en plein souffle de triperie et de charogne, des bébés dormant dans leur voiturette (*Port*, p. 11).

La modernité montréalaise avec toutes ses contradictions et, surtout, les quartiers ouvriers de la métropole — particulièrement Saint-Henri — s'imposèrent par la suite à la plume de la journaliste, sous la forme des romans *Alexandre Chenevert* (1954) et *Bonheur d'occasion* (1945) respectivement. Long cheminement créatif à partir d'une découverte, de quelques «brefs instants d'illumination»: «[c]e ne fut qu'un éclat de lumière, semblable à un éclair qui illumine dans la nuit noire les moindres sous-bois d'une forêt profonde, les laissant gravés à tout jamais dans la mémoire» (Roy, 2000 [1947]: 83). Découverte d'une ville, «terre nouvelle», l'*ailleurs* pour une Gabrielle fraîchement débarquée d'un long périple européen, une étrangère parmi la foule d'étrangers arpentant la métropole, mais précisément ce dépaysement lui confère un regard privilégié, sensibilisé à l'altérité et capable de saisir des nuances qui échappent au regard routinier: «[b]ien souvent il appartient aux nouveaux venus d'initier les habitants d'une ville à ces jolis coins insoupçonnés qu'ils ne voient pas à force d'être bousculés par la routine, de ne fréquenter que les rues principales, ou d'avoir toujours le nez par terre»[13] (Roy, 1939). Cependant, comme signale Ricard (1996: 222), Montréal représente en même temps l'*ici* pour la reporter, au moins l'ouest anglophone, particulièrement son lieu de résidence à l'époque, les confins méridionaux de l'opulent Westmount, à mi-chemin entre riches et pauvres, un observatoire privilégié, d'après ses propres déclarations: «I have tried to stay always on the borderline, because that's the best place to understand» (Cameron, 1973: 135). En plus, sur cette ville du Nouveau Monde la journaliste pose un regard imprégné des «vieux pays»[14]:

---

[13] Du billet intitulé «Quelques jolis coins de Montréal» (1939), un des premiers textes de Roy à propos de la ville, et où la journaliste pigiste présente quelques «jolis coins insoupçonnés», comme la rue Dorchester ou le Mont-Royal, qui seront repris et développés dans ses reportages montréalais.

[14] Par cette expression Roy entend désigner l'Europe, la France et l'Angleterre notamment: «[...] les «vieux pays» —c'est ainsi que nous les appelions du fond de nos

> [...] quand l'eau du grand canal voisin sous la pression d'un cargo, vient affluer plus que de coutume contre le vieux mur de béton, j'entends un clapotis léger et je pense à cette délicieuse rue de Londres, au ras de la Tamise: Strand-on-the-green [...]. Quelquefois aussi, penchée sur la rambarde d'un pont rustique, je vois flotter une barge, et je me rappelle Bruges-la-morte, si calme, presque éteinte dans la paix d'une bonne conscience. Mais ici, un escalier traverse une curieuse façade et grimpe tout droit à la porte située au premier étage... comme en Provence (*Deux*, p. 40).

Déjà dans ses écrits journalistiques antérieurs aux reportages, Roy avait signalé pour Londres de nombreuses caractéristiques (cosmopolitisme, aspect campagnard, ouverture au monde par le fleuve...) qui se maintiendront dans «Tout Montréal» et survivront même dans son autobiographie posthume[15]. «Vieux pays» et «terres nouvelles», *ici* et *ailleurs* se donnent la main dans la métropole montréalaise, dont Roy étale aussi les aspects les moins favorables de l'idiosyncrasie des citadins, livrant par là un portrait pas flatteur, comme la journaliste fera par la suite dans ses reportages sur l'Abitibi et l'Ouest canadien.

De Montréal, une ville qui bouge constamment, la reporter présente une description dynamique, agencée elle aussi dans le mouvement constant. C'est une vision imbibée d'altérité à partir du voyage qui avait amené Roy de son Manitoba natal, en passant par l'Europe, à s'établir dans le Québec, version à rebours donc du voyage migratoire de sa parenté, «comme l'anguille, comme le saumon rappelés à leur source» (Roy, 1979: 103), et dans lequel la ville montréalaise est à la fois point d'aboutissement et de départ dans la découverte du Québec et du Canada.

DÉCOUVERTE DU QUÉBEC: LA SÉRIE «ICI L'ABITIBI»

Par rapport aux reportages montréalais, la série «Ici l'Abitibi» a comme scénario une région beaucoup plus jeune[16] et inconnue de la journaliste, laquelle la découvre en la parcourant, pour le compte du *Bulletin des Agriculteurs*,

---

terres jeunes et presque sans passé—» (Roy, 2000 [*circa* 1978]: 55); «[...] ces pays lointains qu'on nommait alors avec tant de respect les 'vieux pays'. Ceux de nos ancêtres les plus anciens» (Roy, 1988 [1984]: 181).

[15] Voir les descriptions londoniennes dans «Les jolis coins de Londres» (1938), billet écrit par Roy pendant son séjour dans cette métropole; la ressemblance de ce titre et «Quelques jolis coins de Montréal» (voir *supra*, n. 13) est évidente. Dans «L'Anglaise amoureuse» (1939), billet écrit et publié à Montréal, on repère des descriptions du Londres de l'époque que Roy inclut dans *La détresse et l'enchantement* (p. 311).

[16] L'annexion de l'Abitibi à la province québécoise a lieu en 1898; ce n'est qu'à partir de 1935 qu'on entreprend de façon systématique la colonisation de cette région du nord-ouest du Québec.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

lors de son premier grand voyage professionnel qui la mènera à accompagner un groupe de familles des Îles-de-la-Madeleine dans son émigration vers l'île Nepawa, au lac Abitibi. Double découverte alors, et de la journaliste et des colons madelinots ou, plus précisément, découverte de la découverte: pendant le voyage, la reporter découvre comment les Madelinots imaginent leur future terre de colonisation et, une fois rendus à destination, elle raconte la découverte de la région abitibienne par les colons qui viennent de débarquer là-bas et par elle-même. Les premiers cinq reportages de la série, dont la publication s'étend de novembre 1941 à mars 1942 («La terre secourable», «Le pain et le feu», «Le chef de district», «Plus que le pain» et «Pitié pour les institutrices»[17]) traitent le voyage, l'arrivée et l'installation des Madelinots dans l'île ainsi que les contraintes de la colonisation aperçues dans son parcours par la région; dans les deux derniers, parus entre avril et mai 1942 («Bourgs d'Amérique I» et «Bourgs d'Amérique II»[18]), Roy présente l'Abitibi des villes récemment créées. La série, certes, gravite autour de «la vérité fondamentale de la croyance en la terre» (*Plus*, p. 33), cependant la reporter n'en fait pas la panacée, et sa vision lucide et réaliste nuance l'attachement à la «*Terra Mater*» (Gagné, 1973: 28).

Pour atteindre les terres nouvelles, les Madelinots doivent faire un long voyage, de l'est à l'extrême ouest du Québec, de leurs îles natales à une autre île, et la reporter accomplit avec les colons cette aventure; tel périple met sur scène la progressive confrontation entre l'*ici* et l'*ailleurs* pour les familles madeliniennes car, au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de l'archipel, elles se voient opposer l'image de leur terroir et de leur futur lieu d'accueil. Mais c'est aussi, et surtout, l'occasion pour la journaliste de découvrir «qu'est-ce que l'Abitibi», comment l'idée de l'Abitibi se forge-t-elle chez les Madelinots, pour montrer par la suite «ce pays sous un nouvel aspect, dans sa grandeur et ses misères»[19], dispensant par là donc, comme pour Montréal, une vision d'ensemble, avec «le beau, le moins beau et le plus triste» (*Chef*, p. 7), c'est-à-dire montrant aussi ses traits moins favorables.

Les Îles-de-la-Madeleine, l'*ici* pour les pêcheurs madelinots en partance, sont décrites sous l'emprise inamicale des éléments naturels: «îles tristes, îles perdues, îles semées comme une poignée de grêlons au carrefour des vents du Labrador et des vents de l'Atlantique» (*Terre*, p. 11), comme des «espaces de primitivisme» (Gagné, 1973: 103) mais dépourvues de la liberté propre aux endroits sauvages, plutôt figées et à la merci d'une nature adverse. Leur «horizon

---

[17] Toute référence à ces textes sera désormais indiquée par les mots *Terre*, *Pain*, *Chef*, *Plus* et *Pitié* respectivement, suivis du folio.

[18] Toute référence à ces textes sera désormais indiquée par les mots *Bourgs I* et *Bourgs II* respectivement, suivis du folio.

[19] Expression puisée dans le chapeau du premier reportage de la série.

fermé» (*Terre*, p. 11) en fait un point de départ vers des «terres nouvelles»; terre d'émigration mais non pas d'immigration, l'archipel est l'image en négatif de l'Abitibi et quand, avec le progressif éloignement de ses habitants dans le bateau, les îles s'estompent comme *ici* s'érigeant en *ailleurs*, simultanément elles cèdent l'avant-scène à l'Abitibi —«[e]n arrière des îles! En avant, l'Abitibi!» (*Terre*, p. 11)— laquelle devient donc l'*ici*, présent déjà dans le titre de la série, tellement sonore avec son allitération vocalique.

Avant d'être terroir de recommencement, pour les Madelinots l'Abitibi n'est qu'une image:

> [...] chacun [...] commence à bâtir une image de cet Abitibi dont le nom est venu les troubler jusqu'au fond de leurs îles. Ceux qui jamais ne sont sortis de ces îles éprouvent quelque mal à imaginer un pays de souches et de forêts. Mais, naïvement, ils le construisent avec des souvenirs de cartes postales, des comparaisons enfantines, de vagues besoins de bonheur. La terre promise prend les contours des choses que l'on transforme à sa fantaisie (*Terre*, p. 11).

Image difficilement saisissable que celle d'«un pays de souches et de forêts» pour des natifs d'un archipel isolé, battu par les vents et où les arbres se font rares. L'Abitibi «terre promise», Nepawa «île promise» (p. 14), que chacun envisage différemment dans son esprit. Et, comme conséquence, la reporter signale le leurre sous-jacent dans l'émigration:

> Ainsi, les émigrants sont toujours des gens qu'on leurre un peu, oh pas toujours sans le vouloir. Ce sont des gens qui se leurrent, peut-être, aussi eux-mêmes. Car entre les mots et l'interprétation de chacun, il y a souvent un abîme. Et il est bien qu'il en soit ainsi, car qui donc prendrait son fardeau et se mettrait en marche, si le mirage n'était venu s'interposer entre la vie quotidienne et les lendemains toujours pareils? (*Terre*, p. 59).

Leurre et mirage qui s'incarne diversement chez les Madelinots, et ainsi pour les femmes ce sont des représentations diffuses: «du beau», «les fleurs, le soleil et des cris d'oiseaux», «une petite maison où il fera [...] chaud et bon» (*Terre*, p. 11), contrastant avec la réalité concrète —«de la bonne taï» (*Terre*, p. 11)— chez le personnage qui incarne justement l'attachement à cette terre, Azade Poirier.

Terre de recommencement pour des pêcheurs reconvertis en agriculteurs, Roy présente l'Abitibi —l'île Nepawa en l'occurrence— sous des particularités favorables de climat et végétation qui en font un microcosme[20] stimulant l'épa-

[20] À cet égard, Annie Pronovost considère «La terre secourable» et «Le pain et le feu» des «reportages utopiques» (2000, p. 7), dans lesquels la journaliste présenterait la colonisation abitibienne en tant qu'utopie sociale.

nouissement des Madelinots, lesquels découvrent un milieu plus clément que leur archipel d'origine. Terre jeune, «fraîche et intacte» (*Pain*, p. 9) mais cependant soumise à la colonisation, comme en témoignent l'existence du «rang dans sa forme primitive» (p. 9) et des «toits d'une trentaine de petites maisons grises, construites d'après le plan Vautrin»[21] (p. 9). La journaliste établit une antinomie, même chromatique, entre le «vert tendre» (*Pain*, p. 9) de Nepawa et «la couleur de la terre» (*Terre*, p. 15) ou «la grisaille» (p. 14) madeliniennes, et si l'océan Atlantique était un élément hostile, le lac Abitibi favorise la retrouvaille des nouveaux colons avec leur ancestrale expertise de la pêche: «ils retrouvent les gestes qu'une expérience de dix ans, de vingt ans, de trente ans, l'expérience des ancêtres, des siècles, de tout un peuple, a forgés» (*Pain*, p. 29), ébauchant par là une reconversion harmonieuse, sans exclusions, de la pêche à l'agriculture. «Espace de primitivisme» comme l'archipel madelinot, l'insularité de Nepawa se montre néanmoins accueillante dans son isolement et sa dissemblance par rapport aussi à l'Abitibi; en plus, ses maisons sont autant d'«espaces intimes», des foyers pour des familles qui s'ouvrent au monde par leur solidarité et leur «sens social» (*Pain*, p. 29).

Groupe humain qui, par la préservation de leur patrimoine linguistique et culturel, renoue avec les «vieux pays», la France notamment, les Madelinots se penchent vers le Nouveau Monde par leur joie de la découverte (représentée dans la créature radieuse qu'est la petite Rose Poirier), leur esprit entrepreneur et leur sensibilisation à l'ouvrage de défrichement, le triomphe humain sur la nature, symbolisé dans un champ de seigle:

> La vague fragile, se déroulant verte et pâle dans le vent, proclame si bien son court triomphe sur les bois, sur la gelée, sur les hasards acharnés contre elle, qu'elle apparaît tout à coup la très fidèle, la très miraculeuse amie de l'homme. Ainsi, je découvre par les yeux d'une vieille femme des îles le sens profond de l'Abitibi. Sens qui tient tout entier dans ce champ de seigle (*Terre*, p. 15).

L'Abitibi terre de recommencement, «terre nouvelle», en fonction de l'énorme besogne de défrichement, d'ouverture de terres, se présente dans les reportages, paradoxalement, sous le signe de l'ancienneté:

> Comme il paraît vieux ce pays si jeune que, des milliers de colons qui pourraient l'habiter, une poignée seulement s'est mise à l'œuvre de défrichement! Vieux d'efforts! Et pourtant les savanes, les bois brûlés, les gestes des arbres à demi calcinés en pleine force, les souches en pourritures, les meulons trempés et l'eau croupis-

[21] Irénée Vautrin, ministre de la Colonisation, établit en 1935 un programme de subventions gouvernementales ayant pour but l'encadrement de l'occupation du sol. Sur cette question, voir Linteau *et al.*, 1989, pp. 40-41.

> sant dans d'innombrables creux et ravines, tout cela semble sortir à peine de l'âge ténébreux où les terres et les mers se confondaient. Pays qui n'a pas d'âge. La naissance ou la fin du monde? Non, ce ne sont pas les pays neufs qui ont l'air jeune. Ce ne sont que les très vieilles terres, assises dans le calme plat des jours, qui peuvent se permettre l'oisiveté de la jeunesse. Ici, l'angoisse partout (*Terre*, p. 14).

La jeunesse cosmique de la nature, sortie «à peine de l'âge ténébreux où les terres et les mers se confondaient», jointe à la vieillesse de l'effort humain de l'ouverture de terres. Cette considération, cependant, ne fait que contribuer à marquer son dynamisme, car la région abitibienne est un flux constant d'immigration et émigration; rivage d'alluvion comme Montréal, la région voit partir les découragés, mais elle accueille tout un *melting-pot* de races: des Ukrainiens, des Français, des Canadiens-français, Steve, le vieux pêcheur russe, Dimytro Sup le Galicien, ou Wolfrid Hannurkeski, le vieux colon finlandais. Si la série «Tout Montréal», par la fourmilière d'éléments présentés à l'unisson, est plutôt chorale, «Ici l'Abitibi» est une espèce de symphonie *concertante*, par le défilé de personnages mis en relief dans les successives scènes qui composent les reportages.

La «marotte du Nord» de M. Simard, le chef de district de l'Abitibi-Ouest, par laquelle «il ne pourrait être satisfait avant de voir le pays ouvert jusqu'à la Baie James, ce qui veut dire qu'il ne connaîtra pas de repos sur cette terre» (*Chef*, p. 29), avance déjà la conception royenne, qui se ramifie dans ses œuvres postérieures, d'un pays ouvert, sans frontières[22]. Ouverture solidaire envers les autres incarnée dans M. le Curé L., «vivant parmi les pauvres et pauvre comme eux» (*Pitié*, p. 7), tandis que le dernier portrait de la série est consacré à Mlle. Estelle, l'institutrice qui, par son dévouement à la tâche d'enseignement malgré les entraves, ouvre des horizons à ses élèves les éveillant, à travers l'histoire, la géographie et les contes, au long cheminement aboutissant dans la mosaïque canadienne.

Les reportages présentent l'Abitibi de la terre, de la colonisation, comme «l'Abitibi de demain» (*Bourgs I*, p. 9), n'en épargnant pas pour autant ses aspects moins beaux, comme la monotonie grisâtre des cantons de colonisation. La journaliste regrette, d'ailleurs, les obstacles qui nuisent au progrès, surtout la désunion et la mesquinerie, prônant une modernisation des structures agricoles par la voie, avant tout, de la mécanisation, l'organisation de coopératives[23], ainsi que l'accrois-

---

[22] Cette image, qui continuera à germer dans la série «Peuples du Canada», sourd de même dans ses quatre reportages sur les Cantons de l'Est intégrés dans la série «Horizons du Québec», exclue de notre corpus, et où Roy insiste sur le bienfait procuré par la sensation d'abolition de frontières qui enveloppe cette région à cheval entre le Québec et les États-Unis.

[23] Comme Roy avait déjà fait dans des reportages antérieurs: «La belle aventure de la Gaspésie» (1940), «Nos agriculteurs céramistes» (1941) et «La côte de tous les vents» (1941).

sement et amélioration des voies de communication. L'attachement terrien se voit nuancé par l'importance accordée à l'établissement d'un tissu industriel équilibré, capable d'étayer l'avenir. Nonobstant, en ce qui concerne «l'Abitibi d'aujourd'hui» (*Bourgs I*, p. 9), celui des villes du bois —La Sarre—, des villes de l'or —Duparquet, Malartic, Val d'Or—, et la capitale, Amos, la journaliste regrette que leur jeunesse dynamique n'ait pas su épargner la nature. En réalité, l'Abitibi des villes est un Eldorado itinérant, aux sièges changeants: «[l]es mineurs, gens nomades, quittent les villes finissantes pour les commençantes. Une nuée de petits marchands suivent là où mène la troupe hardie. Et d'autre encore viennent de loin, de partout, vers la ville nouvelle. La population de l'une devient celle des autres. Les Amosiens deviennent des Valdoriens, les Valdoriens, des Malarticois. Et la plus belle ville est toujors celle où l'on fait fortune» (*Bourgs II*, p. 37).

Le fil conducteur de la série «Ici l'Abitibi» est le voyage (le parcours de la journaliste accompagnant la migration madelinienne et assistant à la colonisation du territoire). Or, la région est appréhendée comme terre de commencement, comme un défi à la nature par les labours de défrichement, et les reportages présentent l'Abitibi, beaucoup plus jeune que Montréal mais, paradoxalement, vieille dans sa jeunesse à cause de l'harassant travail de défrichement. D'autre part, si pour la reporter Montréal conjuguait *ici* et *ailleurs*, l'Abitibi se présente comme un tourbillon d'*ici* et d'*ailleurs*.

DÉCOUVERTE D'UN PAYS: LA SÉRIE «PEUPLES DU CANADA»

Même si le Manitoba avait été son berceau, Gabrielle Roy redécouvre sa région natale, tout comme elle découvre l'Ouest canadien, pendant son second voyage journalistique, le plus long de ceux qu'elle entreprend pour la rédaction de ses reportages; ce pèlerinage lui fournit l'occasion de se rendre dans son terroir, qu'elle n'avait plus revisité depuis son retour d'Europe, et de faire une incursion dans le reste des provinces canadiennes de l'Ouest (la Saskatchewan et l'Alberta). Tout ce périple devient matière d'écriture dans le cortège des «groupes de mystiques»[24] huttérites, doukhobors et mennonites («Le plus étonnant: les Huttérites», «Turbulents chercheurs de paix» et «Femmes de dur labeur»[25]), suivis d'autres collectivités humaines —Sudètes, Ukrainiens, Juifs et Canadiens-français— («L'avenue Palestine», «De Prague à Good Soil», «Ukraine» et «Les gens de chez nous»[26]) qui se

[24] Tel qu'on lit dans le chapeau du troisième reportage de la série.

[25] Toute référence à ces textes sera désormais indiquée par les abréviations *Hutt.*, *Turbul.* et *Fem.* respectivement, suivies du folio.

[26] Toute référence à ces textes sera désormais indiquée par les abréviations *Palest.*, *Prag.*, *Ukr.* et *Gen.* respectivement, suivies du folio.

succèdent dans ces reportages parus dans le *Bulletin des Agriculteurs* entre novembre 1942 et mai 1943.

En s'occupant de ces groupes humains des Prairies, la journaliste «découvr[e] comment vivent les autres peuples du Canada, les autres minorités» (*Hutt.*, p. 32) avec la reprise d'éléments déjà connus pour elle, dont les origines à Saint-Boniface étaient imprégnées d'immigration et d'émigration[27]; ainsi, l'évocation de Doukhobors et Mennonites apparaît explicitement encadrée par ses propres «souvenirs d'enfance»[28], liés à la figure paternelle pour le premier cas et à la mère dans le deuxième[29]. Mais les reportages les inscrivent sous le signe de l'altérité, des différences mises en relief par leur établissement dans le pays d'accueil et, qui plus est, de la diversité entre ces différents groupes humains, intégrés par des individus aux idiosyncrasies contrastantes, voire contradictoires, que la journaliste accentue, comme pour la série antérieure, au moyen de scènes.

«Ici l'Abitibi» soulignait la progressive confrontation entre l'*ici* et l'*ailleurs* des Madelinots, tandis que les reportages de la série «Peuples du Canada» insistent plutôt sur la perception de l'*ici*, la terre d'accueil pour les groupes établis sur le territoire canadien parcouru par la journaliste. Ceci étant dit, l'*ailleurs* émerge avec force dans la plupart des minorités évoquées, mais surtout chez les Sudètes, présentés dans un reportage où, dès le titre —«De Prague à Good Soil»—, *ici* et *ailleurs* se donnent la main. Les «vieux pays», l'*ailleurs*, affleure entouré d'interprétations subjectives de la journaliste, comme pour les Doukhobors et Mennonites, mais cette fois-ci par l'entremise des scènes puisées de l'autre côté de l'Atlantique, vécues pendant son séjour européen, sur la réaction des citoyens de Londres envers les «Pauvres Tchèques»[30] (*Prag.*, p. 46) après les accords de Munich. Les «espaces intimes» sudètes, à travers la gastronomie, le linge, les objets de ménage ou les bibelots, regorgent d'éléments tchécoslovaques: «ici, je décou-

---

[27] La famille de Mélina Roy, mère de Gabrielle Roy, avait émigré du Québec au Manitoba (voir plus haut, n. 10); quant à son père, Léon Roy, son travail comme agent colonisateur pour le gouvernement canadien consistait à organiser l'accueil et installation en Saskatchewan et Alberta d'immigrants de provenances diverses, tels des Doukhobors, Polonais, Russes ou Ukrainiens.

[28] Tel que François Ricard remarque dans ses notes manuscrites sur les reportages à propos de ces deux groupes, et auxquelles il nous a permis d'accéder, ainsi qu'à l'ensemble de ses observations sur les reportages royens. Nous lui savons gré de sa générosité.

[29] Doukhobors et Mennonites sont évoqués dans «Souvenirs du Manitoba» (Roy, 2000 [1954]: 16-18) à peu près dans les mêmes termes par rapport aux textes journalistiques, mais avec certaines variations (par exemple, la colonie de Selkirk du reportage sur les mennonites devient ukrainienne dans le texte de 1954). D'après les éditeurs de «Souvenirs du Manitoba», cet ouvrage aurait fait jaillir *Rue Deschambault* (1955).

[30] Ces scènes seront reprises dans son autobiographie (Roy, 1988 [1984]: 429).

vrais une faïence de Pilsen, et là, un petit rien de Karlsbad et, au mur, un paysage de Prague qui élargissait soudain la pièce et y faisait entrer la Moldau et une statue du bon Wenceslas. Ainsi cette maison de la plaine, cette maison de bois rond et de mortier fruste, cette maison avait l'air, comme par miracle, de se souvenir d'un pays qu'elle n'avait jamais vu» (*Prag.*, p. 8). Le Canada terre de recommencement, contraint les Sudètes à une radicale reconversion, et leur transit de l'*ici* à l'*ailleurs* est accompagné d'une transformation de gens de métier qu'ils étaient en Europe à l'adoption de l'agriculture comme gagne-pain, ce qui n'est pas sans conséquences dans leur relation avec les besognes imposées par l'immensité de l'espace canadien, dont leur perception se voit substantiellement façonnée par les «vieux pays»: «[ils seraient plus à l'aise, je pense, sur de petites fermes comme en Tchécoslovaquie que sur leur quart de section. Ils disent: «j'ai défriché deux âcres» comme on dirait: «j'ai défriché le Témiscamingue». [...] Ils n'auront jamais l'audace des pionniers. Déboiser un petit carré pour le champ de pommes de terre leur paraît encore une entreprise inouïe. Ils parlent d'abattre un arbre comme d'une chose effrayante» (*Prag.*, p. 47).

Les Ukrainiens, minorité majoritaire au Canada après les Canadiens-français, représenteraient le cas le plus paradoxal de confrontation *ici/ailleurs*, puisque pour eux le deuxième est un lest omniprésent dans leurs existences, sous la forme de très anciens griefs historiques, malgré leur haut degré d'assimilation: «[l]arges d'esprit et tolérants en ce qui touche les choses du Canada, ils restent outranciers pour ce qui est fini, perdu dans l'histoire» (*Ukr.*, p. 8). Paradoxe, néanmoins, fertile car pour eux l'*ici* devient le «pays neuf» (*Ukr.*, p. 45) de dépassement de querelles surannées: «ils ne sont pas venus au Canada pour sauver une mystique comme les Doukhobors, les Mennonites et les Huttérites, mais pour échapper à des haines de races, à des disputes de clan ou, plus précisément encore, pour posséder la terre et y édifier de modestes fortunes» (*Ukr.*, p. 45). Leur conquête principale est la fusion spatiale *ici-ailleurs*, la plaine et la steppe à l'unisson:

> Ils ont doté l'Ouest de petites églises ravissantes avec des coupoles qui apparaissent de loin dans la plaine et donnent à ce pays neuf, uniforme, je ne sais quelle grâce inattendue, quel rappel d'Orient, de lumière, et qui ne sont pas déplacées parce qu'elles sont d'abord naïves et simples et dans la plaine comme elles auraient pu être dans la steppe. Ils ont bâti avec du bois rond, avec du mortier fruste, des petites maisons qu'ils recouvrirent ensuite d'une telle blancheur qu'elles évoquent, hiver et été, on ne sait trop comment, rien qu'avec leur blancheur sans doute, les cierges allumés, tout le mystère, toute la clarté des Pâques russes (*Ukr.*, p. 45).

La mosaïque canadienne est composée parfois de pièces rares, tel des Juifs agriculteurs, «des Juifs de la terre, et même des Juifs défricheurs» (*Palest.*, p. 7), groupés dans ce qu'on appelle «l'Avenue Palestine», qui donne titre à un autre reportage de la série où l'*ici* est une promesse d'«horizons vastes et reposants» (*Palest.*, p. 7), facilitant la préservation de la langue, les traditions et la religion yiddish.

Et justement pour «sauver [leur] mystique»[31] Huttérites, Doukhobors et Mennonites se rendent au Canada. Dans ces trois cas, l'*ailleurs* est associé à un passé plein de vicissitudes, parfois dramatiques, et la «terre promise» canadienne devient quasiment un leurre: «champs de blé mûr, machines agricoles, ciel de Provence; c'est tout juste si on ne garantissait pas la pluie et le beau temps» (*Turbul.*, p. 39). Mystique et travail physique harassant pour défricher et ouvrir des terres neuves, un *ici* conjuguant spiritualité et éléments matériels dans les trois groupes religieux, car pour tous les trois il est question de progrès, que les reportages veulent forcément étayé, comme pour la série «Ici l'Abitibi», sur la mécanisation et l'organisation de coopératives. Parmi ces trois groupes, les reportages établissent des différences qui tiennent, pour les Doukhobors à une apparente assimilation, cachant en réalité une fermeture sur soi-même, un isolement jugé excessif et nuisible quant aux Huttérites tandis que, chez les Mennonites la reporter souligne leur ouverture vers l'autre à travers l'hospitalité, ce qui ne les a pas empêchés de réussir à s'approprier l'*ici*: «[u]n peuple sans éclat, qui a ses souffrances cachées, si humbles qu'on ne les mentionne guère, un peuple qui n'est pas gai ni cependant malheureux, un peuple content d'être chez-nous, que dis-je, chez-lui [...]» (*Fem.*, p. 25).

Pour les Canadiens-français de l'Ouest, c'est-à-dire les gens d'origine québécoise venus s'établir dans l'Ouest canadien, c'est l'*ici* qui l'emporte et qui leur octroie, en prime, un élan vers l'excellence et le dépassement des difficultés: «Il y a dans l'Ouest bien des Canadiens français qui ne sont jamais venus dans le Québec mais qui vivent comme dans le Québec. A quelques différences près. Mais ces différences importent. Plus un Canadien français est isolé là-bas, plus il se montre entreprenant» (*Gen.*, p. 33). En même temps, cependant, l'*ailleurs* s'érige avec force déjà dans le titre du reportage qui ferme la série, «Les gens de chez nous», et dans lequel le Québec, sinon la France, se manifeste, d'abord par l'entremise de l'Église, sous la figure des missionnaires, des prêtres-colonisateurs et des religieuses. Le rayonnement de la culture française, le maintien de la langue et la fidèle présence de l'iconographie religieuse dans les foyers canadiens-français (le frère André, l'Oratoire Saint-Joseph et la Sainte-Famille) ainsi que l'ombre, parfois amère, de l'empreinte historique française, en sont tant de signes de la présence québécoise. Cependant tout ce bagage ne les leste pas, loin de là: «[i]l s'éveille à l'audace [...] Le sens impérieux de s'emparer de tout son pays l'a poussé à l'Ouest, l'y retient. Son pays va d'un océan à l'autre» (*Gen.*, p. 37).

Cette ouverture d'horizons du groupement Canadien-français, le dernier de la série, rend compte de l'idée de fond dans «Peuples du Canada», sous-

[31] Comme pour deux des reportages de la série «Ici l'Abitibi», Pronovost (2000: 7) considère «Le plus étonnant: les Huttérites» un «reportage utopique», car ce groupe est décrit comme une utopie religieuse.

jacente depuis le premier des reportages, celui sur les Huttérites, dont la journaliste juge excessif et dommageable leur isolement, n'empêche qu'on laisse transparaître l'espoir à travers Barbara, la jeune fille huttérite symbolisant précisément l'embryon d'un certain dépassement des localismes et d'élancement vers l'universalité.

Les reportages de la série «Peuples du Canada» insistent sur la découverte d'un pays, le Canada, présent déjà dès le titre, à travers la rencontre avec les diverses pièces de la composite mosaïque canadienne. L'Ouest, la Prairie, est donc pour la journaliste l'essence de tout le pays, une terre de recommencement comme on voyait pour «Ici l'Abitibi», mais tandis que la région abitibienne devenait le scénario des difficultés extrêmes de la colonisation, Roy redécouvre sa contrée natale en tant que terroir d'opportunités et de pleine réalisation personnelle contribuant à configurer un certain sens de la fraternité.

De retour des «vieux pays», à Montréal Roy est une dépaysée qui dans ses reportages pose un regard étranger sur cette ville, «terre nouvelle» où, comme la série «Tout Montréal» montre, la journaliste découvre sa modernité éclatante et ses contradictions et où, à travers la misère des quartiers ouvriers comme Saint-Henri, elle renoue avec ses racines franco-canadiennes; la métropole montréalaise est à la fois *ici* et *ailleurs*, identité et dépaysement. Point d'aboutissement de son voyage à l'inverse de celui de ses ancêtres, mais aussi tremplin vers la découverte du Québec et du Canada parce que son regard est définitivement imprégné d'altérité.

Avec son voyage journalistique par l'Abitibi, Roy entame le périple migratoire de sa parenté vers le Manitoba, elle continue donc à tendre des ponts vers son passé. Mais son parcours à travers l'extrême ouest du Québec lui fera découvrir la province comme terroir de recommencement, *melting-pot* de nationalités et creuset d'efforts humains en pleine tâche, précisément, d'ouverture de «terres nouvelles», dans toutes ses entraves et ses contraintes, dans une alternance, parfois vertigineuse, d'*ici* et *ailleurs*, comme elle le montre dans la série «Ici l'Abitibi»; dès lors, Roy s'élance vers l'avenir.

En fait, ce sont les possibilités infinies d'avenir du Canada qu'elle découvre précisément dans sa terre natale. Les reportages envisagent l'Ouest canadien, la composite mosaïque canadienne à son plus haut degré, comme «terre nouvelle», terroir d'opportunités où le dépaysement ne fait qu'éperonner les possibilités personnelles d'épanouissement. Les diversités linguistiques, sociales ou culturelles qui distinguent les différents groupes ethniques portraiturés dans la série «Peuples du Canada» en sont autant des signes identitaires, contribuant à configurer un certain sens de la fraternité, laquelle agglutinerait la grande famille humaine.

Ce n'est pas en Europe, mais en arpentant son propre pays que Gabrielle Roy décèle des «terres nouvelles», dans un cheminement qu'elle-même avait formulé en allusion à la création picturale de Jean-Paul Lemieux: «[l]es 'terres nouvelles', c'est en rentrant qu'il les découvrit, dans son propre pays. [...] Pour-

tant, ces images dures, conçues par une âme tendre, sont parmi les plus belles de notre pays. Et, les plus canadiennes, elles sont aussi parmi les plus accessibles pour un étranger» (Roy, 1962, p. 43).

Si, Gide *dixit*, l'éloignement, le dépaysement, est nécessaire pour la découverte des «terres nouvelles», on pourrait dire que ses origines d'émigration, immigration et errance prédestinaient Gabrielle Roy, même avant sa naissance, à cette entreprise. De son berceau manitobain à son tombeau québécois il y a une distance énorme, il y a beaucoup plus que des milliers de kilomètres: l'immensité d'un pays extrême, la kaléidoscopique diversité des gens et l'intensité d'une histoire déchirante, mais ces mêmes éléments géographiques, ethniques et historiques en sont autant d'éléments qui s'intègrent harmonieusement dans son œuvre, déjà depuis l'embryon de ses reportages.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de gabrielle Roy

Roy, Gabrielle (1938), «Lettre de Londres. Les jolis coins de Londres», *La Liberté et le Patriote*, Saint-Boniface, 21 décembre, p. 3 [billet].

—— (1939), «Quelques jolis coins de Montréal», *Le Jour*, Montréal, 22 juillet, p. 5 [billet].

—— (1939), «L'Anglaise amoureuse», *Le Jour*, Montréal, 4 novembre, p. 2 [billet].

—— (1940), «La belle aventure de la Gaspésie», *Bulletin des agriculteurs*, novembre, p. 8-9, 67 [reportage].

—— (1941), «Nos agriculteurs céramistes», *Bulletin des agriculteurs*, avril, p. 9, 44-45 [reportage].

—— (1941), «Tout Montréal [1]. Les deux Saint-Laurent», *Bulletin des agriculteurs*, juin 1941, p. 8-9, 37-40 [reportage].

—— (1941), «Tout Montréal [2]. Est-Ouest», *Bulletin des agriculteurs*, juillet, p. 9, 25-28 [reportage].

—— (1941), «Tout Montréal [3]. Du port aux banques», *Bulletin des agriculteurs*, août, p. 11, 32-33 [reportage].

—— (1941), «Tout Montréal [4]. Après trois cents ans», *Bulletin des agriculteurs*, septembre, p. 9, 37-39 [reportage].

—— (1941), «La côte de tous les vents», *Bulletin des agriculteurs*, octobre, p. 7, 42-45 [reportage].

—— (1941), «Ici l'Abitibi [1]. La terre secourable», *Bulletin des agriculteurs*, novembre, p. 11, 14-15, 59, 63 [reportage].

—— (1941), «Ici l'Abitibi [2]. Le pain et le feu», *Bulletin des agriculteurs*, décembre, p. 9, 29-30 [reportage].

—— (1942), «Ici l'Abitibi [3]. Le chef de district», *Bulletin des agriculteurs*, janvier, p. 7, 28-29 [reportage].

—— (1942), «Ici l'Abitibi [4]. Plus que le pain», *Bulletin des agriculteurs*, février, p. 9, 33-35 [reportage].

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

—— (1942), «Ici l'Abitibi [5]. Pitié pour les institutrices», *Bulletin des agriculteurs*, mars, p. 7, 45-46 [reportage].

—— (1942), «Ici l'Abitibi [6]. Bourgs d'Amérique I», *Bulletin des agriculteurs*, avril, p. 9, 43-46 [reportage].

—— (1942), «Ici l'Abitibi [7]. Bourgs d'Amérique II», *Bulletin des agriculteurs*, mai, p. 9, 36-37 [reportage].

—— (1942), «Peuples du Canada [1]. Le plus étonnant: les Huttérites», *Bulletin des agriculteurs*, novembre, p. 8, 30-32 [reportage].

—— (1942), «Peuples du Canada [2]. Turbulents chercheurs de paix», *Bulletin des agriculteurs*, décembre, p. 10, 39-40 [reportage].

—— (1943), «Peuples du Canada [3]. Femmes de dur labeur», *Bulletin des agriculteurs*, janvier, p. 10, 25 [reportage].

—— (1943), «Peuples du Canada [4]. L'avenue Palestine», *Bulletin des agriculteurs*, février, p. 7, 32-33 [reportage].

—— (1943), «Peuples du Canada [5]. De Prague à Good Soil», *Bulletin des agriculteurs*, mars, p. 8, 46-48 [reportage].

—— (1943), «Peuples du Canada [6]. Ukraine», *Bulletin des agriculteurs*, avril, p. 8, 43-45 [reportage].

—— (1943), «Peuples du Canada [7]. Les gens de chez nous», *Bulletin des agriculteurs*, mai, p. 10, 33, 36-39 [reportage].

—— (1944), «Horizons du Québec [2]. Le pays du Saguenay: son âme et son visage», *Bulletin des agriculteurs*, février, p. 8-9, 37 [reportage].

—— (1962), «Les «terres nouvelles» de Jean-Paul Lemieux», *Vie des arts*, num. 29, p. 39-43.

—— (1979), «Lettre [...] à ses amis de l'ALCQ [Association des littératures canadienne et québécoise]», *Studies in Canadian Literature*, Été, p. 101-104.

—— (1988 [1984]), *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal.

—— (1996 [1957]), «Mémoire et création», *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, p. 203-210.

—— (1996 [1970]), «Mon héritage du Manitoba», *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, p. 151-167.

—— (2000 [1947]), «Ma rencontre avec les gens de Saint-Henri», *Le Pays de Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, p. 81-85.

—— (2000 [1954]), «Souvenirs du Manitoba», *Le Pays de Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, p. 13-33.

—— (2000 [*circa* 1978]), «Ma petite rue qui m'a menée autour du monde», *Le pays de Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, p. 41-62.

Œuvres critiques

Cameron, Donald (1973), «Gabrielle Roy. A Bird in the Prison Window», dans *Conversations whith Canadian Novelists*, tome 2, Toronto, Macmillan.

Gagné, Marc (1973), *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (1989), *Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930*, tome 2, nouvelle édition révisée, Montréal, Boréal, 834 p.

Michaud, Ginette (1992), «De la 'primitive ville' à la Place Ville-Marie: lectures de quelques récits de fondation de Montréal», dans *Montréal imaginaire: Ville et littérature*, Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), Montréal, Fides, p. 13-95.

Pronovost, Annie (2000), «Visions utopiques: les reportages de Gabrielle Roy comme modèle d'une société idéale», communication inédite, colloque «Liaisons» de la SESDEF [Société d'études supérieures du Département d'Études françaises] (Toronto, 29 avril), Université de Toronto, 29 avril.

Ricard, François (1992), *Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada*, Montréal, Boréal, 203 p.

—— (1996), *Gabrielle Roy: Une vie*, Montréal, Boréal, 646 p.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ALLER RETOUR ENTRE COLLOCATIONS ET EXPRESSIONS IDIOMATIQUES

M.ª Isabel González Rey
Universidad de Santiago de Compostela

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. DÉFINITION TRADITIONNELLE DE LA PHRASÉOLOGIE

Les arguments traditionnels invoqués par les linguistes pour définir la phraséologie s'appuient sur les dichotomies qui opposent la combinatoire libre de mots à la combinatoire fixe, la syntaxe vivante d'une langue à la syntaxe figée, les constructions régulières aux constructions irrégulières, le caractère productif des combinaisons libres au caractère improductif des combinaisons stables. Or, le grand paradoxe de la phraséologie consiste dans le fait qu'elle représente la partie figée d'une langue, par rapport à son système général, mais qu'elle constitue, internement, un domaine très mobile, très vivant car ses éléments se défigent sans cesse, comme nous allons le voir. Il s'agit donc, d'analyser la construction du sens idiomatique à partir de la conception, dynamique, de l'expression figée comme signe pourvu d'un faisceau de significations virtuelles qui ne s'actualisent que dans le discours.

1. LES TENDANCES SPONTANÉES DE LA LANGUE

La tendance à la *locutionnalité* est une propriété commune à toutes les langues, qui se manifeste dans la préférence formelle de certains signes linguistiques à figurer ensemble, ainsi que dans la formation d'images verbales qui conceptualisent des notions et véhiculent des impressions. Appelée aussi *collocabilité*, cette notion a été définie par Haensch *et al.* (1982: 51) comme une tendance syntactico-sémantique des mots à entrer en combinaison avec d'autres termes, en nombre limité parmi une grande quantité de combinaisons possibles. Cette propriété linguistique a été souvent signalée dans le cas des *collocations*, mais en fait elle n'est ni nouvelle, ni restreinte à ce type de combinaisons. Ainsi, des notions telles que les *dépendances*, établies en 1943 par Hjemslev, ou les *solidarités lexicales* de Coseriu donnent une idée de l'importance de la combinabilité des mots dans la langue. Une conséquence extrême de cette manifestation se trouve être la tendance à la condensation. Les notions d'*agglutination* chez Saussure, d'*amalgame* ou de *chevauchement* chez Martinet représentent des moments diffé-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

rents de la combinaison des mots, des phases d'une langue en pleine évolution dont la tendance condensatrice est d'aboutir au mot simple (Bally, 1950: 315).

Pour expliquer les causes de ces restrictions syntactico-lexicales, les linguistes adoptent plusieurs points de vue. Du point de vue sémantique, c'est par affinité de sens que les mots tendent à s'assembler (Martinet, 1970: 116). Du point de vue pragmatique, d'une part, les mots, à force de les répéter dans le même ordre, finissent par se lexicaliser, et du point de vue psychologique d'autre part, notre mémoire retient mieux les groupements de mots que les mots isolés (Bally, 1951: 67). Du point de vue extralinguistique, les rapports de *solidarité* entre certains termes relèvent des domaines d'expérience et du savoir des usagers (Coseriu, 1977: 160). Ainsi, P. Guiraud (1973: 13- 36), dans une étude des facteurs extralinguistiques qui pourvoient au figement d'expressions, signale, entre autres: la vie quotidienne, la vie économique et sociale (la féodalité, l'église, la chasse, l'équitation, la guerre, les jeux, les techniques), la culture (l'Antiquité grecque et latine, la Bible, la littérature, l'histoire), autant de domaines qui échangent leur terminologie, permettant l'incursion d'un monde dans un autre. Ce transvasement d'expressions figées introduit une notion opposée à celle de stabilisation.

En effet, la tendance contraire est celle de la *déstabilisation*, qui se manifeste dans la langue grâce à un dynamisme qui la fait évoluer, non pas uniformément sur toute la matière linguistique, mais sur certaines catégories, selon l'intérêt qu'elles suscitent chez l'usager. Les agents qui se trouvent à l'origine de ce phénomène sont les locuteurs eux-mêmes qui introduisent, volontairement ou pas, des modifications au niveau du lexique ou de la syntaxe. Les conséquences en sont multiples: au niveau du vocabulaire, le fonds de la langue voit certains mots tomber en désuétude et d'autres termes faire leur apparition; au niveau des règles syntaxiques, certaines structures internes se figent dans des constructions archaïques, tandis que dans d'autres cas de nouvelles formes grammaticales sont acceptées et modifient le système[1]. Ces modifications peuvent relever d'actions volontaires, pour le plaisir de jouer avec la langue ou le besoin de dénommer de nouvelles réalités, ou d'actions involontaires, par économie ou rentabilité d'un système qui se doit de s'adapter aux nouvelles fonctions sociales de la langue.

Ces deux tendances, stabilisation et déstabilisation, ont pour résultat des constructions formelles et sémantiques propres à chaque langue, qui conforment ainsi son idiomaticité, dans une procédure alternante de figement et de défigement permanents.

---

[1] Bally (1950: 18) affirme que «les langues changent sans cesse [...]. A chaque moment de leur existence elles sont le produit d'un équilibre transitoire».

2. FIGEMENT ET DÉFIGEMENT D'UNITÉS PHRASÉOLOGIQUES

Du point de vue formel, les constructions phraséologiques sont figées par opposition aux constructions libres, c'est-à-dire que leurs constituants suivent un ordre interne pratiquement inaltérable. Leur structure demeure généralement invariable, quelle que soit leur place dans la phrase ou le discours. Ces unités fonctionnent comme des éléments préfabriqués du langage et constituent des composantes aussi stables que le reste des lexèmes de la langue. La fixation est d'autant plus évidente que ces constructions subissent d'ordinaire un blocage des propriétés transformationnelles: *Paul a pris la tangente, *La tangente a été prise par Paul* (G. Gross, 1996). Cependant, il faut également nuancer cette caractéristique en disant qu'il existe une gradation dans le figement des unités phraséologiques, les unes pouvant être plus mouvantes que les autres. Du point de vue sémantique, leur sens global reste inchangé quels que soient l'époque ou le milieu. Elles sont composées de mots qui sont préalablement autonomes, et qui, en dehors de l'unité, sont susceptibles d'évoluer diachroniquement. D'autres termes, par contre, ne peuvent plus subir d'évolution au sein de l'unité phraséologique (*agir à sa guise*)[2]. C'est alors qu'on attribue la notion d'isolement (H. Paul, 1966), c'est-à-dire, de non évolution sémantique aux constructions polylexicales qui incorporent ce genre de composants. Enfin, du point de vue pragmatique, le figement des unités phraséologiques concerne leur emploi[3], car, d'une part, certaines situations communicatives exigent toujours les mêmes expressions (salutations, présentations, adieux, prières, formules épistolaires, etc.), et d'autre part, chaque niveau de langue demande également les siennes. On attribue alors aux unités phraséologiques (UP) un figement dit discursif (situation de salutation ou de présentation aux registres familier: *Salut,* courant: *Enchanté!*, soutenu: *Heureux de faire votre connaissance*).

Le défigement d'expressions figées est une notion intimement liée à la notion même de figement (Galisson, 1995: 63, Rey, 1997: 339). En effet, analyser la portée du défigement des UP renforce et confirme la présence du figement comme l'un des traits constitutifs de ces unités: un énoncé ne peut être défigé que s'il a été figé au préalable. Les formatifs d'une unité fixe étant syntaxiquement et sémantiquement soudés, aucune insertion ni modification ne peut leur être appliquée sans rompre le sens idiomatique qui les caractérise. Or, la manipulation (au niveau phonétique, lexical ou syntaxique) d'une expression figée consiste à la détourner de son usage normé dans le but de produire un sens nouveau. En effet, R. Galisson (1995), dans une étude sur le défigement d'énoncés

---

[2] Les mots qui se trouvent en distribution unique, en termes de Ruwet (1983: 27), recoivent le nom de «hapax» ou «apax».

[3] *Cf.* la notion de *liage* chez I. Fónagy.

phraséologiques réalisé par le jeu de la manipulation phonétique et sémantique, nomme cette technique *palimpseste verbal*, le mot palimpseste évoquant dans sa terminologie l'effacement d'un texte initial qui refait surface à travers le nouveau texte qui le remplace. Voici quelques exemples tirés d'une partie du corpus élaboré par l'auteur (*Ibid.*: 74): *Envers et contre toux* – «Envers et contre tout»; *Une bonne voix pour toutes* – «Une bonne fois pour toutes»; *La faim justifie les moyens* – «La fin justifie les moyens»; *En avril, ne te découvre pas d'un DIM* – «En avril ne te découvre pas d'un fil»; *Mariage plus vieux, mariage heureux* – «Mariage pluvieux, mariage heureux»; *Un pour tous, tous pourris* – «Un pour tous, tous pour un». En fait, les variations introduites par le locuteur sur l'axe syntagmatique n'empêchent pas la double lecture qui s'impose. Bien au contraire, les traces de l'énoncé de base restent assez évidentes pour permettre sa reconnaissance, ainsi que les modifications apportées qui sont suffisamment repérables pour intriguer et pousser le destinataire à décoder le nouvel énoncé. Ainsi, ces altérations du sens ont pour but précisément de produire un effet de surprise sur le public dont l'attente est rompue par la présence d'éléments nouveaux dans la suite figée. Le jeu du défigement d'expressions stables revêt d'autant plus d'importance qu'il est le signe indéniable de la présence de ces éléments linguistiques au sein d'une langue, et de leur statut de courroie de transmission culturelle. La marge de liberté qui permet de modifier l'énoncé figé et de le transformer en un nouvel élément du discours répété, permet à l'esprit de libérer son côté ludique. Cette fonction «cryptique» de l'écrit des médias, en l'occurrence, consiste, selon la définition de R. Galisson (1995a : 63), «d'abord à cacher le message, pour mieux le donner à le voir et à le comprendre ensuite (en piquant la curiosité du récepteur et forçant ainsi son attention)». Cette procédure est la manifestation d'une intertextualité qui débouche sur une lecture à signification foisonnante des expressions figées, très exploitée d'ailleurs dans les productions médiatiques (titres de presse ou slogans publicitaires).

3. UN DOMAINE VIVANT ET MOBILE

L'étude de la phraséogenèse met en relief le lien génétique qui unit les unités phraséologiques et les combinaisons libres et même les UP entre elles, beaucoup d'expressions idiomatiques étant d'anciens proverbes ou inversement. Les transformations se produisent généralement dans deux directions: une évolution diachronique, dans le passage d'une combinaison libre à une expression idiomatique, surtout sous l'influence de mœurs qui sont tombées dans l'oubli, ou bien synchronique, dans le passage de collocations terminologiques à la langue générale avec un sens figuré, sous l'effet pendulaire de la langue, créant ainsi deux formes parallèles (en relation d'homonymie pour certains spécialistes, de polysémie pour d'autres).

3.1. Facteurs de mouvance diachronique

Pour le français, Louis Combet (1971: 47) avait déjà souligné le rapport génétique qui lie les proverbes et les «frases» en ces termes:

> S'il est certain que proverbes et «frases» doivent être soigneusement distingués du point de vue de leur fonction fondamentale, il reste pourtant qu'un certain nombre de «frases» entretiennent avec certains *refranes* correspondants un rapport extrêmement étroit – rapport qui est [...] de type génétique.

Ce facteur génétique, cité également par J. Casares (1969: 187) et illustré dans l'exemple suivant: *El sastre del Campillo (… que cosía de balde y ponía el hilo)*, indique que le sens dans lequel s'est effectuée l'évolution va du proverbe vers l'expression idiomatique. Celle-ci serait donc une bribe dégagée de celui-là. Inversement, la linguiste spécialisée en phraséologie diachronique M. Conca Martínez (1999: 139) a suggéré la possibilité de l'évolution de l'expression figée vers le proverbe. Ainsi, elle propose 4 types de groupements:

> A. Un proverbi pot alliberar una clàusula, que s'independitza com a locució.
> B. Una locució pot completar-se amb una altra clàusula i formar un proverbi.
> C. Dues locucions (o una locució i una col.locació) poden establir una relació entre elles, tot configurant un proverbi.
> D. Un proverbi pot alliberar dues clàusules, que s'independitzen com a locucions.

Il en est de même en ce qui concerne l'évolution d'une combinaison libre archaïque qui s'est figée dans le temps telle que *tenir le haut du pavé*. Dans ce cas, il est évident que l'expression s'est constituée par le passé d'après la syntaxe libre en réponse à une réalité en vigueur, mais qui avec le temps s'est lexicalisée alors que le mobile qui l'a fait naître a disparu. A l'heure actuelle, elle est encore employée par les usagers sans qu'ils aient nécessairement conscience de l'écart présent entre le sens second qu'elle véhicule (= avoir une situation sociale supérieure) et le sens littéral qui se reporte à la coutume des gens riches de l'époque (qui vivaient dans la partie élevée de la rue, loin du centre de la voie, souvent lieu d'écoulement des eaux sales, selon l'explication d'Oudin).

3.2. Facteurs de mouvance synchronique

Le figement des unités phraséologiques est un trait mis en évidence par les générativistes orthodoxes qui depuis Chomsky s'efforcent de démontrer les contraintes syntaxiques qui les caractérisent et qui les empêchent de subir les opérations transformationnelles dont bénéficient les combinaisons régulières de la syntaxe libre. Toutefois, cet argument qui prouvait la défectivité syntaxique et

sémantique de ces éléments a été repris par des générativistes français (M. Gross, G. Gross) pour démontrer d'une part l'existence d'une gradation du figement dans le matériel phraséologique, et d'autre part le caractère relativement libre de la syntaxe réglée. La valorisation des transformations syntaxiques des UP, loin d'en invalider le statut, renforce leur aspect d'unités polymorphes. Mise en échec par les partisans des sémantiques interprétative (J. Katz-P. Postal, B. Fraser, U. Weinrich), générative (W. Chafe) et stratificationnelle (A. Makkai) qui ont contribué à repérer le double comportement sémantique de certaines expressions syntaxiquement régulières et à reconnaître l'existence d'unités partiellement ou totalement non compositionnelles, la défectivité transformationnelle devient un atout dans la caractérisation d'un domaine plus mobile qu'il ne paraît, en démontrant précisément toutes les possibilités admises par beaucoup de UP (passivation, relativation, insertion, etc.)[4].

Par ailleurs, d'autres changements peuvent s'opérer sur la matière lexicale de l'expression figée en délexicalisant certains termes par le procédé du défigement partiel. Cela donne lieu généralement à la création de variations (*pleuvoir à verse/à seaux*; *dormir comme une souche/une bûche*...) ou de variantes (*aimer la bouteille, boire comme un trou, avoir une éponge dans le gosier*). En fait, la présence de variantes (*pleuvoir à seaux, à verse*) et de variations (*tomber des cordes*) pour un même concept («pleuvoir beaucoup») prouve l'existence de moules structurels et de réservoirs d'images générateurs d'expressions figées, ce qui démontre bel et bien le dynamisme qui caractérise la langue idiomatique. Ce constat, surtout en ce qui concerne les proverbes, mène Anscombre (1997) à remettre en question le figement comme caractéristique essentielle des unités phraséologiques. En fait, ce dédoublement du dire ou profusion d'expressions pour rendre une même idée se trouve surtout à un stade primitif de la formation (*in statut nascendi*) lorsqu'il y a concurrence de formes dans l'attente que l'une d'entre elles réussisse mieux que les autres à entrer dans la langue par le biais de l'institutionnalisation[5].

---

[4] *Cf.* Ruwet (1983: 28-30).

[5] Comme l'indique D. Candel (1995: 168), ce phénomène de prolifération de formes figées est souvent lié au paramètre de niveau de langue ou à celui de registre de spécialité. G. Wotjak (1998) aborde cette difficulté en proposant de distinguer les expressions systémiques, pleinement lexicalisées et institutionnalisées, et les expressions en voie de lexicalisation, qu'il définit comme des expressions virtuelles, syntagmatiquement plausibles et disponibles (*Ibid.*: 262). Cette deuxième catégorie est surtout présente dans les langues de spécialité, où les références extra-linguistiques sont plus mouvantes car elles sont soumises à une réalité changeante, en pleine évolution. Dans ce domaine, Y. Gentilhomme (1995: 228) distingue entre terme et quasi-terme, le premier faisant allusion à l'expression officielle, ayant droit au statut honorable de locution canonique, tandis que le second doit passer par «l'épreuve du noviciat» avant d'y arriver courant le risque de n'atteindre que le niveau de sobriquet terminologique et donc, de ne pas être pleinement accepté.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

D'un point de vue strictement sémantique, il a été également prouvé qu'il n'existe pas de paroi étanche entre certaines expressions figées. Ainsi, A. P. Cowie (1981), spécialisé dans l'élaboration de dictionnaires pédagogiques, a établi une distinction entre collocations et *idioms* en attribuant aux premières un statut d'unités composées (*composite unit*) dont l'un des formatifs peut être remplacé sans que cela touche au sens du reste des éléments (exemples qu'il cite: *to run a business/a theatre/a bus company*). Ainsi il établit une différence[6] entre ce qu'il nomme les collocations restreintes et les collocations ouvertes, les premières étant formées d'un composant littéral et d'un composant figuré (*jog one's memory*), tandis que dans les secondes tous les formatifs sont pris dans un sens littéral (*fill the sink*). Ces deux catégories s'opposent à leur tour à un autre groupe de mots, les expressions idiomatiques ou *idioms*, dont le sens global est non compositionnel, et qui se divisent, elles aussi, en deux groupes: les expressions idiomatiques proprement dites (*the pure idioms*) et les expressions idiomatiques figurées (*the figurative idioms*). La différence se situe au niveau de l'interprétation globale des expressions: les *figurative idioms* peuvent avoir une double lecture, littérale et figurée (par ex. *catch fire*), tandis que les *pure idioms* n'en ont qu'une, idiomatique en l'occurrence (par ex. *blow the gaff*). Le raffinement de la théorie de Cowie se situe dans la possibilité d'un transvasement d'une *restrictive collocation* à un *figurative idiom*, comme dans l'exemple suivant: en tant que collocation *a blind alley* signifie «impasse, cul-de-sac» et peut devenir une expression idiomatique dans le sens figuré de «impasse, situation sans issue favorable». F.J. Hausmann (1998: 76) pousse plus loin cette analyse en cherchant à distinguer les collocations des locutions grâce à l'interprétation qu'il fait d'expressions telles que: *attaquer bille en tête, porter à bout de bras, conversation à bâtons rompus*, où une locution serait imbriquée dans une collocation. En effet, l'auteur déduit le statut collocationel de ces expressions d'après le critère de la structure binaire qu'il analyse en ces termes: *attaquer, porter, conversation* représentent les bases, à sens littéral, tandis que les locutions *bille en tête, à bout de bras* et *à bâtons rompus* jouent le rôle de collocatif, pourvu d'un sens figuré.

D'un point de vue discursif, il peut se produire aussi des changements en synchronie qui favorisent la double lecture des UP, non seulement dans une situation d'énonciation directe mais aussi indirecte. Ainsi, les expressions figées peuvent se doubler de sens par le biais de transvasements d'emploi d'un domaine à l'autre de la langue ainsi que par les actes illocutoires des usagers. En effet, une expression construite dans le discours libre, pourvue d'un sens propre peut se figer dans un autre domaine dans un sens figuré par un procédé d'emprunt: *couper la poire en deux, se mordre la langue* représentent des exemples de syntagmes à syntaxe régulière, dotés d'un sens littéral et figuré que seuls le cotexte et le contexte peuvent déterminer (U. Weinrich, 1969).

---

[6] *Cf.* P. Hanks (1998).

De même, il peut se produire un transvasement discursif d'un terme complexe, propre à un domaine de spécialité (appelé aussi terminologique), à la langue générale: par exemple *abattre ses cartes*, signifiant «dévoiler son jeu» au jeu de cartes, devient «dévoiler ses intentions» dans la langue courante. À part la polysémie présente dans les constructions figées déterminée par le vecteur discursif qui les fait glisser d'un domaine dans l'autre, d'autres éléments peuvent intervenir sans toucher à la matière lexicale. Ainsi, l'ironie du locuteur peut suffire au changement et transformer une phrase en antiphrase: *Fais comme chez toi* (= Sois le/la bienvenu-e)/*Fais comme chez toi* (Tu me gênes, en fait).

3.3. Les procédés de transformation

Il est difficile d'analyser l'origine du transvasement des expressions d'un domaine dans un autre. C'est souvent le caractère iconique du langage qui justifie le passage, la motivation ou la démotivation résidant surtout au niveau de l'image. En fait, les procédés de transformation mis en place varient selon les deux types de mouvance considérés ci-dessus. Ainsi, ceux qui concernent les changements horizontaux ayant lieu en diachronie sur l'axe syntagmatique, sous l'effet de la patine du temps, ou en synchronie, sous l'effet d'un transvasement d'un domaine à l'autre, touchent au sens de l'expression, mais non pas à la forme. En voici les principaux agents:

l'opacité: l'expression se transforme en catachrèse (*les ailes du moulin*);
la métaphorisation: la combinaison libre devient figée, le sens littéral se perd et prend un sens figuré (*tenir le haut du pavé)*;
la remétaphorisation: le sens second se perd ou se double d'un troisième sens, et ainsi de suite (*aller au fraises*: 1) chercher un lieu écarté propice aux ébats amoureux; 2) se promener en musardant; 3) avoir un pantalon trop court; 4) quitter la route par accident).

Quant aux procédés qui concernent les changements verticaux ayant lieu en synchronie sur l'axe paradigmatique, sous l'effet d'une délexicalisation partielle, créant des expressions synonymiques (variations et variantes) ou nouvelles (dans la publicité, les titres de presse, etc.), ils ne touchent qu'à une partie de l'expression. En voici les principaux moyens:

des moules générateurs d'expressions figées (*parler affaires/chiffres/chiffons*)
par imbrication (collocation + expression idiomatique): *conversation à bâtons rompus* (Hausmann, 1998);
de la comparaison explicite à la comparaison implicite: *faire comme l'autruche -> faire l'autruche* (González Rey, 2000a);

par manipulation ou détournement lexicaux: *En avril ne te découvre pas d'un DIM* (Galisson, 1995).

4. ANALYSE D'UNE DOMAINE PARTICULIER

L'étude d'un domaine concret peut nous permettre d'apprécier plus en détail la procédure mise en place dans les mouvements de transformation des UP. Celui de la musique est particulièrement illustratif du dynamisme de ces éléments. Nous commencerons, tout d'abord, par établir deux types d'expressions terminologiques: les collocations propres de ce domaine de spécialité, constituées par des constructions syntaxiquement régulières, sémantiquement compositionnelles, pragmatiquement dénotatives ou référentielles; et les locutions idiomatiques, c'est-à-dire des expressions syntaxiquement régulières ou déviantes, sémantiquement métaphoriques, et pragmatiquement connotatives, inférentielles ou instructionnelles. Or, ces deux catégories vont échanger leurs caractéristiques, passer du domaine de la référence à celui de l'inférence au moyen de plusieurs procédés. Pour démontrer ce fait, une série d'expressions terminologiques sur la musique ont été choisies, collocatives d'une part, et figuratives (ou imagées) d'autre part, tirées de deux ouvrages dictionnairiques (*Le Robert* et *N'ayons pas peur des mots*, de François Caradec).

4.1. Collocations musicales

Voici, selon *Le Robert*, les expressions recensées à l'entrée *musique* et organisées d'après l'action impliquée:

1.- *composer de la musique* (*une sonate,* etc.)
écrire de la musique
faire de la musique
noter un air
2.- *étudier de la musique*
3.- *accorder* (*un piano, un violon,* etc.)
donner la note
exécuter de la musique (*une sonate, un air/morceau au piano, Chopin*, etc.)
faire de la musique (*du piano, de la guitare,*etc.)
interpréter de la musique (*une sonate, un air/morceau au piano, Chopin*, etc.)
jouer de la musique (*du piano, de la guitare,* etc.)
jouer un air (*de musique*)
jouer une note (*une fausse note*)
jouer (*du*) *Mozart*
jouer sans musique (*sans partition*)
sauter une note

4.- *écouter de la musique*
entendre de la musique
5.- (*savoir*) *lire la musique.*

Cet échantillon d'expressions terminologiques attachées au domaine de la musique démontre que les verbes employés avec l'hyperonyme ou générique *musique* peuvent également être utilisés avec leurs hyponymes ou spécifiques (pièces: *sonates, trios, quatuors, concertos, symphonies*; auteurs: *Chopin, Mozart, Bach*, etc.; instruments: *piano, violon, guitare*, etc.). Ces mêmes hyponymes peuvent à leur tour être employés avec les différents verbes qui marquent une action déterminée du domaine (composer, jouer, écouter *une sonate).* Ce passage de l'hyperonyme à l'hyponyme se fait généralement par métonymie ou par synecdoque. Parmi les verbes, l'on constate la présence d'une gamme de verbes sémantiquement plus terminologiques que d'autres (*composer, interpréter, exécuter* ont un statut différent à *écrire, faire, jouer*). La synonymie s'explique, en fait, en fonction des niveaux de langue. Plus le cotexte est spécialisé, plus les termes sont choisis pour maintenir l'homogénéité du discours limitant la portée de la compréhension à un auditoire réduit. Par contre, plus le contexte est relâché, plus les mots du discours sont courants pour assurer une diffusion plus large du message. De ce fait, le type de discours (conférence, article, essai, rapport) détermine davantage la phraséologie terminologique qu'en langue générale.

4.2. Locutions musicales

Par ailleurs, comme sous l'effet d'une intention parodique, ces collocations ont développé des expressions parallèles, à des niveaux de langue moins élevés. Comme exemples, voici les séquences repérées dans l'ouvrage de F. Caradec (1988), correspondant aux aspects suivants:

1.- l'action (*jouer, interpréter, exécuter*) et l'instrument (*guitare, violoncelle, piano*):
[équivalant à *jouer de la guitare*]
Gratter le jambonneau (NPM206)[7]
Gratter la pelle (NPM256)
Toucher à la gratte (NPM206)
[équivalant à *jouer du violoncelle*]
Scier du bois (*NPM074*)
[équivalant à *jouer du piano*]
Taper sur la commode (*NPM156*)

[7] Les abréviations *NPM* renvoient à l'ouvrage de F. Caradec, et elles sont suivies de la page où figure l'expression.

2.- la manière de jouer:
[sans musique]
Jouer à la feuille (*NPM074*)
[jouer]
Lâcher ses pipes (*NPM074*)
Faire des pipes (*NPM262*)
[jouer mal]
Jouer avec ses moufles (*NPM074*)
Jouer les feuilles mortes (*NPM074*)
Faire des poussières (*NPM270*)
Faire des pains (*NPM074*)
Faire des canards (*NPM074*)
[chanter mal]
Pousser une beuglante (*NPM120*)
3.- le lieu de l'interprétation:
[dans les bals]
Faire les baluches (NPM074)
[dans une salle vide]
Jouer devant les banquettes (NPM115)
[de table en table]
Passer la paille au fer (*NPM074*)
[jouer dans un orchestre de variétés]
Faire la soupe (*NPM074*)

Si l'on compare ces expressions aux précédentes, on observe la présence de mots tout à fait courants formant des images précises, surtout grâce aux substantifs qui donnent dans le concret. La plupart de ces mots sont motivés par l'analogie existant entre le signifié qu'ils sous-tendent et le concept auquel ils renvoient. Ainsi, la pelle ou le jambonneau gardent un rapport de similitude avec la forme de la guitare. De même, scier ou gratter maintiennent une ressemblance, non dans la sonorité, mais dans le mouvement ou le geste effectué lorsqu'on joue de la guitare ou du violoncelle. *Taper sur la commode* est aussi une expression orientée dans l'action et dans l'instrument. Ce genre d'expressions se sont donc formées grâce à un rapport d'analogie ou de comparaison implicite. En ce qui concerne la nature de ce rapport, il est évident qu'il y a intention de dévaluer le concept, de le rabaisser, et cela par le biais d'un lexique, d'une syntaxe et d'une image à effet banalisant. Ainsi, dans l'expression *jouer à la feuille*, le rapport est d'abord fondé sur une synecdoque grâce au terme *feuille* pris pour la partition (*pars pro totum)* et ensuite sur une métonymie, c'est-à-dire la partition prise pour l'air de musique (le contenant pour le contenu), le tout formant une métaphore inversée en ce sens que la feuille, représentant la manifestation minimale d'une partition, l'annule de ce fait. Quant à la structure *verbe + à + article défini + nom*, elle est, elle-même, dévaluante et particulièrement productive dans d'autres expressions du même genre: *toucher à la gratte*.

Pour ce qui est des images, elles peuvent garder un rapport avec les collocations correspondantes en maintenant la cohérence sémantique des termes sur tout le syntagme (*scier du bois)*, ou en associant des termes à sémantisme différent (*gratter le jambonneau*). Dans ces deux exemples, aucun des formatifs ne réfère directement au domaine de la musique. Le sens est, cependant, inféré grâce à l'analogie conservée avec l'instrument ou le mouvement, le cotexte et le contexte aidant. Par contre, des expressions comme *jouer devant les banquettes* maintiennent des éléments propres au domaine tels que *jouer*, le reste de la séquence étant en rapport métonymique avec lui. Le sens de l'expression n'en est que plus transparent et l'image mieux interprétée.

Toutefois, il existe des expressions qui ne conservent aucune similitude, ni par le biais des mots, ni par le biais du concept, avec les collocations correspondantes, comme par exemple: *faire la soupe, faire des poussières, faire des pains, faire des canards*. Ce sont là, en fait, les expressions les plus opaques et les moins motivées. Elles naissent d'une volonté d'hermétisme sémantique propre des langages comme l'argot. Le besoin de n'être compris que de ceux qui font partie d'un même groupe social mène à la création d'expressions ambiguës, formées d'un lexique commun et d'une syntaxe très simple capable de produire des images courantes, mais certes dévaluantes dans cette recherche exagérée de prosaïsme. D'ailleurs, plus le concept à traduire est élevé, plus l'image linguistique s'en trouve éloignée, tirée d'un domaine plus banal et bas.

4.3. Transferts pléniers et transferts partiels

Cependant, par ce même mouvement pendulaire qui fait transvaser les expressions d'un domaine à l'autre, celui de la musique a également prêté les siennes à la langue générale. Voici quelques exemples extraits du *Robert*, où les expressions ont été maintenues telles quelles dans le transvasement:

Accorder ses violons/ses flûtes: se mettre d'accord.
Être dans la note: être dans le style, en accord avec.
Être réglé comme du papier de musique: avoir des habitudes très régulières; être organisé, prévu dans tous ses détails (choses).
Changer de musique: parler d'autre chose.
Connaître la musique: savoir de quoi il retourne, savoir comment s'y prendre.
Forcer la note: Exagérer.
Donner la note: Donner le ton.

Néanmoins, il est à constater que dans les collocations musicales donnant lieu à des expressions plus familières dans d'autres domaines, certains formatifs ont été remplacés ou ajoutés. La syntaxe a également contribué à dévaluer le concept d'origine, comme on peut le constater dans ce court échantillon:

En avoir l'air et la chanson (NPM103)
En jouer un air (NPM217)
Faire l'accordéon (NPM099)
Faire de la musique (NPM241)
Faire un chopin (NPM150)
Jouer un air (NPM217)
Jouer un air de clarinette baveuse (NPM153)
Jouer un air de biniou (NPM123)
Jouer de la mandoline (NPM228)
Jouer ripe (NPM217)
Jouer des flûtes (NPM193)
Valser dans le(s) décor(s) (NPM170).

Parmi les collocations prises telles quelles du domaine de la musique ayant un sens différent dans un autre champ notionnel, on peut citer les suivantes: *faire de la musique* (faire un esclandre, protester) et *jouer un air* (s'en aller, s'enfuir). La première garde encore un rapport sonore, quoique déformé, l'harmonieux étant remplacé par le discordant, avec la collocation. La seconde, par contre, s'en trouve éloignée. Les deux, cependant, appartiennent à l'ensemble des hyperonymes, et restent donc moins motivées dans leur nouvel emploi. Quant à l'exemple *jouer un air de biniou*, beaucoup plus concrète en ce qui concerne l'instrument, elle garde un lien plus analogique avec la collocation dont elle provient.

Par contre, d'autres expressions ont subi une légère modification: passage du singulier au pluriel, changement d'article ou de nom, ajout d'un pronom ou d'un modifieur. En voici quelques exemples:

passage du singulier au pluriel
Accorder un instrument (un piano, un violon, etc.) -> Accorder ses violons, ses flûtes
Jouer de la flûte -> Jouer des flûtes
changement de l'article:
Faire (du) Chopin -> Faire un chopin
changement paradigmatique:
Jouer de la guitare, etc. -> Jouer de la mandoline
Jouer de l'accordéon -> Faire l'accordéon
ajout d'un pronom:
Jouer un air -> En jouer un air
ajout d'un modifieur:
Jouer un air de clarinette -> Jouer un air de clarinette baveuse.

Les changements sémantiques sont également productifs dans la dévaluation du sens. Ainsi, les verbes spécifiques deviennent génériques (*jouer de l'accor-*

déon -> faire l'accordéon)[8], les noms propres se transforment en noms communs (*faire (du) Chopin -> faire un chopin*), les instruments nobles sont remplacés par de plus ordinaires (*jouer de la mandoline*), des mots tecniques sont banalisés (*jouer ripe*), une expression peut en cumuler plusieurs (*en avoir l'air et la chanson*: *avoir la chanson* (collocation sur la musique) est surajoutée à *avoir l'air* (collocation sur l'apparence), la première formant une extension de la deuxième par l'affinité des termes (*air-chanson*) mais contribuant à renforcer le sens global de l'expression résultante: être réellement ce qu'on paraît). D'autres expressions jouent sur la polysémie des mots, telles que *jouer des flûtes, flûtes* signifiant «jambes» en argot, et justifiant par là le sens final «s'enfuir à toutes jambes», ou bien sur la cooccurrence surprenante de termes formant une image inusitée, et de ce fait saisissante, même humoristique, telle que *valser dans le(s) décor(s)*. Il s'ensuit une ambiguïté sémantique dont l'opacité mène, dans certains cas, à vouloir en élucider le sens exact, et dans d'autres, à un hermétisme mis au service des sous-langages.

5. CONCLUSION

Depuis Saussure la langue est considérée comme un système de signes interdépendants, liés les uns aux autres par des rapports internes. La réalisation linéaire de la langue, parlée ou écrite, révèle son caractère de système de mots enchaînés sous la forme d'énoncés, dont le nombre est théoriquement illimité dans chaque langue. Toutefois, une langue ne retient qu'une partie des combinaisons possibles qui configurent sa structure. Ces combinaisons se font et se défont, mais certaines se maintiennent d'autant plus qu'elles sont répétées (Bally, 1951: 67). En fait, la syntagmatique du discours a mis en évidence l'existence de tendances internes communes à toutes les langues qui tantôt les stabilisent, tantôt les déstabilisent. Locutionnalité et figement constituent des agents de stabilisation linguistique, là où la phraséologie d'une langue prend racine. Cependant, l'analyse du sous-ensemble sur la terminologie musicale a révélé la mobilité d'un domaine défini, paradoxalement, comme le lieu de la fixité du langage. En fait, il est évident qu'il existe des liens de dépendance entre les différentes unités phraséologiques, d'ordre historique, génétique ou pragmatique. Les procédés impliqués dans le processus de transformation relèvent de figures de style,

[8] Ici le changement sémantique va au-delà du simple passage d'un verbe spécifique à un verbe générique. En fait, *Faire l'accordéon* comporte une comparaison implicite: «faire comme si on jouait de l'accordéon». La structure *Faire* + *le/la* + *Nom* est propre des expressions elliptiques à valeur comparative (González Rey, 2000a).

tels que la métaphore, mais aussi d'actes illocutoires qui justifient les transvasements d'un point de vue ludique de la langue qui joue à rompre les attentes soit au moyen du défigement de certains éléments soit par le biais de la remétaphorisation des termes. En bref, toutes ces modifications démontrent le dynamisme des expressions figées d'une langue donnée. Figement et défigement représentent les composantes d'un domaine vivant et mouvant, doté de règles internes propres qui le déterminent face au système réglé de la langue normée. Au terme de cette étude, l'affirmation d'Alain Rey (1997: 346) nous semble définir, plus que jamais, le caractère particulier de la phraséologie: «[...] l'objet phraséologique est fondamentalement une dynamique, un lieu de passage. Paradoxe pour une réalité linguistique repérée pour sa stabilité».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anscombre, Jean-Claude (1997), «Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias», *Paremia*, 6, pp. 43-54.

Bally, Charles (1950), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke (1ère édit. 1932).

——(1951), *Traité de Stylistique française*, vol. 1, Genève-Paris, Librairie Georg & Cie. - Librairie Klincksieck (1ère édit. 1909).

Benson, Morton (1985), «Lexical Combinability», *Papers in Linguistics*, 18/1-4, pp. 3-15.

Boyer, Denise (2000), «Les antiphrases lexicalisées en français et espagnol. Essai de typologie comparée et problèmes de traduction», *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.*, 3, pp. 197-211.

Candel, Danielle (1995), «Locutions en langues de spécialité», *La locution en discours.* (Numéro spécial de *Cahiers du français contemporain*, 2), pp. 151-173.

Caradec, François (1988), *N'ayons pas peur des mots. Dictionnaire du français argotique et populaire*, París, Larousse.

Casares, Julio (1969), *Introducción a la lexicografía moderna. Revista de Filología Española,* Anejo lii, (1ère édit. 1950).

Combet, Louis (1971), *Recherches sur le «Refranero» castillan*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».

Conca i Martínez, María (1999), «Relacions interactives entre unitats fraseològiques», *Paremia* 8, pp. 137-141.

Coseriu, Eugenio (1977), *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Cowie, Anthony (1981), «The Treatment of Collocations and Idioms in Learner's Dictionaries», *Applied Linguistics*, 2/3, pp. 223-235.

Fónagy, Iván (1982), *Situation et signification*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

Galisson, Robert (1995), «Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués...», *Les cahiers de l'Asdifle*, 6, pp. 59-89.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

GENTILHOMME, Yves (1995), «Contribution à une réflexion sur les locutions mathématiques», *Cahiers du français contemporain*, 2, pp. 197-242.

GONZÁLEZ REY, M.ª Isabel (1995), «Le rôle de la métaphore dans la formation des expressions idiomatiques», *Paremia,* 4, pp. 157-167.

—— (1997), «La valeur stylistique des expressions idiomatiques en français». *Paremia*, 6, pp. 291-296.

—— (1998), «Estudio de la idiomaticidad en las unidades fraseológicas», en G. WOTJAK (ed.), *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 57-73.

—— (1999), «La mise en discours des expressions idiomatiques françaises», *Paremia,* 8, pp. 249-254.

—— (2000a), «La presencia de la 'comparación' en la construcción de expresiones idiomáticas del español y del francés», *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.*, 3, Presses Universitaires d'Orléans, pp. 213-228.

—— (2000b), «Analyse des caractéristiques des unités phraséologiques», en L.G. ELDUAYEN et J. CASCÓN MARCOS (ed.), *Análisis del discurso*, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 119-136.

GROSS, Gaston (1996), *Les expressions figées en français (noms composés et autres locutions)*, Paris, Ophrys.

GUIRAUD, Pierre (1973), *Les Locutions françaises*, Paris, Presses Universitaires de France.

HAENSCH, G., WOLF, L. ETTINGER, S. WERNER, R. (1982), *La lexicografía. De la lingüística teórica y la lexicografía práctica,* Madrid, Gredos.

HANKS, Patrick (1998), «Problemas e solucións na preparación de diccionarios de 'idioms' ingleses», en J. FERRO RUIBAL (ed.), *Actas do 1 Coloquio galego de Fraseoloxía*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, pp. 83-100.

HAUSMANN, Franz Josef (1998), «O diccionario de colocacións. Criterios de organización», en J. FERRO RUIBAL (ed.), *Actas do 1 Coloquio galego de Fraseoloxía*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, pp. 63-81.

HJELMSLEV, Louis (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

MAKKAI, Adam (1969), «The two Idiomaticity Areas in English and their Membership: a Stratificational View», *Linguistics* 50, pp. 44-58

—— (1972), *Idiom structure in English*, La Haye-Paris, Mouton.

MARTINET, André (1970), *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

PAUL, Hermann (1966), *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Tübingen, Max Niemeyer (1ère édit. 1880).

REY, Alain (1997), «Phraséologie et pragmatique», en M. MARTINS-BALTAR (ed.), *La locution, entre langue et usages*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, pp. 333- 346.

RUWET, Nicolas (1983), «Du bon usage des expressions idiomatiques dans l'argumentation en syntaxe générative», *Revue québécoise de linguistique*, 13/1, pp. 9-145.

WEINRICH, Uriel (1969), «Problems in the Analysis of Idioms», en J. PUHVEL (ed.), *Substance and Structure of Language*, Berkeley, UCLA Press, pp. 23-81.

WOTJAK, Gerd (1998), «Reflexiones acerca de construcciones verbo-nominales funcionales», en G. WOTJAK (ed.), *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt am Main-Madrid,Vervuert-Iberoamericana, pp. 257-279.

LA MUJER TRABAJADORA EN EL SIGLO XIX: NARRATIVA Y REALIDAD

Rosa Delia González Santana
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La condición de la mujer a lo largo del siglo XIX, que ha quedado registrada en los códigos legislativos y recreada en la producción novelística, nos muestra claramente la existencia de una dualidad. No nos referimos únicamente a esa dualidad tradicional que distingue mujeres demoníacas y mujeres angelicales, sino a la coexistencia de una mujer subyugada y alienada oficialmente, frente a una mujer instruida, con conciencia de lucha por unos derechos naturales injustamente negados.

Así pues, a lo largo de cien años, una sociedad que estableció la diferencia de género y, como consecuencia, la opresión y exclusión de las mujeres de los ámbitos social y jurídicamente relevantes, vio cambiar su fisonomía a medida que avanzaba hasta llegar a las puertas del siglo XX.

La concepción de la mujer como ser inferior al hombre se basa en la convicción de que ésta estaba sujeta a un cierto infantilismo biológico, vinculada más a un rol afectivo que competitivo, por su relación con la maternidad y las actividades domésticas. La mujer estaría sumida en una infancia continuada; así, el código de Napoleón III consideraba sin ambigüedades que la mujer era una menor frente a la ley, e incluso estableció diferencias entre las solteras y las casadas, siendo estas últimas las que quedaban doblemente sometidas, no sólo a la ley, sino a la obligación de total obediencia al marido; así, en 1804, se consideraba que la principal función de la mujer era la producción de hijos, ésta y los descendientes constituían la propiedad del hombre, no se le reconocía a la mujer ni el derecho a heredar, ni, por lo tanto, a participar en transacciones de bienes, puesto que todo pertenecía al padre, al hermano o al esposo. Este código tiene una gran importancia, ya que sirvió de modelo para otros países como Inglaterra y España. Ya hacia 1893 se introducen algunas modificaciones que conciernen al divorcio y a la manipulación del dinero, que confieren más independencia a las mujeres con respecto a sus maridos en los años anteriores.

Esta postura, en líneas generales, estará presente en varios países, como Francia, España y Gran Bretaña, con mínimas variantes, como puede ser el incipiente movimiento feminista que se dio a conocer a finales del siglo XVIII en el último de los países citados y que después cobraría auge a lo largo del XIX allí mismo, en Francia y finalmente en España.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Un aspecto que debemos tener en cuenta para tratar la representación de la condición femenina en la novela del siglo XIX es la transformación tan importante que se produjo en este siglo, concretamente en el ámbito laboral. Ya desde tiempo atrás las mujeres contribuyeron en todo tipo de tareas, no solamente en el hogar, servicio doméstico, de restauración (normalmente dentro de un negocio familiar), sino también en los trabajos vinculados con la tierra y con la producción de objetos para uso doméstico y para la vestimenta hechos en la propia casa. Esta participación era principalmente anónima y se integraba generalmente dentro de sus obligaciones familiares, pues no se tenía en cuenta como una actividad socialmente productiva. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, con la llegada de la Revolución industrial, las estructuras económicas comienzan a cambiar, evoluciona el progreso agrícola y tecnológico; la utilización de algunos adelantos como el tren, la infraestructura de extracción de minerales, la industria de la siderurgia, la textil, etc., crean muchos puestos de trabajo, el dinero se mueve y con este movimiento también se desarrolla el negocio de la banca y de la bolsa, y por añadidura, el comercio interior y exterior cobra una importancia capital en una sociedad que produce y consume como nunca antes lo había hecho. Asistimos, pues, al nacimiento de una sociedad que se dirige en principio hacia una etapa de enriquecimiento y bienestar, al menos para una minoría elitista, y hacia unas estructuras socio-económicas que ofertan más oportunidades al contingente de ciudadanos y agricultores en busca de una mejora de sus condiciones de vida.

La paradoja de esta etapa la encontramos en el estatus reservado a la mujer dentro de esta sociedad que crece y se enriquece especialmente durante el Segundo Imperio bajo el dominio de Napoleón III. Es evidente que los puestos mejor considerados estaban destinados a los hombres, e incluso trabajando en la misma tarea, las mujeres debían permanecer más horas que sus compañeros, o bien, hacían las mismas cobrando menos dinero: en las minas, las fábricas y los comercios la diferencia de género se manifestaba por medio de un reparto desigual de los cargos y una diferencia salarial. Por otra parte, es importante señalar que la educación se convierte en obligatoria, gratuita y laica gracias a la ley de Ferrys (entre 1881-882), que organiza los estudios de primaria, secundaria y universidad, aunque otras leyes anteriores ya habían preparado el terreno para esta última. Sin embargo, la escolarización de las niñas no se considera obligatoria en los primeros años de creación de la ley, se les exigirá menos en los contenidos y no se les permitirá el acceso ni a la secundaria ni a la universidad. Esto nos lleva inevitablemente a reflexionar sobre las oportunidades que las mujeres podían tener en una sociedad que categóricamente les negaba la instrucción. Los trabajos que éstas podían realizar giraban en general en torno al hogar: servicio doméstico, niñera, institutriz; vinculado con el servicio doméstico: lavandera, planchadora, costurera, sombrerera; en la fábrica: en la cadena de producción y en la limpieza; en el comercio: dependienta; en el mundo del espectáculo: actriz, comediante, cantante; en la sanidad: auxiliar de enfermería, comadrona. Las más atrevidas

intentarán introducirse en el mundo del arte, de la literatura, la pintura, enfrentándose a muchas dificultades; y como profesión marginal, la prostitución.

En este panorama social estructurado en diferencias de clases y de género irrumpirán las feministas, las cuales, tomando como base la declaración de los derechos del «hombre», crean su propia declaración. Entre sus reivindicaciones están el derecho al voto, el cambio de las leyes, la implantación de un nuevo orden moral que no condene a las mujeres por razones de sexo, el derecho al trabajo remunerado. Esta primera ola de feminismo muestra un trasfondo intelectual y cultural , sin embargo las reivindicaciones empiezan pronto a inclinarse hacia cierta ideología política de sesgo socialista. Ya en 1818 Anne Wheeler establece vínculos entre los socialistas franceses e ingleses, destacando Willian Thompson y Robert Owen. Concretamente, Thompson y Wheeler reclaman un cambio de la estructura económica competitiva en favor de las mujeres en *Appeal on Behalf of Women* (1825). El florecimiento de estos círculos de socialismo utópico sucede alrededor de los años 1820-1840. En 1835 Owen critica el orden social establecido, condena el ordenamiento sexual y familiar en sus diez conferencias bajo el título *On the marriages of the Pristhood of the old immoral World.*

Estas primeras manifestaciones del feminismo tienen dos vertientes: la primera de ellas es igualista y se basa en aspectos esencialmente humanos; la segunda es dualista y se fundamenta en el concepto del eterno femenino. Analicémoslas por separado.

La vertiente igualista se corresponde con una ideología burguesa y parte de la necesidad de cambiar las leyes; orienta sus demandas hacia el Estado, como el motor que debe materializar los cambios: en la legislación, el reconocimiento de la mujer como una ciudadana con pleno derecho y el acceso de la mujer al mundo de la política. Dentro de esta vertiente, además de Mary Wollstonecraft destaca también John Stuart Mill. El inconveniente de la tendencia igualista es que es confusa en sus planteamientos, pues a veces se hace representar por planteamientos político-legislativos y a veces por otros ético-sociales; los derechos para las mujeres se reclaman de una forma abstracta, y parece que no se trata de la misma lucha cuando se habla de ciudadanas o de burguesas, con lo que se aleja peligrosamente de lo que es la vida cotidiana de las mujeres y paraliza en cierto modo el avance del ímpetu feminista.

La representación dualista, por otra parte, sostiene como argumento central la naturaleza maternal de la mujer que la define social, física y psíquicamente, también llama la atención sobre la aportación cultural de la mujer. Destacan algunos nombres: Ernest Legouvé, con su *Histoire morale des femmes* (1849), en la que la maternidad es el argumento principal para reivindicar una mejor formación y educación de la mujer, por lo que dentro de los planteamientos de los dualistas, el triángulo hombre-mujer-familia cobra gran importancia. El inconveniente de la tendencia dualista consiste en que, detrás de la defensa y la reivindicación de los derechos de la mujer, sigue subsistiendo una diferencia fundamental de géneros que mantiene vivo y latente un espíritu patriarcal.

Finalmente hay un grupo de practicantes del feminismo que, sin pertenecer claramente a ninguna de estas dos tendencias, se apoyan en algunos de sus fundamentos: son feministas aisladas que se basan en el racionalismo de la ilustración, reclaman el sufragio femenino y condenan públicamente la doble moralidad sexual.

Estas reivindicaciones se sirven de los medios de comunicación que ya existían y que se desarrollan aún más a lo largo del siglo: prensa, periódicos, conferencias, reuniones, manifestaciones, exposiciones, congresos nacionales e internacionales, salones, tertulias, asociaciones que reagrupan mujeres que luchan por intereses comunes: derecho a la educación, derecho al voto, lucha contra la explotación sexual de las mujeres, capacidad jurídica para disponer de bienes, derecho a un salario digno, etc. Al mismo tiempo que se dan a sí mismas una identidad. Las asociaciones cristalizan en federaciones y las congregaciones de carácter internacional dan pie a otro modelo de conducta femenina: la mujer que viaja sola por motivos intelectuales y las que se desplazan también solas en busca de trabajo.

Los medios de publicación en papel se ponen a disposición de la mujer que escribe, y aunque no con tanta facilidad como sucedía con los hombres, permitió a algunas vivir de su pluma, como fue el caso de Caroline Rémy, periodista profesional, y Hélène Sée, primera cronista política.

La educación de las niñas se convierte en piedra de toque de toda reivindicación, ya que la instrucción es un medio de escapar a la autoridad paterna y a la voluntad del marido, es una manera efectiva de contribuir a la educación de los hijos y capacita a la mujer para ganarse la vida dignamente por sí misma. Las feministas lucharán también por la autodeterminación de su propio cuerpo: derecho al divorcio, derecho a la custodia de los hijos, derecho a la salud, derecho al respeto de la madre soltera, derecho al control de la natalidad.

Estas diferentes tendencias feministas evolucionarán a lo largo del siglo hacia posturas más politizadas.

Con respecto a la literatura, en este siglo que tratamos, se convierte en un lugar de encuentro de los diferentes tipos de mujer que ya existían, de ahí los arquetipos: virgen, musa y seductora, figuras normalmente degradadas por motivos de clase social y sexo. Las novelas que pondremos como ejemplo de la producción literaria del siglo XIX que tratan el tema de la mujer pertenecen a Émile Zola y a Benito Pérez Galdós. Hemos elegido estos dos autores porque fueron muy publicados y muy conocidos, así como valorados, pero la razón más importante es que ambos abordaron la cuestión de la cuestión femenina en mucha ocasiones. Ha dicho María Zambrano, en *La España de Galdós*[1], que «cuando

[1] ZAMBRANO, María (1989), *La España de Galdós*, Madrid, ediciones Endymion, p. 187.

levanta su edificio novelesco la mujer ha alcanzado su existencia individual: antagonista, liberada de la cárcel de sus sueños, a la mujer idea, fantasma, engendro poético, han sucedido las mujeres», y también que Galdós es «el primer escritor español que introduce valientemente las mujeres en su mundo».

En lo que respecta a Émile Zola, Anna Krakowski, en *La condición des femmes dans l'oeuvre de Zola*[2], opina que este autor ocupa un lugar especial entre los novelistas del siglo XIX por su manera de abordar el personaje femenino.

Zola se proponía en su obra literaria responder a tres exigencias: manifestar la personalidad del autor y el espíritu de la época, aspirar a la verdad general y descubrir a los hombres reales. En los planteamientos de los temas que giran en torno a la mujer descubrimos una dualidad, por una parte Zola denuncia la doble moral y la miseria que afecta principalmente a la población femenina, por lo que reivindica la mejora de las condiciones de vida de la mujer, sin embargo sus personajes rara vez llegan a progresar.

La selección de obras que hemos hecho aparecerán por orden cronológico. A través de sus argumentos, veremos los tipos de mujeres que estos autores retrataron entre 1880-1892, partiendo siempre, como referente común, de la afinidad que existía entre los dos novelistas: su deseo de hacer de la literatura un retrato fiel de la vida y la preocupación por la condición femenina.

Analizaremos tres obras de cada uno de estos autores con el fin de descubrir las huellas de estos movimientos sociales del siglo en el que vivieron. De Émile Zola tomaremos *Nana* (1880), *Au bonheur de dames* (1883) y *La joie de vivre* (1884); de Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y *Tristana* (1892).

Nana (1880), en esta novela Zola describe los bajos fondos de París así como la decadencia de la aristocracia venida a menos y de la burguesía ostentosa ávida de caer en el vicio. Nana, así se llama también el personaje, representa a la diosa Venus sobre el escenario, y dentro de su camerino o su hotel particular, será la mujer monstruo devoradora de hombres y de fortunas. Lo que más destacaremos de esta obra con respecto al tema de la condición femenina, es el mundo de la prostitución que está presente a lo largo de toda la obra. Casi todas las actrices que comparten cartel con Nana completan su salario con la ayuda de un amante rico. La idea de recibir una instrucción se plantea en este personaje como una evocación de algunas tardes de lectura de novelas de folletín, permitiéndose además emitir una opinión sobre este tipo de literatura, considerándola «inmunda»[3]. La presencia de hombres ricos e influyentes en el camino de esta jo-

---

[2] KRAKOWSKI, Anna (1974), *La condition des femmes dans l'œuvre de Zola*, París, Nizet.

[3] ZOLA, Émile (1929), *Nana*, en Œuvres Complètes, vol. II, París, Fasquelle éditeurs y Grasset Gallimard, p. 1.369.

ven no podrán hacer que su destino fatal cambie. Thérèse Coupeau es una representación de esas mujeres sometidas por completo a su medio.

La desheredada (1881), en este primer ejemplo español, encontramos a una mujer trastornada que vive con la ilusión de demostrar su origen noble. Mientras esta fantasía se instala en su mente, los delirios de grandeza le hacen soñar con un tipo de vida de mujer liberada e instruida, libre y soltera, anfitriona de intelectuales y protectora de las artes[4]. Cuando finalmente descubre que su parentesco con la nobleza es falso, se castiga a sí misma abandonándose a la peor vida a la que podía optar, se dedica a la prostitución, sin intentar mejorar de situación, desdeñando la vida sencilla pero honrada que había tenido junto a su familia.

Fortunata y Jacinta (1886-1887), historia de dos mujeres enamoradas del mismo hombre, Jacinta es burguesa y Fortunata del pueblo. En esta novela de Galdós el tema de la mujer trabajadora aparece sutilmente tratado a través del personaje de Jacinta, quien observa a unas obreras a la salida del trabajo:

> – No puedes figurarte —decía a su marido al salir de un taller— cuánta lástima me dan esas infelices muchachas que están aquí ganando un triste jornal, con el cual no sacan ni para vestirse. No tienen educación; son como máquinas y se vuelven tontas... más que tontería debe de ser aburrimiento...; se vuelven tan tontas, digo, que en cuanto se les presenta un pillo cualquiera se dejan seducir... Y no es maldad; es que llega un momento en que dicen: «Vale más ser mujer mala que máquina buena» (p. 71).

Otras características importantes que podríamos destacar de esta novela es el interés que se muestra hacia la instrucción de los niños: Jacinta pone a estudiar al Pituso y a la niña Adoración; la familia Rubín ingresa a Fortunata en un convento para que aprenda a leer, escribir, a coser, etc.

Au bonheur des dames (1883), esta novela es una verdadera joya dentro de la creación de Zola, pues es completamente diferente de las otras integradas dentro del ciclo de los Rougon-Macquard. El personaje principal es Denise, una joven que empieza a trabajar en unos grandes almacenes, en uno de los puestos más bajos, y que llega a convertirse en dueña del negocio. Denise sabe escribir, sumar, vender confecciones y sobre todo sufrir. Podemos decir que es uno de los personajes menos naturalista y más romántico del autor francés. El argumento nos muestra el crecimiento del sector del comercio y la importancia de la industria textil. La

---

[4] Pérez Galdós, Benito (1989), *La desheredada*, en Obras Completas, vol. I, Madrid, Aguilar, p. 358.

presencia de la mujer es considerable en esta obra, pues no sólo hay vendedoras, sino también compradoras compulsivas. Destacaremos además algunas cifras dadas a lo largo del texto: en su momento de apogeo, el establecimiento cuenta con 1.800 empleados, de los cuales 200 son mujeres (p. 314), el trabajo está organizado por secciones, hombres y mujeres trabajan por separado y mantienen sus propias jerarquías. En lo que respecta a los salarios, algunos personajes femeninos aparecen bien pagados, como es el caso de Aurélie de Lhome, quien gana más que su marido, pero lo normal era que la mujer ganara muy poco, de ahí la necesidad de dejarse ayudar por un hombre, lo que aparece insinuado o claramente sugerido en algunos fragmentos, como cuando Pauline aconseja a Denise:

> – Moi, à votre place, je prendrais quelqu'un! (p. 175).
> – Alors, continua Pauline, vous ne vous en sortirez pas, c'est moi qui vous le dit...[...]. Prenez quelqu'un, ce sera beaucoup mieux.
> – Non, répéta Denise.
> – Eh bien! Vous n'êtes pas raisonnable...c'est forcé, ma chère, et si naturel! Nous avons toutes passé par là (pp. 175-6).

Es un ejemplo de que una mujer no vivía fácilmente con su sueldo. En otro momento, Denise es abordada por un hombre en la calle y poco después se arrepiente de no haber aceptado la situación, y piensa: «C'était facile, on disait que toutes en arrivaient là, puisqu'une femme, à Paris, ne pouvait vivre de son salaire» (p. 294). Los sacrificios de la protagonista se ven recompensados con un matrimonio con el dueño de los grandes almacenes, final idílico que contrasta con la realidad de las empleadas en la época novelada, y desde luego poco común en la obra de Zola. Finalmente, destacaremos en esta novela como en la anterior la importancia que Denise muestra hacia la instrucción, cuando interna a su hermano pequeño en un colegio con el fin de que estudie.

La joie de vivre (1884), la protagonista, Pauline Quenu, huérfana, es acogida por la familia Chanteau. En la misma casa vive su primo Lazare, estudiante de medicina. Cuando la joven llega a la pubertad, su tía, por un exceso de pudor, oculta a Pauline la explicación de los cambios que sufre su cuerpo. La niña, que entonces contaba con catorce años, decide buscar en los libros de su primo las respuestas. El narrador destaca la actitud esencialmente intelectual y libre de concupiscencia ante estas lecturas: «La découverte lente de cette machine humaine l'emplissait d'admiration. Elle lisait cela passionnément, jamais les contes de fées, ni *Robinson,* autrefois, ne lui avaient ainsi élargie l'intelligence»[5]. La ignorancia impuesta por

[5] Zola, Émile (1928), *La joie de vivre*, vol. III, París, Fasquelle éditeurs y Grasset Gallimard, p. 54.

su tía no ha hecho más que despertar su sed de saber, y con ello, el descubrimiento feliz de la esencia femenina, que en este caso no es causa ni de horror ni de vergüenza, sencillamente porque la ciencia ha desvanecido el supuesto misterio femenino, así dice el narrador: «elle se respirait un instant comme un bouquet frais, heureuse de son odeur nouvelle de femme [...] c'était la vie acceptée, la vie aimée dans ses fonctions, sans dégoût ni peur, et saluée par la chanson triomphante de la santé» (p. 857). Pauline se revela como una intelectual precoz, a pesar de su corta edad, y su aún más corta instrucción. Hasta aquí, más que un modelo real, parece un ideal, más acorde con un tipo de mujer imaginaria.

El personaje de Pauline entra finalmente en el cauce del comportamiento tradicional, pues aun estando enamorada de su primo rechaza la posibilidad de mantener una aventura con él porque está casado.

Tristana (1892), con esta novela de Galdós nos acercamos a los últimos años del siglo, y como veremos los personajes femeninos no evolucionan demasiado. Tristana Reluz es lo más aproximado a un modelo de mujer liberal. Seducida por su tutor y consciente de una situación problemática, se plantea qué hacer con su vida y cómo conseguir un medio de subsistir sin depender de su tío. Cuando conoce a Horacio, su amante, se reafirman sus deseos de ser pintora, vivir independiente y ganar su propio dinero, sin renunciar a la maternidad ni al amor sin ataduras, siendo con todo una mujer honrada. En las palabras que conforman el discurso de este personaje aparecen varios temas interesantes, como la precaria instrucción de las niñas, el derecho de las mujeres a ser médicas, abogadas, profesoras de idiomas, oposición al autoritarismo de los hombres. A lo largo de la novela, Tristana parece tener habilidad para el dibujo, los idiomas y la música; sin embargo, justo cuando parece decidida a llevar a cabo sus proyectos, cuando el personaje crece por encima de su tío y de su amante, el horizonte de la joven se oscurece: Horacio la abandona, piensa que ella tiene ensoñaciones. Tristana enferma y en unas pocas páginas, a la mujer emancipada le amputan una pierna, con lo que no sólo pierde su movilidad, sino también sus proyectos e incluso su feminidad: don Lope de amante celoso pasa a ser padre protector y Horacio la trata como a una hermana.

La mutilación es prácticamente un gran símbolo que va desde la nueva realidad física de Tristana hasta su mundo emocional, más aún, psíquico. Con una sola pierna, ya ni siquiera es una mujer, ya sólo provoca lástima y sentimientos compasivos. Comienza un proceso regresivo en el que sus facultades y habilidades (ahora ya puesto en duda que verdaderamente existieran) parecen ir adormeciéndose. Tristana se casa con su tío, se encierra en su casa, y se dedica a rezar. La intelectual se convierte en una mujer trastornada, insatisfecha y lisiada[6].

---

[6] Es de especial interés la lectura de las páginas 356, 358, 377 y 380, a través de las cuales se ve su evolución.

A la vista de estos argumentos tan próximos en el tiempo, escritos por dos autores tan vinculados con la verdad en la literatura, no deja de parecernos curioso que ninguna de estas mujeres de ficción se acercara a un modelo excitoso real, como mujer emancipada, feminista o intelectual, cuando los ejemplos existían, recordemos a Georges Sand y a Emilia Pardo Bazán.

Tenemos por orden de aparición en las novelas: Nana, una prostituta corrompida y corruptosa; Isidora, una lunática, prostituta por despecho y por comodidad; Fortunata, analfabética irrecuperable debido a su temperamento impulsivo; Denise, una virtuosa irreal dentro de su perfección y abnegación; Pauline, una niña intelectualmente precoz tan irreal como la anterior; y finalmente, a una feminista mutilada.

Podemos plantearnos diferentes cuestiones sobre la elección de estos personajes y la disyunción del texto con una parte de la realidad, la que no está narrada: tal vez la novela naturalista-realista no sea un fiel reflejo de la realidad, y los autores cayeron en lo que Brunel y Chevrel han llamado «la ensoñación del otro»[7], que conduce al escritor a abrir las puertas a los fantasmas individuales. Tal vez fuera desconfianza ante este nuevo tipo de mujer, pues según Biruté Ciplijauskaité «no parece exagerado decir que los autores de los siglos XVIII y XIX admiran y elogian a la mujer mientras no intenta salirse de su papel tradicional [...], pero no la ayudan a elevarse»[8], o incluso quizá se trate de una actitud pesimista ante la lucha por la igualdad de los derechos y las oportunidades entre los sexos, pues como han observado Brunel y Chevrel «l'oeuvre esthétique ne s'isole pas d'un environnement religieux, politique, culturel, économique, voire technique, bref d'un ensemble d'institutions, de mentalités, d'idéologies, de savoirs, ou le postulat, qui inaugure toute réflexion sur les rapports entre la littérature et la société» (p. 105), lo que nos llevaría a pensar que, tal vez, después de todo, Zola y Galdós, aun estando del lado de la evolución del género humano en sí, sin distinción, reflejan en sus obras el germen de la emancipación todavía débil, frente a una realidad cotidiana con más peso de miles de mujeres que quisieron franquear los límites y no pudieron; las mujeres trabajadoras en estas novelas siguen siendo las obreras, la vendedoras, las artistas, la sirvientas, ninguna figura brillante como las sufragistas, las escritoras de crónicas o de ficción, que eran minoría silenciosa en una sociedad todavía no preparada para escuchar.

---

[7] BRUNEL, Chevrel (1989), *Précis de littérature comparée*, París, Presses Universitaires de France, p. 151.

[8] CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1974), *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, p. 39.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brunel, Chevrel (1989), *Précis de littérature comparée*, París, Presses Universitaires de France.

Krakowski, Anna (1974), *La condition de la femme dans l'œuvre de Zola*, París, Nizet.

Pérez Galdós, Benito (1989), *La desheredada*, en Obras Completas, vol. I, Madrid, Aguilar.

—— (1982), *Fortunata y Jacinta,* Barcelona, Orbis.

—— (1989). *Tristana*, en Obras Completas, vol. I, Madrid, Aguilar.

Zambrano, María (1989), *La España de Galdós*, Madrid, Endymion.

Zola, Émile (1928), *Nana*, en *Œuvres Complètes*, vol. II, París, Fasquelle éditeurs y Grasset Gallimard.

—— (1988), *Au bonheur des dames,* París, Éditeur Jean-Claude Lattès.

—— (1928), *La joie de vivre*, en *Œuvres Complètes*, vol. II, París, Fasquelle éditeurs y Grasset Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LA TRADUCCIÓN FRANCÉS-ESPAÑOL EN VITIVINICULTURA

Miguel Ibáñez Rodríguez
Universidad de Valladolid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

La traducción especializada, científica o técnica, a diferencia de la de otros tipos, «se caracteriza porque se funda sobre contenidos especializados que no poseen, en principio, más que los especialistas y porque trasporta esencialmente mensajes informativos, más que afectivos o estéticos». Se trata de traducciones donde prima lo semántico, el contenido; «aquella que trata de reproducir, tan cerca como lo permitan las estructuras semánticas y sintácticas de la segunda lengua, el significado contextual exacto del original»[1].

Nos vamos a ocupar de la traducción especializada en un ámbito muy concreto y preciso: el de la vitivinicultura. Tras un primer punto destinado a señalar lo específico de la comunicación especializada, hacemos una aproximación al lenguaje de la vid y el vino y a su traducción. Para señalar y comentar después las herramientas existentes hoy por hoy.

1. LA COMUNICACIÓN ESPECIALIZADA

Hablar de traducción especializada implica moverse en el marco de lo que M. Teresa Cabré llama la «comunicación especializada»[2] que, en principio, no es muy diferente de la comunicación de carácter general. Sin embargo, hay ciertas diferencias que resaltan lo peculiar de la comunicación especializada frente a la general y que nos servirán para entender mejor los textos especializados y su traducción. La primera de las diferencias, señala M. Teresa Cabré, es que «los interlocutores son especialistas, en mayor o menor grado, de una materia, y se

---

[1] Gutiérrez Rodilla, Bertha M. (1998), *La ciencia empieza en la palabra. Análisis e historia del lenguaje científico*, Barcelona, Ediciones Península, p. 255.

[2] Cabré, M.T. (1993), *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona, Editorial Antártida/Empúries, pp. 103-106.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

comunican sabiendo que comparten en principio un determinado grado de información sobre el área de conocimiento en cuestión»[3]. Imaginemos en nuestro caso a un ingeniero agrónomo explicando a un grupo de viticultores los diferentes *portainjertos* (fr. *porte-greffe*) existentes en el mercado y su mayor o menor grado de adaptación en función de la región, zona y tipo de tierra donde se quiera plantar una viña. En segundo lugar, el mundo de referencia de la comunicación de dichos interlocutores «se limita al campo propio de la especialidad, conceptualizado más formalmente que el mundo expresado por el lenguaje general o común»[4]. El campo propio de la *vitivinicultura* (fr. *vitiviniculture*) comprendería desde la preparación de la tierra para proceder a plantar las vides hasta la venta y degustación del vino, pasando por el cultivo de la vid y todas sus fases (*viticultura*; fr. *viticulture*) y por todo el proceso de la elaboración del vino (*vinicultura* o *enología*; fr. *viniculture*, *oenologie*), incluida la cata profesional. El sistema de comunicación sería el correspondiente lenguaje de especialidad, para nosotros el lenguaje de la vid y el vino. El lenguaje de especialidad «incluye el lenguaje general, del que extrae la sintaxis, la morfología y una parte del léxico, y el subcódigo propio de la especialidad, que incluye la terminología específica de esta área»[5]. De manera que lo más específico del lenguaje de la vid y el vino sería todo el conjunto de sus términos técnicos. Y, por último, el tipo de texto de la comunicación científico-técnica o especializada «es fundamentalmente de tipo informativo y descriptivo, y la función predominante es la referencial»[6]. Interlocutores, referente, tipo de texto y el lenguaje de especialidad son los elementos claves, puesto que diferencian la comunicación especializada de la común o general.

Los dos últimos elementos son los que formalmente diferencian una comunicación de la otra: el texto especializado y el lenguje de especialidad. Aquél debe ser, frente al general, conciso, preciso y adecuado:

> Un texto técnico debe ser conciso, en la medida en que la concisión hace disminuir la posibilidad de que se produzcan distorsiones en la información; debe ser preciso, porque así lo requieren la temática científico-técnica y las relaciones funcionales entre los especialistas; por último, debe ser apropiado o adecuado a la situación comunicativa en que se produce, de forma que, según las circunstancias de cada situación, se adapte a las características de los interlocutores y a su nivel de conocimiento de la materia, introduciendo un mayor o menor grado de redundancia informativa según los casos[7].

---

[3] *Ibid.*, p. 105.
[4] *Ibid.*, p. 105.
[5] *Ibid.*, p. 105.
[6] *Ibid.*, p. 105.
[7] *Ibid.*, p. 106.

Respecto a los lenguajes de especialidad. M. Teresa Cabré señala que éstos «son los instrumentos básicos de comunicación entre los especialistas»[8]. La lengua común, o la también llamada general o estándar, es aquella «modalidad expresiva de la lengua que se propone neutralizar las diferencias geográficas, sociales e históricas, con el objeto de garantizar una comunicación más eficaz en situaciones formales»[9]. Precisando aún más, «en situaciones que pueden calificarse como 'no marcadas'»[10]. Frente a la lengua común, M. Teresa Cabré define así los lenguajes de especialidad:

> En contraste, hablamos de lenguaje de especialidad (o de lenguajes especializados), para hacer referencia al conjunto de subcódigos —parcialmente coincidentes con el subcódigo de la lengua común— caracterizados en virtud de unas peculiaridades 'especiales', esto es, propias y específicas de cada uno de ellos, como pueden ser la temática, el tipo de interlocutores, la situación comunicativa, la intención del hablante, el medio en que se produce un intercambio comunicativo, el tipo de intercambio, etc. Las situaciones en que se utilizan los lenguajes de especialidad se pueden considerar, en este sentido, 'marcadas'[11].

Bertha M. Gutiérrez Rodilla señala que el lenguaje científico y técnico lo constituye «el conjunto de todos los sublenguajes especializados de las diversas ramas de la ciencia y de la técnica» y dice, además, que dicho lenguaje «pertenecería a los registros cuidados de que puede disponer un hablante»[12]. Estamos de acuerdo con la primera parte, pero no con la segunda, ya que en determinadas situaciones puede tratarse de lenguaje especializado o técnico sin ser cuidado.

2. EL LENGUAJE DE LA VID Y EL VINO

La ciencia moderna tiene sus orígenes en los siglos XVII y XVIII. En el ámbito vitivinícola hay que esperar hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX para ver surgir la ciencia enológica de la mano de químicos franceses como Lavoisier (1743-1794), Chaptal (1756-1832) y Pasteur (1822-1895) y del sueco Berzelius (1779-1848). La ciencia enológica surge fundamentalmente en Francia y, por consiguiente, va a ser la lengua francesa la que dé nombre a los nuevos avances en este campo del saber.

---

[8] *Ibid.*, p. 103.
[9] *Ibid.*, p. 126.
[10] *Ibid.*, p. 128.
[11] *Ibid.*, pp. 128-129.
[12] Gutiérrez Rodilla, Bertha M., *op. cit.*, p. 16.

Los primeros trabajos sobre vitivinicultura en España hay que situarlos al final del siglo XVIII y comienzos del XIX. Cabe destacar a Cecilio García de la Leña con su *Disertación en recomendación y defensa del famoso vino malagueño Pero Ximen y modo de formarlo*, publicada en 1792, y a Esteban de Boutelou primero con su *Memoria sobre el cultivo de la vid en Sanlúcar de Barrameda y Jerez de la Frontera* de 1807 y después con su *Idea de la práctica eonologica de Sanlucar de Barrameda*, que vio la luz en 1808. Sin embargo, se considera que la ciencia enológica se establece como tal con el *Arte de hacer y conservar el vino*, fechado en 1820, del químico catalán Francisco Carbonell i Bravo[13].

Estos acontecimientos supusieron el nacimiento del lenguaje científico-técnico del vino. El cultivo de la vid así como la elaboración de vino son tan antiguos como la humanidad misma. En Francia y en España se considera que el cultivo de la vid se introduce con los fenicios y que consigue un importante desarrollo con los romanos. De manera que había un saber popular y tradicional, que aún pervive en ámbitos rurales, sobre el cultivo de la vid y la elaboración del vino que disponía y dispone de su propio lenguaje al que a partir de los siglos XVIII y XIX se va a unir la variente científico-técnica. La existencia de ese doble registro sería un rasgo particular del lenguaje de la vid y el vino. En otros campos del saber también se da. Pensemos, por ejemplo, en la medicina científica y la precientífica, aquella de los curanderos y consejos de la abuela. El que podemos llamar registro popular de transmisión oral presenta numerosas variantes regionales. No habla igual el viticultor de Ribera del Duero que el de La Mancha o que el de La Rioja. En esta región, que conocemos más a fondo, tiene incluso variantes dependiendo de zonas e incluso pueblos. A la *clorosis* (fr. *chlorose*), nombre con el que en los manuales de viticultura se identifica una enfermedad del viñedo, el viticultor riojano dependiendo de la zona la llama «el amarillo» (Azofra) o «la florosis» (Badarán). El registro culto, trasmitido por los manuales y libros de vitivinicultura, está mucho más estandarizado. Éste es el que más debe interesar al traductor que, por lo general, traduce textos escritos. El enfoque sincrónico le resulta más provechoso que el diacrónico o el dialectológico.

En los último años del siglo XIX el viñedo sufre una terrible plaga: la *filoxera* (fr. *phylloxéra*) que llega a Europa desde América del Norte. En Europa se descubrió en 1863 en unos viveros londinenses, a Francia llegó ese mismo año y a España mucho más tarde, en 1896[14]. Esta circunstacia hizo que los bodegueros

---

[13] Los datos los tomamos de la comunicación presentada por Francisca Bajo de la Universidad Rovira i Virgili en el V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Valencia 31 de enero-4 de febrero 2000), que muy amablemente nos ha pasado incluso antes de ver la luz. Se lo agracedemos sinceramente.

[14] VV.AA. (2000), *El rioja histórico. La Denominación de Origen y su Consejo Regulador*, Logroño, Consejo Regulador de Denominación de Origen Calificada Rioja, p. 68.

franceses invirtieran y fundaran bodegas en España donde aún no había llegado la plaga y cuando ellos la estaban padeciendo de lleno. Así se introdujeron las técnicas francesas en la elaboración de vino como el *despalillado* (fr. *égrappage*) y la conservación y crianza en *barrica* (fr. *barrique*).

El origen francés de la ciencia enológica por un lado y la filoxera por otro contribuyeron de manera decidida en la introducción de numerosos galicismos de vitivinicultura en España. Aunque el DRAE no lo reconoce así, estimamos, al igual que Francisca Bajo[15], que el mismo nombre *enología*, que designa a la ciencia relativa a la elaboración y conservación del vino, procede del francés *oenologie*. Este rasgo, presente en el lenguaje de la vid y el vino desde su génesis, va a ser un auténtico lastre en las traduccioens francés-español como tendremos ocasión de ver más adelante.

Otros términos franceses que se han ido progresivamente incorporando al léxico español son los siguientes: *chasela*: 'vid de origen francés utilizada como portainjerto' (fr. *chasselas*); *chaptalización*: 'añadir azúcar a las uvas o al mosto para incrementar el grado alcohólico' (proviene del nombre del químico francés inventor de la técnica, llamado Jean Antoine Chaptal); *cupaje*: 'mezcla del vino de dos o más depósitos con el fin de obtener otro diferente' (fr. *coupage*); *buqué*: 'aroma del vino' (fr. *bouquet*); *clarete*[16]: 'vino con un color intermedio entre el blanco y el rosado, obtenido con uva blanca y garnacha tinta y que ha macerado junto con el racimo entero durante un tiempo relativamente corto' (del antiguo término francés *claret*, que aún pervive junto con el moderno *clairet*); *tanino*: 'sustancia que se encuentra en el *raspón* (fr. *rafle*) y en el *hollejo* (fr. *peau*) de los granos de uva y que durante la fermentación de los rosados y tintos pasa al vino dándole el sabor astringente' (fr. *tanin*); *sumiller:* 'persona experta en vinos que se encarga en los restaurantes de cierto prestigio de comprarlos, guardarlos y servirlos' (fr. *sommelier*); *terroir*: 'adjetivo que se aplica al sustantivo vino —vino del *terroir* o vino con sabor al *terroir*— para indicar que se trata de un vino con las características propias del lugar del que proceden las uvas' (fr. *terroir*, *vin du terroir*). En ocasiones se traduce por «vino del terruño», expresión que no acaba de cuajar porque, sin duda, por esnobismo se prefiere recurrir al término francés. No se puede traducir por «vinos de la tierra», ya que designan otra cosa, a una categoría de vinos no amparados por una denominación de origen.

---

[15] Bajo Santiago, Francisca (1999), «*El arte de hacer y conservar el vino* de Francisco Carbonell y Bravo: primer manual de enología científica española», en II *Coloquio internacional sobre la historia de los lenguajes iberorrománicos de especialidad: La divulgación de la ciencia*, 27-29 mayo 1999, Barcelona.

[16] La definición corresponde a lo que en La Rioja se llama *clarete*. En Francia el término *clairet* se aplica a un vino tinto con poco color, lo que en España se conoce como *ojogallo*; al pasar el término al léxico español se ha producido pues un cambio semántico.

Otros galicismos han llegado por vía del calco. Por ejemplo el término *portainjerto*: 'planta de vid resistente en la que se introduce el injerto de la variedad que se desea cultivar' (fr. *porte-greffe*). Se trata de un término introducido innecesariamente ya que el español dispone de la voz *barbado*. Otro calco muy curioso es el de *sinfín*, otras veces hemos escuchado *visinfín*, (fr. *vis sans fin*). En el primer caso se calca el término parcialmente, pues lo más lógico hubiera sido «tornillo sin fin», en el segundo hay transferencia y calco. Se trata de un instrumento que gira sobre su eje y sirve para trasladar la uva de la tolva a la prensa. Es un término no exclusivo de la vitivinicultura.

La moda de lo ecológico está calando fuerte en el mundo del vino y en los últimos años se está extendiendo la viticultura y la enología ecológicas. Los pioneros y líderes en esta materia son los alemanes y los californianos. De manera que es fácil que poco a poco vayamos encontrando germanismos y anglicismos en el léxico de la vitivinicultura española. Los lenguajes técnicos o especializados se caracterizan por su «carácter abierto e inestable»[17]. En ellos es constante la incorporación de neologismos que muchas veces son préstamos de otras lenguas que llegan precisamente a través de las traducciones. Esto implica la desaparición de ciertos procedimientos y técnicas y la caída en desuso de los términos que las designan que se convierten en arcaismos. Hay estudiosos que se interesan por la recogida y análisis de dichos términos, muchos de ellos pertenecientes al saber popular[18].

Los límites entre los lenguajes técnicos y la lengua común no son precisos. Hay términos comunes que pasan al lenguaje especializado y también ocurre lo contrario. Aunque lo que, en realidad, debe decirse es que hay «usos técnicos o no técnicos de los significantes léxicos»[19]. Por ejemplo en viticultura y hablando de las partes de una cepa, las ramas que brotan del tronco se denominan en francés *bras* y en español *brazos*. En ambos casos se trata de un término de la lengua común con un uso técnico en viticultura. Ejemplo de justo lo contrario es el adjetivo *burdeos*. En español se puede decir que «fulanito lleva una corbata color *burdeos*». Pues bien *burdeos* en su origen es el color del vino tinto de la región de Burdeos que ha pasado a la lengua común en español para describir una variante del color rojo. El lenguaje taurino es uno de los que más términos y expresiones ha trasferido a la lengua común: «echar un capote», el verbo «torear» en el sentido de burlarse, «bajar a la arena», etc.

---

[17] García Turza, Claudio (1993), «Sobre la esencia de las palabras técnicas», en *Docentia 1*. Logroño, UNED, p. 24.

[18] Martínez Ezquerro, Aurora (1995), «Aproximación al léxico de la vinificación tradicional en La Rioja», en *Berceo* 129, pp. 9-39 y Soldevilla Conde, M.ª Concepción (1995), «Léxico de la viticultura en tres localidades riojanas», *Berceo* 129; 41-53.

[19] García Turza, Claudio, *op. cit.*, p. 15.

Los términos de los lenguajes de especialidad presentan distintos grados de especialización. Es decir, que hay algunos extremadamente técnicos que sólo se usan en su correspondiente lenguaje de especialidad y otros que además de tener un uso técnico se emplean en la lengua común e incluso en otros lenguajes de especialidad. La expresión *poda en vaso* (fr. *taille en gobelet*) que sepamos sólo se usa, por ejemplo, en viticultura mientras que los términos *maceración* y *macerar* (fr. *macération*, *macérer*) se usan además de en enología en la elaboración del aceite y se pueden considerar como pertenecientes a la lengua común.

3. LAS TRADUCCIONES

En el sitio de internet de la Universidad de La Rioja se puede consultar el Centro de Documentación del Vino. Este centro virtual es uno de los más completos sobre la materia. Hemos hecho una aproximación a las traducciones que dichos fondos contienen que son fundamentalmente del francés, como la que analizamos más adelante, y del inglés. El denominador común en todas ellas es la no intervención del traductor profesional. Son técnicos del sector, por lo general ingenieros agrónomos o químicos dedicados a la docencia y a la investigación los que han traducido los textos. Sólo en una traducción reciente, la del libro coordinado por Claude Flanzy y editada el año pasado, aparece la colaboración de una traductora.

Desde la perspectiva de los traductores profesionales más de alguno hablaría de intrusismo, tan presente, por otro lado, en la traducción. Incluso habría quien se haría la siguiente pregunta: ¿que dirían los ingenieros agrónomos o los químicos si los traductores profesionales se pusieran a dar clases o a investigar sobre viticultura o enología? Vista desde la perspectiva de los técnicos éstos se preguntarán y también con razón: ¿cómo puede traducir textos de vitivinicultura alguien que desconoce dicha materia por muchos conocimientos que tenga sobre traducción? Se plantea así el debate de cuál es o debe ser el perfil más idóneo del traductor de los textos técnicos o especializados.

Para Bertha M. Gutiérrez Rodilla, lo «ideal sería contar con un traductor que hubiera estudiado la materia científica sobre la que, en el futuro, versarán sus tareas traductoras, y que tuviera además un conocimiento impecable de las lenguas que sirven de punto de partida y de llegada»[20]. M. Teresa Cabré señala que «un traductor técnico debe tener un cierto conocimiento de los contenidos de la disciplina cuyos textos traduce. Necesita, además, un buen dominio de la lengua de llegada, fundamentalmente de la terminología del campo en cuestión»[21]. Una buena traducción —continúa M. Teresa Cabré— no sólo debe ex-

[20] Gutiérrez Rodilla, Bertha M., *op. cit.*, p. 263.
[21] Cabré, M.T., *op. cit.*, p. 107.

presar el mismo contenido que el texto de partida, sino que debe hacerlo con las formas que utilizaría un hablante nativo de la lengua de traducción. En el caso de la traducción especializada, este hablante sería un especialista de la materia; por lo tanto, un buen traductor técnico debe seleccionar la temática en que quiere trabajar y conseguir una mínima competencia en ese campo de especialidad, para poder estar seguro de que es fiel a los contenidos y a las formas de las dos lenguas en que trabaja.

Es muy conveniente que el traductor tenga un conocimiento al menos pasivo de la materia. Esto, en nuestro caso, quiere decir que no necesariamente debe saber hacer vino, pero que debe tener conocimiento sobre la vitivinicultura. La verdad es que cuantos más profundos sean éstos mejor. Desde mi experiencia como docente de traducción especializada en vitivinicultura puedo afirmar que mi conocimiento del mundo de la vid y el vino me da mucha seguridad en mis clases.

En ausencia de especialistas de la materia, la solución a los problemas de la traducción debe buscarse en la constitución de equipos multidisciplinares donde tengan cabida tanto los traductores profesionales como los técnicos del sector.

Nos hemos detenido algo más en una de las traducciones del corpus seleccionado, en concreto en un manual de viticultura[22] del que nos consta que es uno de los más utilizados tanto por los docentes como por los profesionales del sector. El hecho de que uno de los manuales más utilizados sea una traducción del francés evidencia la dependencia de Francia en este campo del saber, lo que implica, a su vez, la servidumbre lingüística, al menos en la terminología. Los traductores del manual son varios profesores especialistas en cultivos leñosos.

En la traducción abundan todo tipo de errores: gramaticales, sintácticos, léxicos y otros más propios de la traducción. En el capítulo de verbos enseguida se observa una incorrecta traducción del *passé composé*. En aquellos casos en los que la construcción española exige un pretérito perfecto simple, aparece un pretérito perfecto compuesto. Así se dice: «En el curso del cuaternario, ciertas especies *han sobrevivido* a las agresiones sucesivas de las glaciaciones...»[23]; cuando lo correcto hubiera sido traducir por «sobrevivieron». En el párrafo siguiente se vuelte a repetir el error: «Pero el cultivo de la vid se *ha iniciado* a partir del refugio de Transcaucasia, donde los hombres se *han sedentarizado* y *han descubierto* el interés alimenticio de esta planta»[24]. Y en el párrafo siguiente de nuevo el error:

---

[22] Reynier, Alain (1995), *Manual de viticultura*, versión española de Vicente Sotes Ruiz, catedrático de Cultivos Leñosos (ETSIA), José A. de la Iglesia González, prof. encargado de Cátedra de Cultivos Leñosos (EUITA), José Ramón Lissarrague G. Gutiérrez, prof. titular de Cultivos Leñosos, Madrid, Barcelona, México, Ediciones Mundi-Prensa. La edición original: *Manuel de viticulture*, París, Technique et Documentation (Lavoisier), 1994.

[23] *Ibid.*, p. 37.

[24] *Ibid.*, p. 37.

«Las emigraciones de los pueblos [...] *han asegurado* el trasporte de estas primeras variedades...»[25]. Algunas páginas más adelante se vuelve a cometer la misma incorrección, de manera aún, si cabe, más escandalosa, pues el complemento circunstancial de tiempo que exige el pretérito perfecto simple en español está claramente explicitado: «El conde Odart, en el siglo XIX, y después Levadoux (a partir de 1950) *han intentado* agrupar las variedades francesas por familias o grupos»[26]. El error es una constante a lo largo de toda la traducción.

Con bastante frecuencia los traductores formulan su traducción con un ropaje sintáctico que no es el propio de la lengua española. Resulta así un texto con una sintaxis forzada y en la que en ciertos pasajes la fluidez de expresión brilla por su ausencia. Se puede leer: «Con excepción del Pinot noir, que es *vinificado en rosado*, todas las demás variedades son *vinificadas en blanco*»[27]. La construcción «vinifié en rosé... blanc...» se traslada tal cual al español, cuando hubiera resultado más natural decir, por ejemplo: «Con excepción del Pinot noir, con el que se elabora rosado, con todas las demás variedades se hace vino blanco». En el capítulo 4 se dice: «la elección de las técnicas vitícolas *a aplicar* depende cada vez...»[28]. Al traducir se calca de nuevo la construcción francesa. Se debe decir: «las técnicas vitícolas que se deben aplicar». Muchas expresiones francesas se han trasladado de manera literal sin buscar su equivalente en español: «En un área geográfica dada...» (p. 159).

Bien es sabido que los tecnicismos entran muchas veces en una lengua por vía de las traducciones. En este sentido la vitivinicultura no es una excepción. En español abundan los galicismos en este campo, debido, como ya se ha señalado, a la dependencia de Francia. Sin embargo, observamos que muchos de ellos se han introducido innecesariamente por vía de malas traducciones. Cuando hay una forma en la lengua hacia la que se traduce, no tiene sentido trasferir el término de la lengua de partida. En la traducción que estamos analizando hay unos cuantos ejemplo de términos transferidos innecesariamente. Así, por ejemplo, la voz *encepamiento*[29] procedente del francés *encépagement*, que significa el conjunto de variedades de vides de una región o zona determinada. Hubiera bastado con decir en español *variedades*. Así cuando se traduce «*encepamiento* de Alsacia», se debería haber traducido «variedades de Alsacia», quedando claro que se trata del conjunto de diferentes vides cultivadas en esta región. Presentimos que nuestra advertencia llega demasiado tarde; ya hay diccionarios que recogen el término *encepamiento*[30]. A veces ocurre

---

[25] *Ibid.*, p. 37.
[26] *Ibid.*, p. 38.
[27] *Ibid.*, p. 40.
[28] *Ibid.*, p. 157.
[29] *Ibid.*, p. 39.
[30] RULL Y MURUZÀBAL, Xavier (1999), *Diccionari del vi*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 94.

justamente lo contrario. Hablando de los vinos de Alsacia se dice: «... están caracterizados por su frescor, su delicado afrutado más o menos marcado y su 'bouquet' sutil» (pp. 39-40). Aquí transfieren el término *buqué* con comillas cuando ya en 1995, cuando se hace la traducción, era de uso corriente en español. Lo prueba el hecho que en la edición de ese año del DRAE ya se recoge. Por todos es sabido que el diccionario académico incorpora los términos sancionados por el uso. En otras ocasiones se vuelve a trasferir el término pero sin comillas: «...uniendo finura y *bouquet*, pero...» (p. 163). No se sigue un mismo criterio.

La voz francesa *crus* puede traducirse en español por *vinos* o *caldos* siempre que quede claro que se trata de los producidos por el viñedo de un espacio geográfico determinado. Pues bien, en el manual aparece trasferido y sin poner cursiva o comillas: «... de los primeros *crus* blancos de la región de Mercurey...»[31]. Páginas más adelante (p. 159) lo vemos de nuevo trasferido, pero en esta ocasión entrecomillado.

Hay un buen número de malas traducciones. Se dice: «El viticultor tendrá un mayor cuidado al elegir las *técnicas culturales* y tecnológicas que le permitirán...»[32]. Hoy por hoy en español el adjetivo «cultural» significa: «Perteneciente o relativo a la cultura», así lo define el DRAE. De manera que no imagino qué «actividades culturales» puede el agricultor organizar para la mejora de su viñedo. La construcción «techniques culturelles» debe traducirse por «técnicas de cultivo». El error viene porque, como se sabe, el sustantivo francés «culture», a partir del que se ha formado el adjetivo, puede, según el contexto, traducirse por «cultivo» o «cultura». La difusión de malas traducciones hace que éstas puedan llegar a acuñarse. Ésta no está lejos de llegar a conseguirlo. La circular, de amplia difusión, que acompaña a la Cartilla de Viticultor del Consejo Regulador de Denominación de Origen Calificada Rioja recoge el error. A estas alturas supongo que no resultará chocante a ningún técnico del sector.

Incluso en los textos escritos en español se percibe la dependencia del francés. Así por ejemplo Manuel Ruiz Hernández da el título de «Vinificación en tinto»[33] a uno de sus libros calcando la construcción francesa *vinification en rouge*. Un título más apropiado hubiera sido, sin duda, «La elaboración de vino tinto» que es por otro lado la mejor traducción de *vinification en rouge*. Este calco como sus hermanos «vinificación en rosado» y «vinificación en blanco» conocen una importante difusión en los textos de enología y lo que fue inicialmente una mala traducción se está convirtiendo en normativo. Adolfo Pastor los recoge, por ejemplo, en la introducción a su diccionario (pp. 14-16).

---

[31] Reynier, Alain, *op. cit.*, p. 43.

[32] *Ibid.*, p. 157.

[33] Ruiz Hernández, Manuel (1991), *Vinificación en tinto*, Madrid, A. Madrid Vicente Ediciones.

4. HERRAMIENTAS DE TRADUCCIÓN

En la traducción especializada juega un papel importante la documentación. Si no se tiene un buen conocimiento de la materia, saberse documentar con eficacia y rapidez resulta imprescindible para la buena comprensión de los textos técnicos y su posterior redacción en la lengua de llegada.

Además de tener a mano una o varias enciclopedias o material audiovisual sobre el tema, resulta en nuestro caso muy útil el disponer de manuales de viticultura y de enología tanto en francés como en español. Los técnicos no suelen ser muy cuidadosos a la hora de escribir, pero siempre se puede encontrar publicaciones lingüísticamente correctas. De gran ayuda puede resultar el tener a mano textos paralelos a los que se están traduciendo. Así, si nos toca, por ejemplo, traducir un libro sobre las enfermedades de la vid, el disponer de una publicación sobre ese tema en español nos puede solucionar muchos problemas. Como mejor se comprende un término es en su contexto. El estar en contacto con algún ingeniero agrónomo o enólogo resulta muy provechoso para consultas puntuales que no podamos resolver con los materiales de consulta de que dispongamos. Internet es una herramienta utilísima y que hoy por hoy es imprescindible. Hay muchos sitios sobre vinos que incluso contienen glosarios o simplemente información sobre el tema. Por último, los programas de traducción asistida por ordenador facilitan mucho las cosas en la traducción especializada.

En cuanto a los diccionarios y glosarios sobre vitivinicultura vamos a anotar y comentar aquellos que nos parecen de mayor provecho para el traductor; aunque lo que hay en el mercado es insuficiente y no de muy buena calidad. Como diccionario monolingüe en francés podemos citar el de M. Dovaz[34], que contiene más de 2.000 términos sobre la vid, variedades y enfermedades, y el vino, sus aromas, componentes, características y elaboración.

Entre los monolingües en español, cabe destacar el de José Peñín[35]. Se trata de un diccionario bastante completo con 2.200 entradas, más exhaustivo en lo referente al vino y su elaboración que en lo relativo a la vid y su cultivo. Es más enciclopédico que lingüístico; incluye nombres de bodegas, regiones vitivinícolas, etc.

Adolfo Pastor tiene dos: uno sobre el vino[36] y otro sobre el cava[37]. El primero de ellos, que contiene 2.000 palabras, es un tanto desalentador si uno comienza

---

[34] Dovaz, M. (1999), *Dictionnaire Hachette du Vin*, París, Hachette, 1999.

[35] Peñín, José (1999), *Diccionario espasa vino*, Madrid, Espasa Calpe: Colección Diccionarios Temáticos.

[36] Pastor, Aldolfo (1990), *Diccionario del vino*, Barcelona, Fomento Comercial Editorial, S.A.

[37] Pastor, Aldolfo (1998), *Diccionario del vino y el cava*, Mataró, Guía empresas Internet, S.L.

leyendo el prólogo y su introducción, donde han olvidado poner los acentos. Se ocupa más de la enología que de la viticultura y es más enciclopédico que lingüístico. El segundo no lo hemos podido consultar, ni tenemos más referencias de él.

Ubaldo de Casanova Todoli es autor del *Diccionario del vino de Castilla y León*[38]. Se trata del único diccionario de corte regionalista con 1.900 entradas, destinado a recoger la terminología específica de una región determinada; aunque sus pretensiones dialectológicas se quedan cortas. En este diccionario se nota el empeño por introducir los nombres de las bodegas, lo que desde una perspectiva lingüística, que es la más propia para un diccionairo, carece de sentido. Este diccionario no indica categoría gramatical, ni el género de los términos que recoge. Podemos decir que este rasgo está bastante generalizado entre los diccionarios sobre vitivinicultura existentes, que en la mayoría de los casos se preocupan por dar información enciclopédica sobre los términos, dándose la circunstancia de que a veces olvidan la definición.

Respecto a los diccionarios que contemplan varias lenguas, el más completo es, sin duda, el publicado en París por el *Office International de la vigne et du vin*[39]. Se trata del diccionario más exhaustivo tanto en lo referente al vino y a su elaboración como en viticultura. La terminología de la vid y su cultivo, que la mayoría de los diccionarios no recoge o lo hace muy parcialmente, es muy completa. Por otro lado, es el que más lenguas contempla: francés, italiano, español, alemán, portugués y ruso. El problema del diccionario es que no está actualizado; es demasiado antiguo. La edición más moderna es de 1984; aunque es, en realidad, una reimpresión facsímil de la de 1963[40]. Lo catalogamos como diccionario por incluir las definiciones de los términos; aunque la obra se presenta como un léxico: «il s'agit d'un lexique et non d'un dictionnaire, et que les définitions sont faites plus pour préciser les sens d'un terme que pour exprimer toutes les idées qu'il contient»[41]. El diccionario se ha elaborado primero en francés y luego se han buscado las equivalencias y se han traducido las definiciones al resto de lenguas. Esto último no es buen método. La definición del término debe hacerse en cada una de las lenguas y, lo que es más importante, desde la realidad vitivinícola de cada país. Por ejemplo, en España en función del tipo de elaboración se distingue: *vino joven*, *crianza*, *reserva* y *gran reserva*. Tal clasificación no existe en Francia. ¿Qué sentido tiene entonces traducir las definiciones de

---

[38] Casanova Todoli, Ubaldo de (1994), *Diccionario del vino de Castilla y León*, Salamanca, Amarú Ediciones.

[39] VV.AA. (1984), *Lexique de la vigne et du vin*, París, Office International de la vigne et du vin (reimpresión en facsímil de la edición de 1963).

[40] Desde el *Office International de la vigne et du vin* nos han comunicado que se está preparando una reedición.

[41] VV.AA. (1984), *op. cit.*, p. 9.

las categorías de vino del francés al español? En la entrada E 40 se recoge el término *fourchine*, que se define como «petite fourche en bois servant à supporter les sarments afin que les grappes ne traînent pas à terrre». El equivalente español que se da es *horquilla* y la definición se traduce, añadiendo un pequeño detalle. Esta operación se realiza, al menos en La Rioja, de otra manera y tiene lógicamente otra denominación: *dar a las bajas*. Consiste en evitar que los racimos toquen el suelo haciendo un pequeño agujero en la tierra con la azada.

Hay un diccionario publicado en París por Hachette[42] con más de 1.500 términos y expresiones del vino traducidas al inglés, alemán, italiano, español y japonés. Xavier Rull es autor de un diccionario en catalán[43] con traducciones al francés, inglés y castellano. Se trata de un diccionario con perfil lingüístico más completo en el apartado del vino que en el de la viticultura.

Los glosarios son otra herramienta de consulta obligada. La ventaja que tienen frente a los diccionarios es que suelen estar más actualizados. Por otro lado, como suele haber glosarios sobre subcampos semánticos muy particulares, permite resolver dudas muy puntuales. En las referencias bibliográficas anoto los que conozco relativos a la vitivinicultura. Como ocurre con los diccionarios, son más exhaustivos en lo referente al vino y menos en lo relativo a la vid y su cultivo.

Al final de las referencias bibliográficas anotamos algunas páginas web de interés. Son muchos los sitios dedicados al vino (instituciones, asociaciones, bodegas, consejos reguladores, etc.) y se pueden encontrar sin dificultad mediante un buscador.

Los programas de traducción asistida por ordenador son muy útiles en la traducción especializada. *Trados* ofrece unas buenas herramientas informáticas. Entre ellas cabe destacar *Translator's WorkBench,* que se trata de un sistema de memoria para la traducción de 32 bit que memoriza las traducciones y las prepara para su posterior reutilización. *Win Align* es una herramienta que permite a los traductores aprovechar al máximo sus traducciones hechas. Por último, *Multiterm,* que es una herramienta versátil que puede contener desde simples glosarios hasta entradas de estructuras complejas en más de 500 campos. *Déjà vu* ofrece posibilidades similares a las anteriores.

---

[42] *Dictionnaire Moët-Hachette du Vin*, París, Hachette, 1996.

[43] Rull, Xavier (1999). *Diccionari del vi. Amb licors y altres begudes*, Barcelona, Enciclopedia Catalana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LENGUAJES TÉCNICOS Y VITIVINICULTURA:

BAJO SANTIAGO, Francisca (1999), «*El arte de hacer y conservar el vino* de Francisco Carbonell y Bravo: primer manual de enología científica española», en *II Coloquio internacional sobre la historia de los lenguajes iberorrománicos de especialidad: La divulgación de la ciencia*, 27-29 mayo 1999, Barcelona.

—— (2000), «El nacimiento del léxico científico-técnico del vino en España: Esteban de Boutelou», en *V Congreso de Historia de la Lengua Española*, Valencia 31 de enero-4 febrero 2000.

—— (2001), «El léxico científico-técnico del vino en el DRAE», en M. BARGALLÓ, E. FORGAS, C. GARRIGA, A. RUBIO, J. SCHNITZER (editores), *Las lenguas de especialidad y su didáctica*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.

CABRÉ, M.T. (1993), *La terminología*, Barcelona, Antártida/Empuries.

COUTIER, Martine (1994), «Tropes et termes: le vocabulaire de la dégustation du vin», *Meta*, XXXIX, 4, pp. 663-675.

GARCÍA TURZA, Claudio (1993), «Sobre la esencia de las palabras técnicas», en *Docentia 1*, Logroño, UNED, 7-31.

GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha M. (1998), *La ciencia empieza en la palabra. Análisis e historia del lenguaje científico*, Barcelona, Ediciones Península.

MARTÍN CRIADO, Arturo (1999), *Vocabulario de la Ribera del Duero*, Ayuntamiento de Aranda de Duero.

MARTÍNEZ EZQUERRO, Aurora (1995), «Aproximación al léxico de la vinificación tradicional en La Rioja», en *Berceo* 129, pp. 9-39.

SOLDEVILLA CONDE, M.ª Concepción (1995), «Léxico de la viticultura en tres localidades riojanas», *Berceo* 129; pp. 41-53.

Corpus de traducciones:

Amerine, M.A. y Ough, Cornelius S. (1976), *Análisis de vinos y mostos*, traducción: J.M.ª Gavilán y C. Romero, doctores en Ciencias Químicas, y J. L. Suso, licenciado en Ciencias Químicas, Zaragoza, Editorial Acribia. Texto original: *Vine and must analysis*, John Wiley and Sons, Inc., 1974.

Flanzy, Claude (coord.) (2000), *Enología: fundamentos científicos y tecnológicos*, traducción: Antonio López Gómez, doctor ingeniero agrónomo, catedrático de Tecnología de Alimentos, UPCT, José Macho Quevedo, doctor ingeniero agrónomo, catedrático de Tecnología de Alimentos, UPC, Antonio Madrid Vicente, ingeniero agrónomo, AMV Ediciones, con la colaboración de Ana Madrid Cenzano, licenciada en traducción e interpretación. Madrid, AMV Ediciones y Mundi Prensa. Texto original: *Oenologie: Fondements scientifiques et technologiques*, Paris, Technique et Documentation, 1999.

Ough, Cornelius S. (1996), *Tratado básico de enología*, traducción: Concepción Llaguno Marchena, doctora en Ciencias Químicas, profesora de Investigación del CSIC, y María Dolores Cabezudo Ibáñez, catedrática de Tecnología de Alimentos, Universidad de Castilla La Mancha (capítulo 8), Zaragoza, Editorial Acribia, S.A. Texto original: *Winemaking Basics*, Binghamton, Food Products Press, The Hawworth Press Inc, 1992.

Roger, C., Pearson y Goheen, Austin C. (1996), *Plagas y enfermedades de la vid*, traducción: José de la Iglesia González, Escuela de Ingeniería Técnica Agrícola, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, Barcelona, México, Ediciones Mundi-Prensa. Texto original: *Compendium of Grape Diseases*, St. Paul, MN., U.S.A., The American Phytopathological Society, 1994.

Enciclopedias:

Clarke, Oz (1995), *Atlas Hachette des Vins du Monde*, París, Hachette Pratique.

Débuigne, Gérard (1984), *Nouveau Larousse des vins*, París, Larousse.

Hugh, Johnson (1987), *Hugh Johnson's wine companion: the encyclopaedia of wines, vineyards and winemakers*, Londres, Mitchell Beazley.

Lichine, Alexis (con la colaborción de W. Fifield y asistencia de J. Bartlett, J. Stockwood y K. Philson) (1987), *Enciclopedia de vinos y alcoholes de todos los países*, Barcelona, Omega, D. L.

Diccionarios especializados:

Casanova Todolí, Ubaldo de (1994), *Diccionario del vino de Castilla y León*, Salamanca, Amarú.

Dovaz, M. (1999), *Dictionnaire Hachette du Vin*, París, Hachette.

Pastor, Adolfo (1990), *Diccionario del vino*, Barcelona, Fomento Comercial Editorial, D.L.

—— (1998), *Diccionario del vino y el cava*, Mataró, Guía Empresa Internet, S.L.

Peñín, José (1999), *Diccionario espasa vino*, Madrid, Espasa Calpe: Colección Diccionarios Temáticos.

Rull y Muruzàbal, Xavier (1999), *Diccionari del vi*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.

VV. AA. (1984), *Lexique de la vigne et du vin: français-italiano-español-deutsch-portugués-english-pyccknn*, París, Office International de la vigne et du vin (reimpresión facsímil de la edición de 1963).

VV. AA. (1996), *Dictionnaire International Möet-Hachette du vin*, Francia, Möet-Hachette (inglés, alemán, italiano, español, francés y japonés).

Glosarios:

Cadiau, Paul (1991), *Lexivin*, francés-alemán/alemán-francés, Pernand-Vergelesses, Paul Cadiau.

—— (1993), *Lexivin/lexiwine*, francés-inglés/inglés-francés, editor, Pernand-Vergelesses, Paul Cadiau.

—— (1995), *Lexivin: le langage de la vigne et du vin à l'usage de professionels et amateurs: fraçais-japonais et français-anglais*, Versión japonesa de Michiyo Saeki supervisada por el doctor Masazumi Watanabe, Pernand-Vergelesses, Paul Cadiau.

Escarpit, Denise (1993), (Colaboración: M.H. Piwnik, C. Seres y Ph. Roudié), *La vigne et le vin. Eurolexique*, Français, English, Español, Deutsch, Italiano, Portugues, Presses Universitaires de Bordeaux.

Rull, Xavier (1997), *Lèxic bàsic d'enologia i viticultura*, Textos de Normalització Lingüistica 3, Universitat Rovira i Virgili Servei Lingüistic.

Internet:

En el sitio de la Universitat Rovira i Virgili hay muchos enlaces de interés:

(http://www.urv.es/sgenerals/biblioteca/Bib_Enologia/Bookmarks/index.htm)

Documentación sobre el mundo del vino:

http://www.larioja.com/vino/suplemento/internet.html

Centro de Documentación sobre el Vino. Hay información sobre el tema y posibilidad de consultar los fondos de la biblioteca de la UR, del Consejo Regulador, del CIDA y la Estación Enológica de Haro:

http://www.unirioja.es/LosServicios_frame.html

Además de información, contiene un diccionario sobre el vino en español, aunque bastante pobre:

http://www.filewine.es/

Pequeño diccionario con algunos términos sobre el análisis visual del vino en francés:

http://www.tele3.net/terminologie/visvin/alpha.htm

Pequeño diccionario con algunos términos sobre la elaboración de vino blanco:

http://www.tele3.net/terminologie/vinifica/alpha.htm

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

¿NARRATIVA JACOBEA? *LES PÉLERINS DE SAINT-JACQUES, NOUVELLE ESPAGNOLE*

Ignacio Iñarrea Las Heras
Universidad de La Rioja

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

A mi hija Silvia.

Les Pélerins de Saint-Jacques, nouvelle espagnole no es una obra de temática inspirada en el mundo de la peregrinación a Compostela, a pesar de lo que pueda dar a entender semejante título. Se trata, en realidad, de una traducción al francés de una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, *Las dos doncellas*.

La edición (la única conocida) que se ha manejado para la elaboración del presente trabajo no incluye el nombre del traductor ni el año de su publicación. Sin embargo, es de suponer que su aparición tuvo lugar en un periodo situado entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, ya que fue publicada por la editorial Tiger, cuya actividad se desarrolló entre 1797 y 1825. A falta de datos más concretos, se considerará que dicha traducción pudo haber sido realizada también en esta época, aproximadamente.

Si se acepta tal posibilidad, se hará necesario tener en cuenta cuál fue la situación de la *nouvelle* en Francia en aquel momento. El conocimiento de los rasgos fundamentales que entonces identificaban a este género será de gran utilidad para abordar el análisis de *Les Pélerins de Saint-Jacques*. El objetivo de éste será establecer si esta obra, aunque no sea una creación original en lengua francesa, puede ser considerada un producto literario del periodo mencionado, un reflejo de las tendencias que determinaban la creación y la evolución de la *nouvelle* en la transición de un siglo a otro. Responder a esta interrogante permitirá asimismo valorar en su justa medida la presencia del componente jacobeo al que da cabida.

René Godenne señala que, a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, se mantuvo el predominio de un tipo concreto de *nouvelle*, caracterizado por desarrollar una vocación moralizadora y didáctica, conforme a las pautas establecidas por Jean-François Marmontel (Godenne, 1985: 176). Sin embargo, una nueva tendencia creativa empieza a hacerse sitio. Se asiste a la aparición de unos relatos cuyos autores retoman la tradición de la *nouvelle romanesque* propia del siglo XVII y de comienzos del XVIII[1], aunque no se limitan a darle continuidad como simples imitadores:

---

[1] *Vid.*, también GODENNE (1995: 51).

> S'ils se placent résolument dans une tradition (il y a là un fond de sujets, de situations, des scènes que l'on ne se fait pas faute de réexploiter), ces auteurs ne se distinguent pas moins nettement de leurs prédécesseurs. J'ai déjà eu l'occasion de montrer ailleurs en quoi, du point de vue du contenant, les nouvellistes des années 1780-1800 avaient renouvelé une forme d'expression. Mais c'est aussi un esprit nouveau que les auteurs, principalement ceux des années 1790-1820, apportent au contenu de la nouvelle (Godenne, 1985: 176).

Esta inspiración renovadora convierte a tales escritores[2] en partícipes del prerromanticismo francés, dentro del ámbito de la narración breve (Godenne, 1970: 175-176 y 188-189).

El estudio de *Les Pélerins de Saint-Jacques* ha permitido comprobar que esta traducción contiene importantes elementos de relación con las dos corrientes narrativas mencionadas. Presenta un considerable grado de fidelidad con respecto a la novela de Cervantes, en lo concerniente a su desarrollo narrativo. Dicho rasgo es precisamente lo que la vincula con la *nouvelle romanesque*, en la que la influencia de este último autor es muy profunda[3]. Pero también incluye algunos pasajes añadidos que la diferencian de *Las dos doncellas*. Éstos le confieren una cierta originalidad, por cuanto reflejan ideas propias del traductor. Sin embargo, también le dan una cierta dimensión moral que la aproxima, hasta cierto punto, a la corriente de Marmontel.

Dentro de la dimensión considerada en esta obra como fiel a *Las dos doncellas*, hay que tener en cuenta una serie de recursos narrativos que gozaron de una gran fortuna entre quienes cultivaron la *nouvelle romanesque* de espíritu galante en los siglos XVII y XVIII (Godenne, 1995: 38-46). El primero que surge en la lectura es el comienzo *in media res*, con la llegada de un jinete a una posada de un pueblo cercano a Sevilla:

> Le soleil étoit déjà couché [...] lorsqu'un jeune cavalier, le mieux fait peut-être qui fût dans les Espagnes, arriva dans ce lieu sans train et sans suite. Son cheval, qui le conduisoit, s'arrêta devant la porte d'une hôtellerie. Alors il mit pied à terre; mais

---

[2] Cabría mencionar, entre otros, a Mme de Genlis, A. de Sarrazin, J.E. Paccard, C. Mercier, S. Arnoult, Jean-Pierre Claris de Florian, Mme de Staël o Joseph Fiévée (Godenne, 1985: 175-189).

[3] «Qu'elle soit qualifiée de 'galante' ou d'historique», la nouvelle raconte, à l'exemple de la *novela* espagnole, une histoire sentimentale de caractère sérieux (les textes de Cervantès feront longtemps figure de modèles: *L'Amant libéral*, *L'Espagnole anglaise*, *La Force du sang*, *L'Illustre servante*)» (Godenne, 1995: 38). Además de la importante presencia de Cervantes en la *nouvelle* francesa de los siglos XVII y XVIII, hay que mencionar igualmente a otros autores españoles como Diego de Ágreda, María de Zayas, Castillo Solórzano, etc. *Vid.*, Hainsworth (1971) y Godenne (1995: 35).

> comme il n'avoit pas la force de se soutenir, s'étant assis nonchalamment au pied d'un gros arbre, qui formoit une espèce de berceau devant la maison, il perdit connoissance (Anónimo, s. f.: 4).

Otro elemento, unido al anterior, viene dado por los retornos al pasado que, en distintos momentos de la ficción, tienen que hacer Théodora y Eugénie (Teodosia y Leocadia, respectivamente, en la novela de Cervantes) para contar cada una su historia. Se introducen así dos relatos en segundo grado con una considerable importancia narrativa. Por medio de ellos se va a activar el mecanismo de la anagnórisis. Théodora comienza a contar su vida y sus desventuras amorosas al caballero con el que tiene que pasar la noche en el albergue, confesándole que no es un hombre, a pesar de las ropas que viste (ella es en realidad el jinete al que se acaba de aludir), y diciéndole su nombre y su procedencia:

> Quoique je sois entrée dans cette maison sous l'habit d'homme, je vous avouerai que je suis la femme la plus malheureuse, à qui la lumière du jour est insupportable, par la honte qui la couvre de confusion, et qui est écrite sur son front. J'ai eu la foiblesse de prêter l'oreille aux promesses trompeuses d'un parjure. Mon nom est dona Théodora; ma patrie, l'une des principales villes de cette province, dont je ne vous dirai pas le nom, parce que plus d'intérêt à le taire que vous à le savoir (Anónimo, s. f.: 23-24).

Théodora no puede sospechar que el desconocido confidente es su propio hermano, dom Raphaël. Pero éste, gracias a todo lo que ha tenido ocasión de escuchar, sí que ha podido saber quién es ella. Sus reacciones serán dos. Primeramente guardará silencio: «si j'ai gardé pendant quelque temps le silence, c'est par une espèce de stupefaction où m'avoient jeté les malheurs dans lesquels je vois bien que vous vous êtes précipitée vous-même. Votre destinée me touche plus que vous ne croyez [...]» (Anónimo, s. f.: 30-31). Pero después no podrá contener el llanto: «Le cavalier [...] fut si agité, qu'il ne put fermer l'œil, et de longs sanglots qui s'échappoient de tems en tems de sa poitrine obligèrent Théodora à lui demander ce qui pouvoit causer ses inquiétudes. C'est vous qui les causez, répondit le cavalier, mais vous n'y pouvez rémédier en aucune manière» (Anónimo, s. f.: 31-32). Sin embargo, pasará toda la noche sin darse a conocer.

La analepsis[4] y el reconocimiento de los personajes están aquí íntimamente ligados a otros dos recursos, propios también de la *nouvelle romanesque*: el encuentro casual y la utilización de disfraces. El primero de ellos se ve con claridad en el momento en que Théodora comprueba por la mañana quién es su acompañante nocturno. Su sorpresa y estupor no pueden ser mayores:

---

[4] Estos retornos al pasado o, en palabras de Godenne, *retours en arrière* (Godenne, 1970) pueden ser calificados como relatos analépticos (Genette, 1972: 82 y 90-105).

> il [dom Raphaël] ouvrit la porte et les fenêtres de la chambre, et Théodora qui étoit impatiente de le voir, fut si surprise lorsqu'elle s'approcha de l'endroit où il étoit, qu'elle pensa tomber évanouie. Elle reconnut son frère, ce frère dont elle apprehendoit si fort le ressentiment et la colère. Interdite et comme insensible, elle n'avoit pas la force de parler; des mots mal articulés sortoient de sa bouche: Oh! mon frère, s'écria-t-elle... Elle n'en dit pas davantage; et puis prenant son épée par la pointe, elle la lui présente en se jettant à ses pieds (Anónimo, s. f.: 34).

Otra anagnórisis tiene lugar cuando Eugénie revela su auténtica identidad a Théodora[5]. Lo que la asemeja a la anterior es el hecho de que Eugénie también ignora quién es realmente la persona con la cual se va a sincerar, pues cree que es un hombre. De todas formas, este reconocimiento sirve también para mostrar otro encuentro imprevisto, el de las dos doncellas engañadas. Théodora apenas consigue mantener su autodominio al encontrarse inesperadamente frente a una rival por el amor de dom Antoine, a la que éste hizo por escrito una promesa de matrimonio:

> Rien n'échappe à la jalousie d'une femme. Eugénie alloit continuer [con su relato], mais Théodore, qui jusqu'alors avoit gardé le plus profond silence, l'interrompit tout-à-coup d'une manière assez brusque, n'ayant ni assez de force, ni assez de constance pour en entendre davantage. Le nom de dom Antoine, la beauté de sa rivale, ce funeste rendez-vous du jardin, avoient jeté dans son cœur un trouble qu'elle ne fut pas maîtresse de cacher. [...] Eugénie, qui ne se doutoit pas de la cause de l'agitation de Théodore [...], reprit ainsi: Hélas, seigneur, je fus trompée; [...] l'ingrat ne parut point (Anónimo, s. f.: 53-54).

En realidad, tanto en este caso como en el anterior, el encuentro casual se ha producido antes que el reconocimiento. Théodora y dom Rapahaël se ven por primera vez cuando éste entra en la habitación que ella ocupaba en la posada. Ambos personajes coincidirán después con Eugénie en el bosque donde ésta fue asaltada y robada. La ignorancia inicial de las identidades de unos y otros impedirá que se tome conciencia de lo inaudito de estos sucesos hasta que no se produzcan las anagnórisis correspondientes.

El uso de disfraces por Théodora y Eugénie tiene una gran importancia en la construcción de la historia. Si dom Raphaël hubiese reconocido a su hermana

---

[5] Miguel Á. Teijeiro distingue en *Las dos doncellas* hasta cuatro anagnórisis. Además de las dos que aquí se mencionan, alude a la que se produce cuando, junto al lecho de Marco Antonio gravemente herido, Teodosia muestra ante todos quién es verdaderamente y a la que tiene lugar, ya al final del relato, entre los protagonistas y sus padres (Teijeiro, 1999: 568-569). Estos dos episodios también aparecen en la traducción (Anónimo, s. f.: 85-88 y 102-106).

nada más verla, no habría sido necesaria la introducción de la analepsis que, a su vez, ha permitido la aparición de la primera anagnórisis. La caracterización de Eugénie como hombre no es perfecta, ya que no ha tapado bien los orificios de sus orejas. Esto será advertido por Théodora, que descubrirá así que su compañero de viaje es una mujer. Intrigada por tal circunstancia, rogará a la joven que le diga cuál es el motivo por el que se ha travestido. Como se acaba de ver, la respuesta que recibe le es muy desagradable.

Les Pélerins de Saint-Jacques mantiene otros elementos procedentes de *Las dos doncellas* en los cuales se puede apreciar también, aunque de modo diferente, la evolución de la *nouvelle romanesque* a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Se asemejan, en cierta medida, a varios rasgos narrativos que se están incorporando al género en este momento, como consecuencia de su orientación prerromántica (Godenne, 1985: 178-181). Por este motivo, podría afirmarse que adquieren ahora para el traductor una significación distinta, más actual. A varios de ellos se les ha dado una mayor presencia con respecto a la que tienen en el texto original. Han sido ligeramente dilatados para subrayar esta nueva interpretación. La desdicha amorosa lleva a Théodora y Eugénie a buscar la soledad, a rehuir el contacto humano e, incluso, a considerar la posibilidad de poner fin a sus vidas. De esta forma, Théodora manifiesta en el albergue su deseo de pasar la noche sin ninguna compañía (Anónimo, s. f.: 5). La pena que la domina le impide advertir el interés que ha despertado en la joven Isabelle: «Si notre cavalier eût eu l'âme moins agitée, il eût aisément deviné ce qui se passoit dans celle d'Isabelle, [...] dont ni les complaisances, ni les attraits d'une jolie figure, ni les regards animés, ne purent le distraire un moment de la mélancolie dans laquelle il étoit plongé, car l'ayant remerciée avec un air d'indifférence, il s'enferma dans sa chambre en poussant un soupir» (Anónimo, s. f.: 6-7). El breve y doloroso monólogo que Théodora pronuncia en la habitación sin advertir que su hermano la está escuchando no deja de tener un cierto carácter de expresión de la sensibilidad, muy propio de la literatura prerromántica (Anónimo, s. f.: 17-18). Su situación de extrema tristeza la lleva a desear morir e incluso a pensar en suicidarse. Esto sucede cuando accede a contar sus desventuras a dom Raphaël (Anónimo, s. f.: 21-22). La reacción de Eugénie al enterarse de la mayor validez del compromiso matrimonial entre dom Antoine y Théodora estará igualmente determinada por la necesidad de huir y por la disposición a matarse o a dejarse matar:

> Ce que venait de dire et de faire dom Antoine, en faisant échouer ses plus douces espérances, la mit hors d'elle-même, et dans l'agitation et l'incertitude où elle se trouvoit, guidée par le désespoir, elle se déroba furtivement à la compagnie [...]. Cette malheureuse amante, marchoit à l'aventure sans savoir où elle alloit, roulant dans sa tête mille projets aussi sinistres les uns que les autres, tantôt elle formoit la résolution de se faire tuer les armes à la main, et tantôt elle vouloit se précipiter dans la mer (Anónimo, s. f.: 87-88).

El clérigo que casa a las dos parejas (dom Antoine-Théodora y dom Raphaël-Eugénie) ejerce, con sus indicaciones acerca de las obligaciones que conlleva el matrimonio, una función cercana a la de guía espiritual. Su intervención sirve para subrayar el valor de la religión como elemento de apoyo y de orientación para las almas atormentadas (Anónimo, s. f.: 99).

Otro elemento de semejanza con la *nouvelle* prerromántica viene dado por cierta característica de los protagonistas de *Les Pélerins de Saint-Jacques*. Éstos pueden ser considerados también como auténticos «caballeros errantes», con gran aptitud para pelear si es necesario. Están viajando constantemente; su condición social es muy elevada; Théodora y Eugénie llevan casi todo el tiempo una indumentaria masculina; su valor en el combate es muy notable, como se puede comprobar en el episodio violento de Barcelona. Sin embargo, el traductor no introduce aquí modificaciones. Su nivel de fidelidad con respecto a *Las dos doncellas* es prácticamente total.

Los pasajes que distinguen con mayor claridad *Les Pélerins de Saint-Jacques* de la obra de Cervantes no son muy considerables en lo cuantitativo. Sin embargo, tienen una gran importancia significativa y confieren a la narración una intención particular, propia del traductor. Uno de ellos se sitúa al comienzo. *Las dos doncellas* muestra la llegada de Teodosia, su desvanecimiento y su entrada en la habitación. Se alude de forma breve a los comentarios que sobre ella hacen el huésped, la huéspeda, el mozo y algunos vecinos. En *Les Pélerins de Saint-Jacques*, en cambio, se da un mayor desarrollo a esta parte del relato, ya que aparecen en ella dos personajes nuevos, ausentes de la obra de Cervantes. Se trata de la hija de los hospederos, la ya mencionada Isabelle, y de la vieja Martide, una vecina. La primera de ellas recuerda, por su belleza y por su carácter avispado y resuelto, a Preciosa, la protagonista de *La Gitanilla*. Particularmente revelador, en este sentido, es el pequeño diálogo que mantienen Martide e Isabelle acerca del amor y de los hombres:

> Vous en savez beaucoup trop pour une fille de quinze ans, dit en l'interrompant une vieille voisine nommée Martide, qui venoit d'entrer quelques instants avant avec sa quenouille pour filer au coin du feu. J'avois le double de votre âge que je ne savois même pas s'il y avoit des hommes au monde. Vous aviez apparemment été enfermée dans un cloître, répartit Isabelle, mais moi qui ne l'ai point été, je sais qu'il y a des hommes dont les uns sont plus aimables que les autres (Anónimo, s. f.: 8-9).

Este intercambio de réplicas entre ambos personajes presenta una gran semejanza con el protagonizado en *La Gitanilla* por Preciosa y la gitana vieja, en el momento de su primer encuentro con Juan de Cárcamo (o Andrés Caballero). Parece claro que el traductor de *Les Pélerins de Saint-Jacques* se ha inspirado en él para elaborar esta parte de su obra:

> – Satanás tienes en tu pecho, muchacha —dijo a esta sazón la gitana vieja—: (¡mira que dices cosas que no las diría un colegial de Salamanca! Tú sabes de amor, tú

> sabes de celos, tú de confianzas: ¿cómo es esto, que me tienes loca, y te estoy escuchando como a una persona espiritada, que habla latín sin saberlo?
> –Calle, abuela —respondió Preciosa—, y sepa que todas las cosas que me oye son nonada[s] y son de burlas, para las muchas que de más veras me quedan en el pecho (Cervantes, 1998-2000, vol. 1: 87).

Lo más importante de esta aportación del traductor viene dado por el hecho de que Isabelle toma de Preciosa su carácter abierto y franco y su buena capacidad de razonamiento. Dice lo que piensa, y lo dice bien. Al igual que la supuesta gitana es honesta y desenvuelta (Casalduero, 1969: 75-76). Esto se puede apreciar también en el momento en el que da a entender la atracción que siente por el primer caballero que llega a la posada (que en realidad es Théodora, como ya se ha indicado). Ante los comentarios jocosos que le hace su madre al respecto, la muchacha le contesta, no sin cierta impertinencia: «Eh! ma mère, [...] peut-être que si un cavalier doué d'une figure aussi agréable se fût présenté devant vos yeux il y a vingt ans, vous auriez pu...» (Anónimo, s. f.: 8).

La descripción de las ropas que visten los protagonistas para realizar su peregrinación a Santiago de Compostela es igualmente producto de la creatividad del traductor. Tiene una especial importancia, ya que constituye una primera expresión del sentido y de la intención moral que el traductor ha querido dar a la obra:

> Jamais sans doute on ne vit de pélérins ni si galans ni si joyeux. Don Antoine et dom Raphaël firent faire de longues vestes de droguet vert-brun qui s'attachoient avec des boutons d'or; des colletins ou chaperons de velours noir, garni de coquilles d'argent. [...] L'habillement des pélerines étoit fait d'une étoffe de soie de la même couleur [...]. Elles étoient parées de leurs colliers et de leurs bagues, et portoient en outre à leur ceinture de longs chapelets, dont les grains étoient d'or et de perles. Diégo [el criado de dom Raphaël] portoit le même uniforme, mais on ne voyait pas briller l'or et l'argent sur ses habits, parce que chacun doit paroître ce qu'il est (Anónimo, s. f.: 100-102).

Se detecta aquí una cierta influencia de las *nouvelles galantes* inspiradas en las obras de Segrais[6]. Como ya se ha anticipado, el espíritu galante era un elemento caracterizador de la *nouvelle romanesque* de los siglos XVII y XVIII. Además,

---

[6] La producción narrativa de este autor presenta no pocos ejemplos de descripción de la lujosa ropa de sus personajes. Uno de ellos se encuentra en *Aronde*, donde Agnès se presenta al conde de Clermont, que la cree muerta, vestida con gran elegancia y riqueza: «Certes, bien qu'elle fût vêtue de la plus belle robe qu'elle eût jamais prise et que les perles et les diamants dont elle était toute couverte éblouissent les yeux de tous ceux qui la regardaient, ce prince s'attacha moins à tout cet ornement qu'à sa grande beauté» (SEGRAIS, 1990-1992, vol. 2: 454-455). *Vid.* también (GODENNE, 1970: 57-58).

no hay que olvidar que Segrais todavía gozaba de aceptación a finales del siglo XVIII (Godenne, 1970: 209-211). Esto es lo que hace que semejante presentación de los protagonistas justo antes de ponerse en marcha hacia Galicia resulte un tanto sospechosa. No parecen realmente peregrinos, dispuestos a realizar un viaje piadoso que en realidad poco tiene de placentero. Más bien se diría que son aristocráticos amantes disfrazados, preparados para acudir a una fiesta. La marcha a Compostela va a tener un carácter de celebración amorosa, más que de penitencia o de cumplimiento de un voto[7]. En este sentido, se podría decir que los personajes parecen extraídos del cuadro de Watteau *Pèlerinage à l'Île de Cythère*[8]. Así pues, la riqueza excesiva de dichas prendas y objetos y la alegría de quienes los llevan falsean la peregrinación o, cuando menos, alteran su sentido. Minimizan su dimensión religiosa original y le dan un carácter fundamentalmente social, exterior[9]. A pesar de ello, el comportamiento de los cuatro protagonistas no debe ser definido como hipócrita, pero sí como exagerado e inadecuado. Su aspecto como peregrinos viene a ser un símbolo o, si se quiere, una manifestación más del tipo de conducta que han mostrado a lo largo del relato, y que ha estado presidida por el fingimiento (uso de disfraces y ocultación de las verdaderas identidades, engaños amorosos de dom Antoine), por el exceso (enor-

---

[7] «Lo general era que en la peregrinación buscase el que la hacía, bien la satisfacción de sus culpas, bien el cumplimiento de un voto hecho en un momento de grave peligro, bien el alivio a sus enfermedades o miserias físicas» (VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, 1949, vol. 1: 120).

[8] «Pendant la période transitoire allant du XVIIe au XVIIIe siècle, la littérature et les arts s'approprient la coquille ainsi que d'autres attributs pour les intégrer dans des romans et dans la peinture. La Fontaine est l'un des premiers auteurs à utiliser le thème du pèlerin dans le roman intitulé 'Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries', où un homme amoureux s'habille en pèlerin pour rendre visite à sa maîtresse. L'emploi le plus spectaculaire des attributs du pèlerin apparaît dans le 'voyage ou pèlerinage à Cythère', thème des 'fêtes galantes' où la coquille retrouve sa signification ancienne de symbole de Vénus, la déesse de l'amour physique. On retrouve ce thème dans l'huile de Watteau 'Pèlerins de Cythère' où des personnages connus comme Louis XIV, la marquise de Pompadour et le président Molé portent des habits de pèlerin» (PLÖTZ, 1999: 53).

[9] El sentido de la peregrinación a Santiago de Compostela es diferente en *Las dos doncellas*. De acuerdo con la mentalidad española del siglo XVII, presenta una dimensión social que está íntimamente ligada a su naturaleza puramente religiosa: «Los sufrimientos de las dos muchachas [Teodosia y Leocadia], que dan lugar a la novela, tienen un significado estrictamente social; por eso van a Santiago: como acción de gracias. Lo social no se presenta separado del espíritu, o mejor dicho, en el siglo XVII todavía no se concibe lo social aisladamente: se le ve siempre en su relación con lo religioso [...]. Así lo social no puede aún mantenerse por sí solo. Las parejas de enamorados llevan al sepulcro del Apóstol todos sus dolores, humanos y sociales, sosteniendo en el camino a Santiago lo social con la fe religiosa» (CASALDUERO, 1969: 219-220).

mes sufrimientos por el amor y el honor), la transgresión (abandono del hogar paterno por parte de las dos jóvenes) y por la violencia (disputa de Barcelona).

La breve alusión a la indumentaria de Diégo como peregrino tiene igualmente un valor significativo importante. Se podría afirmar que la sobriedad del criado en su apariencia es reflejo de su mesura interior, de su equilibrio y de su buen juicio. Ha mantenido siempre un comportamiento que cabría sin duda calificar como elogiable. No se ha disfrazado, ha permanecido al margen de engaños e intrigas, ha sido fiel a la autoridad de su señor y ha seguido, en los momentos de mayor peligro, lo que la razón y la prudencia (o el miedo) le han aconsejado[10]. Hay, por lo tanto, una clara oposición entre Diégo y los demás «romeros» que no se limita a la vestimenta, pues se hace extensiva también a la forma de ser y de actuar.

La descripción de los peregrinos muestra realmente a todos ellos tal y como son («chacun doit paroître ce qu'il est»). Esto implica la existencia en ella de un propósito latente de elogiar un determinado tipo de actitud ante la vida, caracterizada fundamentalmente por el sentido de la medida, y de rechazar toda forma de exceso.

Esta idea y su orientación didáctica encuentran plena confirmación al final de *Les Pélerins de Saint-Jacques*, donde aparece la última aportación original del traductor. Éste pone término a la historia en el mismo lugar en el que comenzó, la posada del pueblo cercano a Sevilla, y hace que Diégo e Isabelle se unan en matrimonio:

> Diégo qui, à l'exception du courage, avoit d'assez bonnes qualités, reçut des présens de chacun, et fut pourvu d'un petit emploi, ce qui lui faisoit croire qu'il étoit assez riche. Il voulut aussi se marier, et du consentement de ses maîtres, alla chercher une femme dans ce petit bourg où dom Raphaël et Théodora se rencontrèrent. On devine que c'est la fille de l'hôte, cette gentille Isabelle [...]. Il n'y a pas jusqu'à la vieille Marthide qui ne prît part à l'aventure. Elle fut invitée aux noces d'Isabelle [...]; et l'alguazil [...] quitta sa hallebarde ce jour-là pour se charger de l'emploi de sommeiller, à la grande satisfaction du père de la jeune mariée. Ils burent un grand nombre de rasades à la santé des aimables cavaliers [...] qui leur devenoient bien chers depuis que leur valet devenoit le gendre de la maison (Anónimo, s. f.: 106-108).

El hecho de que la obra concluya así, y no con la celebración de las bodas de dom Antoine, Théodora, dom Raphaël y Eugénie (a la cual se hace alusión un poco antes), tiene una especial trascendencia. Como ya se ha indicado, el criado y la posa-

---

[10] Esta última cualidad aparece claramente en el momento en que Théodora, dom Raphaël, Eugénie y el propio Diégo llegan a Barcelona y tienen conocimiento de la pelea entre los soldados de la ciudad y los de las galeras donde ha embarcado dom Antoine. Diégo es partidario de mantenerse alejado de la pendencia, pero no es escuchado (Anónimo, s. f.: 69-70).

dera encarnan la sinceridad, la ausencia de disfraces y de mentiras y la sensatez. Por ello, y a pesar de tener en la obra una presencia narrativa secundaria, su papel es muy importante desde el punto de vista temático y pragmático. Esto se ve de forma más clara en este momento, en el cual adquieren un protagonismo especial, junto con las personas que configuran el pequeño universo del albergue: los padres de Isabelle, la vieja Martide y el alguacil. En todos ellos toma forma la enseñanza introducida por el traductor. Constituyen un modelo de comportamiento y de actitud que debe ser imitado, todo lo contrario que el de los protagonistas. Representan las virtudes de la vida mediocre, gobernada por la estabilidad, el equilibrio y la razón[11]. Encarnan, en definitiva, la mentalidad propia de la burguesía francesa del siglo XVIII[12], especialmente su concepto de la felicidad. Ésta se muestra al final de la historia como un situación creada a partir de varios elementos, todos ellos presentes en la cita anterior: la posición económica desahogada, o *aisance*, de Diégo[13]; la posada, que es al mismo tiempo medio de vida y hogar, reflejo de las dos dimensiones que definen al burgués: el negocio y la familia[14]; los pequeños placeres de la vida, entre los cuales ocupa un lugar de especial importancia el disfrute de las relaciones sociales[15].

---

[11] «La médiocrité n'est en somme que la transposition sociale de l'idée du repos. Elle exclut les passions et permet à l'âme de savourer sa propre immobilité. L'homme 'médiocre' n'a pas besoin d'émotions pour être heureux. Son bonheur n'est pas une aventure, ni même un devenir, mais un état définitivement assuré» (MAUZI, 1979: 175).

[12] *Les Pélerins de Saint-Jacques* se distingue también en este aspecto de *Las dos doncellas*. En esta narración, como en el resto de las *Novelas ejemplares*, Cervantes muestra su visión del mundo burgués, basada en el heroísmo de la virtud (CASALDUERO, 1969: 54 y 209). Teodora y Leocadia encarnan esta idea. Ambas aparecen como mujeres humanas en su debilidad ante el amor, aunque heroicas en su deseo de poner remedio a su situación de deshonra (CASALDUERO, 1969: 209-218). En cambio, la traducción francesa muestra lo heroico como desmesura propia de los nobles, frente a la placidez y a la prudencia burguesas.

[13] «Dans son *Traité de morale et du bonheur*, Paradis de Raymondis consacre un chapitre à 'l'aisance', définie comme 'un revenu suffisant pour fournir aux besoins et aux commodités les plus essentielles de la vie'. [...] La notion *d'aisance* tend à résoudre l'opposition traditionnelle, fondée sur la théologie, entre les riches et les pauvres. C'est à ce titre qu'elle est typiquement bourgeoise et conforme à l'esprit nouveau, quoique transposée d'une très ancienne vision de l'homme» (MAUZI, 1979: 176-177).

[14] «A la gloire du bourgeois commerçant répondent tout le sérieux et toute l'austérité du bourgeois 'père de famille'. Le bourgeois est un modèle d'humanité, qui joint au rayonnement de sa vie professionnelle la droiture et la piété profonde de sa vie privée. [...] L'essentiel de la félicité domestique tient à l'harmonie du bonheur conjugal. L'intimité entre le mari et la femme sert de refuge au bourgeois, las de ses entreprises et de ses combats. Sa vie oscille entre deux pôles: ses affaires, qui favorisent son expansion et manifestent ses vertus créatrices; sa famille, où il vient savourer le repos» (MAUZI, 1979: 280-281).

[15] «La dignité et la piété de la vie bourgeoise n'excluent pas un usage raisonnable des plaisirs. Le bourgeois chrétien est sensible, en particulier, au plaisir de la société. Les

En conclusión, hay que señalar que *Les Pèlerins de Saint-Jacques* puede ser considerada, siguiendo a Inmaculada Urzainqui, como un ejemplo de traducción-actualización[16]. Constituye realmente una manifestación de la evolución de la *nouvelle* francesa en el cambio del siglo XVIII al XIX. En este sentido, presenta una dimensión significativa totalmente ajena a *Las dos doncellas*. Contribuye así a demostrar que las traducciones son parte de la historia literaria de cada país[17]. Esto se aprecia en su construcción, tanto en los elementos que se conservan de la obra original como en los que han sido añadidos.

Por su origen cervantino, está fuertemente vinculada al regreso de la *nouvelle romanesque*. Tal fenómeno implicó la recuperación para el género de recursos

---

sentiments qu'il voue à son prochain prolongent la sérénité qu'il enferme en lui-même [...]. Le bonheur du bourgeois se propage de proche en proche, et ses relations sont toujours inspirées par la charité: ses visites ne sont pas, comme les visites des mondaines, des divertissements ou des expéditions de guerre, mais des témoignages d'amour» (MAUZI, 1979: 283).

[16] «Variante de la *traducción-nacionalización*, o afín si se quiere, es la *traducción-actualización*, por la que entiendo aquella que somete el original a una remodelación tendente a hacerla más actual, más válida para el tiempo presente» (URZAINQUI, 1991: 635). Hay que tener en cuenta también que *Les Pélerins de Saint-Jacques* no aparece identificada como traducción. Tampoco consta en ella el nombre de su autor. Evidentemente, el título es muy distinto del de la novela de Cervantes. Todo ello lleva a calificar también este relato como traducción subrepticia. Tal vez esto se explique, en parte, por el deseo de publicar una obra que parezca original (lo cual contribuiría a aclarar el cambio de título) y, también en parte, por el temor a la censura o a las críticas o por humildad (así se podría comprender la ausencia del nombre del traductor). *Vid.*, URZAINQUI, 1991: 625; YLLERA, 1991: 641.

[17] «No comparto la opinión de los que excluyen las traducciones de la historia literaria de un país. La historia de la traducción es la historia de los gustos y preferencias de un país y, en un momento dado, coexisten obras originales y traducciones. Prescindir de las traducciones nos lleva a veces a interpretaciones erróneas» (YLLERA, 1991: 640). En este sentido, tiene un gran interés la declaración que hace Florian al comienzo de su *Dialogue entre deux chiens, nouvelle imitée de Cervantès* (1802-1803, obra póstuma), en el que reúne la adaptación de tres novelas de Cervantes: «Pour éviter des longueurs, des traits d'un goût qui n'est pas le nôtre, j'ai réuni au Dialogue des Deux Chiens la Nouvelle de Rinconet et Cortadille; j'y ai joint encore *l'Histoire de Ruperte*, épisode qui m'a paru piquant dans le roman de Persiles et Sigismonde, le dernier ouvrage du même auteur» (FLORIAN, 1974: 317). Esta tendencia a la brevedad por parte de Florian en su labor traductora, conforme al gusto imperante en su época (GODENNE, 1985: 116-120), es también uno de los rasgos caracterizadores más importantes de la producción original de *nouvelles* en la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII: «Les années 1755-1800 marquent l'apparition d'une forme neuve de narration radicalement distincte de la nouvelle-petit roman: brièveté de l'histoire, composition d'une intrigue unique, choix de peu de faits, construction qui s'efforce d'être rigoureuse, etc.» (GODENNE, 1985: 162).

narrativos como los aquí analizados, procedentes de la novela española del siglo XVII. Además, algunos aspectos de *Las dos doncellas* mantenidos en el texto en francés han sido interpretados por el traductor en un sentido prerromántico.

La intención moral del traductor ha cobrado forma en tres aportaciones de su autoría: el personaje de Isabelle, la descripción de las ropas de los peregrinos y la boda final de Diégo con la propia Isabelle. *Les Pèlerins de Saint-Jacques* desarrolla en ellas una visión favorable del pensamiento y de la sensibilidad propios de la burguesía francesa del siglo XVIII, así como una crítica contra la aristocracia, su mentalidad y su forma de vida[18]. Éste es seguramente su rasgo más personal. Sin embargo, dicha dualidad, constituida por el elogio de unos y la censura de otros, no dejar de ser un elemento de afinidad con la corriente narrativa de Marmontel, todavía en boga en aquella época.

Sobre la base de estas consideraciones, cabe precisar, por último, que la verdadera naturaleza del componente jacobeo en esta obra nada tiene que ver con el universo de la peregrinación a Compostela y con el culto a Santiago. El traductor ha llevado a cabo la amplificación de un episodio ya existente en *Las dos doncellas* y, sin duda, se ha inspirado en él para concebir el título que ha dado a su trabajo. La importancia de ambos elementos reside en que constituyen un anuncio y, sobre todo, un reflejo condensado de sus ideas.

---

[18] «Grâce à sa moralité profonde, il a changé en outre le sens du mot *honneur*, qui ne désigne plus un asservissement à des vains prestiges, mais le respect des vrais principes. Il a retrouvé l'authenticité du sens moral, que l'orgueil et la futilité aristocratiques avaient dénaturé. C'est lui qui a restauré ces biens absolus que sont la vie humaine, l'obéissance, le travail, le bien-être, la bonne entente des nations. Tout le prestige de la noblesse, tout son 'honneur' prétendu, se fondaient sur le mépris de la vie, la révolte contre la loi de Dieu et la loi du Prince, l'oisiveté, le délabrement des fortunes, la misère de l'État, la guerre à l'état chronique. Le bourgeois peut se vanter d'avoir fondé un ordre conforme à la grandeur des rois et au bonheur des hommes. Dans ce siècle éclairé, c'est de lui que vient la lumière. Ce monde, dont il se sent souverain, est bien l'œuvre de ses mains» (MAUZI, 1979: 278)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo (s. f.), *Les Pèlerins de Saint-Jacques, nouvelle espagnole*, París, Tiger.

Casalduero, Joaquín (1969), *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos.

Cervantes, Miguel de (1998-2000), *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra.

Florian, Jean-Pierre Claris de (1974), *Nouvelles*, édition critique avec introduction, notes et documents inédits établie par René Godenne, París, Didier.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, París, Seuil.

Godenne, René (1970), *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Ginebra, Droz.

—— (1985), *Études sur la nouvelle française*, Ginebra-París, Éditions Slatkine.

—— (1995), *La nouvelle*, París, Champion.

Hainsworth, G. (1971), *Les «Novelas exemplares» de Cervantes en France au XVIIe siècle. Contribution à l'étude de la Nouvelle en France*, Nueva York, Burt Franklin.

Lefere, Robin (1993), «La traduction française des *Novelas ejemplares*: Réflexions sur une trajectoire», *Livius*, 3, pp. 185-196.

Mansau, Andrée (1990), «Les Nouvelles Exemplaires de Miguel de Cervantès traduites en langue française», *Littératures Classiques*, 13, pp. 109-120.

Mauzi, Robert (1979), *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Ginebra-París-Gex, Slatkine Reprints.

Plötz, Robert (1992), «*Indumenta peregrinorum*. L'équipement du pèlerin jusqu'au XIXe siècle», en *Les traces du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle dans la culture européenne*, Estrasburgo, Les éditions du Conseil de l'Europe, pp. 46-54.

Segrais, Jean Regnault de (1990-1992), *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, texte établi, présenté et annoté par Roger Guichemerre, 2 vols., París, Société des Textes Français Modernes.

Teijeiro Fuentes, Miguel Á. (1999), «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 35, pp. 539-570.

Urzainqui, Inmaculada (1991), «Hacia una tipología de la traducción en el siglo xviii: los horizontes del traductor», en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 623-638.

Vázquez de Parga, Luis, Lacarra, José M.ª y Uría Ríu, Juan (1949), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Yllera, Alicia (1991), «Cuando los traductores desean ser traidores», en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 639-655.

EL EPISODIO DE BALIGANT EN EL CANTAR DE ROLDÁN: APORTACIONES LEXICOMÉTRICAS

Gabriel M.ª Jordà Lliteras y Carlota Vicens Pujol
Universitat de les Illes Balears

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

En esta comunicación no pretendemos en modo alguno resolver la secular polémica sobre esta tercera parte del *Cantar*. Sabido es que desde hace más de un siglo la pertenencia del llamado *episodio de Baligant* a la redacción original de la gesta ha sido objeto de polémica; nombres de especialistas ilustres figuran tanto en el grupo de quienes ven en *Baligant* un añadido (G. Paris, Jenkins, Fawtier, Horrent, Menéndez Pidal), como en el de quienes lo consideran esencial (L. Gautier, Faral, Aebischer, Delbouille, Riquer, L. Cortés), por lo que de ninguna manera puede afirmarse que se haya llegado a una solución definitiva. No pretendemos tampoco que los resultados de nuestro estudio lexicométrico puedan ser utilizados en el foro del debate, no somos especialistas en literatura medieval. Nuestro objetivo se reduce a intentar mostrar que las aportaciones de la Estadística textual a los estudios filológicos pueden abrir vías fecundas de investigación y, tal vez, proporcionar alguna sugerencia metodológica o indicativa a los estudiosos del más bello cantar de gesta de nuestra literatura. Para ello, y antes de exponer el método aplicado al Cantar y los resultados obtenidos, nos parece conveniente recordar algunos principios básicos de los métodos lexicométricos y del análisis de textos asistido por ordenador.

Damos el nombre de lexicometría, según la definición de Lebart y Salem (1988: 29), a los métodos que «permiten operar reorganizaciones formales de la secuencia textual», es decir, «aquellos métodos que suponen desestimar la secuencia lineal de las unidades diferenciadas dentro de un texto y disponerlas de algún otro modo» (Etxebarría 1995: 146) que nos permita descubrir la presencia o ausencia de relaciones que de otra forma hubieran pasado desapercibidas, realizar cálculos estadísticos con ellas y extraer conclusiones de los resultados obtenidos. Estos enfoques lexicométricos o de la Estadística Textual se apoyan en las técnicas estadísticas desarrolladas por la escuela francesa de análisis de datos y se han visto enormemente impulsados por el desarrollo de la informática. Algunos autores (Bécue 1992) reservan el nombre de lexicometría para las técnicas documentales y de análisis cuantitativo tradicionales, aunque nosotros preferimos la opinión de Salem (1993) que engloba los métodos para el estudio de textos a partir de la Estadística bajo la demoninación de Estadística textual.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Creemos que no existe ninguna oposición entre los llamados métodos cuantitativos y cualitativos, pensemos que el material discursivo catalogado como cualitativo está, también a menudo, formalizado y cuantificado; es más, estamos de acuerdo con Jenny cuando afirma que no son siquiera métodos alternativos, sino distintas fases de un mismo proceso (Jenny 1997: 70). Ahora bien, en ningún momento debemos olvidar que el estudio lexicométrico de un corpus no proporciona una comprensión de su estructura, sino sólo índices parciales y marcos de referencia concretos desde los cuales se desarrollarán los distintos modelos interpretativos que pueden, incluso, llegar a conclusiones divergentes, aunque el proceso siempre se habrá iniciado a partir de los mismos resultados. No debemos olvidar que el ordenador sólo proporciona resultados de un programa, que no hay que investirlo de una capacidad interpretativa que no posee, que, como dice Marchand, no piensa, el ordenador no comprende, calcula (Marchand 1998: 134).

De lo antedicho se desprende que en esta primera fase de estudio lexicométrico del texto el investigador debe diseñar la elección y definición del corpus, los objetivos de análisis y el método a seguir, esforzándose en intervenir lo menos posible en los resultados. En nuestro caso hemos trabajado con la edición del ms. de Oxford de Cortés (1975) y seguido la partición establecida por Riquer (1968: 86), quien da por finalizada la segunda parte del Cantar, la Batalla de Roncesvalles, en el verso 2396, *laisse* 176, y la tercera, el famoso episodio de Baligant, en el 3674, *laisse* 266. Así pues, consideramos como texto de Baligant el comprendido entre los versos 2397 y 3674 y, una vez desambiguados y preparados ambos textos en soporte informático, teniendo en cuenta el limitado marco de una comunicación, hemos realizado a modo de ejemplo algunos análisis lexicométricos de las letras, las formas léxicas o palabras y los segmentos o grupos de palabras. De los métodos estadísticos hemos elegido dos que nos parecen muy interesantes para los estudios filológicos: el del χ_2, que nos ofrece el índice de homogeneidad en las distribución de las unidades dentro del corpus, y la distribución hipergeométrica, cuyo valor test nos muestra el grado de especificidad positiva o negativa de dichas unidades.

Para llevar a cabo este estudio hemos dividido ambos textos en tres partes. En el primer texto, de 2975 líneas, que comprende las 1ª, 2ª y 4ª partes del Cantar y que desde ahora denominaremos *Roland*, cada parte tiene una extensión de 975 líneas, mientras que en el segundo, de 1367 líneas, que llamaremos *Baligant*, la 1ª y 2ª partes tienen una extensión de 455 líneas y de 457 la 3ª. En Roland hemos estudiado las palabras con umbral de frecuencia 19 (20 o más ocurrencias) y, en Baligant, de 9 (10 o más ocurrencias), mientras que para los segmentos, dada la longitud del verso del Cantar, hemos analizado los grupos de hasta cinco palabras. Las herramientas informáticas utilizadas han sido el SPAD.T (Système Portable pour l'Analyse des Données Textuelles) de CISIA, el TACT (Text Analysis Computing Tools) de la Universidad de Toronto y el FRECON (Frecuencias y Concordancias) de la Universidad de las Islas Baleares. Los resultados han sido los siguientes:

LETRAS

Entre las cinco letras más frecuentes, «e, s, i, r, n», existe homogeneidad salvo en la «e».

Entre las cinco primeras letras más frecuentes, «l, e, a, s, d» , existe homogeneidad salvo en la «d».

Entre las cinco letras finales más frecuentes, «t, e, s, i, n», existe homogeneidad en todas ellas.

PALABRAS

Examinado el índice de riqueza del vocabulario, la relación entre número total de palabras y número de palabras diferentes, comprobamos que no existe homogeneidad.

Analizada la utilización de las palabras de 1, 2, 3, 4, y 5 sílabas, encontramos un uso homogéneo en todas ellas, salvo en las de 3 sílabas.

Comparados los hapax legómena y dislegómena, vemos que no existe homogeneidad en ninguno de ellos.

En las diez palabras más frecuentes «e, de, li, a, est, ad', en', l', i, en» no existe homogeneidad en tres de ellas, «li, a, en».

Examinada la homogeneidad de las 20 formas más frecuentes del texto de Roland y de las de Baligant, vemos que existe coincidencia en 11 de ellas, 8 que, tanto en Roland como en Baligant, son homogéneas «li, en', par, que, ne, sun, le n'» y en 3 que no lo son «l', en, AOI», mientras que no existe coincidencia en 9 «e, de, a, est, ad', i, la, vos, reis».

Por lo que hace a las formas características, sólo coinciden dos, «Franceis», sobreutilizada en la 2ª parte de Roland y en la 3ª de Baligant, e infrautilizada en las 1as partes de ambos textos, y «paien», sobreutilizada en la 2ª de Roland y 3ª de Baligant, e infrautilizada en la 2ª de este último texto.

SEGMENTOS

Entre los 20 más frecuentes coinciden 12 «li reis, li quens, li emperere(s), n'i, qu'il, s'en, li quens Rollant, en la, i ad, n'en, e les, e li».

Por lo que hace a los homogéneos y característicos, ordenados por orden de homogeneidad y de especificidad, comprobamos que entre los 20 más homogéneos existe coincidencia en 7 «li reis, li emperere(s), n'i, qu'il, s'en, n'en, e li», mientras que de los 20 más característicos, no coincide ninguno.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

NOMBRES PROPIOS

Hemos elegido el del Rey que da nombre al Ciclo, y examinada la homogeneidad de las formas de Charlemagne, 10 en Roland y 8 en Baligant, vemos que en todos los casos es positiva.

Ofrecemos a continuación la relación de formas marcadas y las tablas de resultados:

FORMAS 'MARCADAS' PARA EVITAR LOS FENÓMENOS DE AMBIGÜEDAD

- Participios de tiempos compuestos.
- a', ad' (verbo): *Li reis li' dunet et Rollant l'a' reçut'; N'i ad' castel ki devant lui remaigne.*
- ais' (preposición): *Ais' li' devant uns' chevalers, Tierris,*
- altre' (adjetivo): *L'altre' meitet avrat Rollant, sis niés.*
- en' (pronombre): *Il en' apelet e ses dux e ses cuntes.*
- il' (CSS): *Il' est al siege a Cordres la citet.*
- l'+ (pronombre): *Quant l'+ot Rollant, si cumençat a rire.*
- la' (pronombre): *Li reis Marsilie la' tient.*
- la+ (adverbio): *La+ siet li reis ki dulce France tient.*
- le' (pronombre): *Quant le' vit Guenes mist la main a l'espee.*
- les' (pronombre): *E l'arcevesque de Deu les' beneist.*
- li' (pronombre): *Vos li' durrez urs e leons e chens.*
- lur' (pronombre): *Si lur' ad' dit' un mot curteisement:*
- m" (adjetivo): *Veez m"espee, ki est e bone e lunge.*
- n'+, ne' (conjunción): *N'escut ne' bronie ne pout sun colp tenir.*
- nul' (pronombre): *Ferez, Franceis! Nul' de vus ne s'ublit!*
- qu'+ (pronombre): *Pur les nuveles qu'+il vuldreient oïr.*
- que+ (pronombre): *Cinquante care que+ carïer en' ferez.*
- s" (adjetivo): *Sur les reliques de s"espee Murgleis.*
- s'+ (conjunción): *S'+il' ad' bataille, il' ne s'en fuirat mie.*
- se' (pronombre): *Franceis se' taisent, ne mais Guenelun.*
- si' (adjetivo): *Tant par fut bels tuit si' per l'+en' esguardent.*
- si" (conjunción): *Si" li reis voelt prez sui por vus le' face!*
- si+ (adverbio): *Jo t'en' muvrai un si+ grant contraire.*
- sis' (adverbio): *Sis' unt asols' e seignez' de part Deu.*
- tuit' (pronombre): *E de bataille sunt tuit' apareillez.*
- tut' (pronombre): *Les guierunt tut' par chevalerie.*
- tut+ (adverbio): *Tut+ premereins chevalchet devant l'ost.*
- tute' (pronombre): *Piere n'i ad' que+ tute' ne seit neire.*
- tutes' (adverbio): *Cez lor espees tutes' nues i mustrent,*
- tute+ (adverbio): *La destre joe en' ad' tute+ sanglente.*
- tuz' (pronombre): *Tuz' sunt ocis cist franceis chevalers.*

- tuz+ (adverbio): *Li sanc tuz+ clers gesir par cele place!*
- u' (pronombre): *L'elme li' freint u' li carbuncle luisent.*
- un' (pronombre): *Que l'un' a l'altre la sue feit plevit.*
- un'+ (artículo): *Enoit m'avint un'+avisium d'angele.*
- uns' (artículo): *Atant i vint uns' paien, Valdabruns.*

LAS CINCO LETRAS MÁS FRECUENTES

Roland	Baligant	χ_2
e (13478)	e (6517)	e ($1^a/1^a$)= 5.16 no
s (6608)	s (3122)	s ($2^a/2^a$)= 0.15 sí
i (6047)	n (2842)	i ($3^a/4^a$)= 0.02 sí
r (6012)	i (2770)	r ($4^a/5^a$)= 0.59 sí
n (5986)	r (2731)	n ($5^a/3^a$)= 1.46 sí

PRIMERAS LETRAS MÁS FRECUENTES

Roland	Baligant	χ_2
l (1691)	e (828)	l ($1^a/2^a$)= 0.03 sí
e (1653)	l (798)	e ($2^a/1^a$)= 2.50 sí
a (1192)	d (576)	a ($3^a/6^a$)= 3.27 sí
s (1167)	s (546)	s ($4^a/4^a$)= 0.00 sí
d (1093)	c (528)	d ($5^a/3^a$)= 5.27 no
c (1053)	a (508)	c ($6^a/5^a$)= 1.63 sí

LETRAS FINALES MÁS FRECUENTES

Roland	Baligant	χ_2
t (3954)	t (1847)	0.01 sí
e (3876)	e (1772)	0.79 sí
s (3024)	s (1472)	1.48 sí
i (1626)	i (738)	0.53 sí
n (1393)	n (651)	0.00 sí

NÚMERO DE PALABRAS

Roland	Baligant	χ_2
total: 20.084	total: 9.238	——
diferentes: 3.555	diferentes: 2.267	186.00 no

LONGITUD DE LAS PALABRAS

Número de letras	Roland	Baligant	χ_2
1	1348	591	1.86 sí
2	4116	1886	0.69 sí
3	3717	1637	4.60 no
4	2797	1265	1.14 sí
5	2148	950	2.27 sí

HAPAX

Roland	Baligant	χ_2
legomena: 2417	legomena: 1596	147 no
dislegomena: 585	doslegomena: 387	32.17 no

PALABRAS MÁS FRECUENTES

Roland	Baligant	χ_2
1ª e (710)	e (334) 1ª	0.12 sí
2ª de (416)	de (224) 2ª	3.70 sí
3ª li (388)	li (218) 3ª	5.72 no
4ª a (290)	a (103) 11ª	5.18 no
5ª est (282)	est (155) 4ª	3.23 sí
6ª ad' (273)	ad' (136) 6ª	0.59 sí
7ª en' (271)	en' (113) 8ª	0.78 sí
8ª l' (241)	l' (105) 10ª	0.22 sí
9ª i (240)	i (106) 9ª	0.12 sí
10ª en (234)	en (134) 7ª	4.16 no

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

HOMOGENEIDAD

Roland	Baligant
E 11.78 no	E 0.40 sí
DE 0.33 sí	DE 32.91 no
LI 3.61 sí	LI 3.98 sí
A 20.33 no	A 2.21 sí
EST 8.57 no	EST 0.72 sí
AD' 4.95 sí	AD' 6.78 no
EN' 0.24 sí	EN' 2.74 sí
L' 16.75 no	L' 7.89 no
I 4.47 sí	I 11.79 no
EN 8.54 no	EN 17.86 no
LA 0.81 sí	LA 12.37 no
VOS 15.48 no	VOS 5.25 sí
PAR 2.94 sí	PAR 0.40 sí
QUE 0.25 sí	QUE 2.51 sí
NE 4.82 sí	NE 4.05 sí
SUN 0.09 sí	SUN 3.99 sí
LE 3.61 sí	LE 3.28 sí
N' 4.74 sí	N' 0.61 sí
AOI 6.79 no	AOI 8.45 no
REIS 25.18 no	REIS 0.46 sí

FORMAS CARACTERÍSTICAS

Roland

Primera Sobreutilizadas	Segunda Sobreutilizadas	Tercera Sobreutilizadas
Guenes 10.087	Franceis 9.624	e 10.836
al 8.881	Oliver 8.469	mais 7.196
respunt 7.933	as 7.422	sur 6.887
France 7.492	paien 7.138	unt 6.887
tant 7.024	ferir 7.138	se 6.887

Infrautiizadas	Infrautilizadas	Infrautilizadas
el -5.823	respunt -4.582	al -4.973
Franceis -5.549	France -4.302	Oliver -4.973
Oliver -4.831	mais -4.205	respunt -4.393
as -4.178	qu' -4.004	as -4.305
ferir -3.999	sur -4.004	ferir -4.122

Baligant

Sobreutilizadas	Sobreutilizadas	Sobreutilizdas
lur 5.592	de 5.650	paien 6.145
emperere 5.204	milie 5.614	des 5.970
que+ 4.787	Rollant 5.200	cez 5.971
il 4.662	ja 4.981	Franceis 5.217
tere 4.566	o 4.981	amiralz 5.012
Infrautilizadas	Infrautilizadas	Infrautilizadas
des -3.396	paien -3.307	jo -4.021
cez -3.279	des -3.197	ses -3.819
milie -3.033	i -3.125	il -3.249
AOI -2.967	cez -3.085	lur -3.146
Franceis -2.904	lur -2.969	en -3.064

SEGMENTOS MÁS FRECUENTES

Roland	Baligant
li reis	i ad
li quens	li reis
al rei	s'en
li empereres	li emperere
n'i	il n'
dist li	qu'il
qu'il	n'i
s'en	en ad
ço dist	mult grant
dist al rei	n'en

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

li quens Rollant	e li
en la	si li
Guenes respunt	li ad
i ad	li quens
n'en	e les
e dist al rei	en la
e les	destre poign
e li	en Sarraguce
d'or	de la
de France	en un

SEGMENTOS MÁS HOMOGÉNEOS

Roland	Baligant
li reis	li reis
li quens	s'en
li empereres	li emperere
n'i	en ad
dist li	il n'
qu'il	mult grant
s'en	n'i
dist al rei	qu'il
en la	e li
i ad	e lur
li quens Rollant	n'en
ço dist	si li
e dist al rei	li ad
n'en	assez i ad
d'or	de lur
de France	en unt
e li	l'emperere
en est	a l'
e de	en Rencesvals
en Sarraguce	ad de

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

SEGMENTOS MÁS CARACTERÍSTICOS

ROLAND	BALIGANT
dist Guenes	le destre poign
a rereguarde	n'i adeist
li reis Marsilie	en unt
de Rollant	li dux
e par	u est
e les	la noit
sis niés	de Sarraguce
e des	li quens Rollant
d'Espaigne	destre poign
sun cunseill	n'i
l'+ad	li soleilz
n'en	que n'i adeist
s'est	a or
ad sun	e lur
il mois	Naimes li dux
ad tel	mult grant
sire Guenes	mais ço set liquels
ad pris	est li
par tantes teres	mult forment
que+ vos tenez	e sa

CHARLEMAGNE

ROLAND	BALIGANT	χ_2
Carle 6/0.029	Carle 1/0.010	0.007 sí
Carlemagne 8/0.039	Carlemagne 5/0.054	0.018 sí
Carlemagnes 3/0.014	Carlemagnes 3/0.032	0.017 sí
Carles 63/0.318	Carles 46/0.497	-0.150 sí
Carlles 3/0.014	——	——
Carlon 1/0.004	——	——
Carlun 7/0.034	Carlun 7/0.075	-0.033 sí
——	Charle 1/0.010	——
Charlemagne 2/0.009	Charlemagne 1/0.010	-0.014 sí
Charles 10/0.049	Charles 1/0.010	0.015 sí
Charlun 3/0.014	Charlun 1/0.010	0.000 sí

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bécue, M. (1992), «SPAD.T: Un Outil pour l'Analyse Qualitative des Données Textuelles», en Bécue, M., Lebart, L. y Rajadell N., *Jornades Internacionals d'Anàlisis de Dades Textuals*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la UPC, pp. 28-37.

Cortés Vázquez, L. (1975), *El Cantar de Roldán*, edición del ms. de Oxford, versión española, notas y apéndices por Luis Cortés Vázquez. Salamanca, Gráficas Cervantes.

De Riquer, M. (1968), *Les chansons de geste françaises*, 2e édition entièrement refondue, traduction française par Irénee Cluzel, París, Nizet.

Etxebarría, J.; García, E.; Gil, J. y Rodríguez G. (1995), *Análisis de datos y textos*, Madrid, Ra-ma.

Jenny, J. (1997), «Méthodes et pratiques formalisées d'analyse de contenu et de discours dans la recherche sociologique contemporaine. État des lieux et essai de classification», *Bulletin de Méthodologie Sociologique*, 54.

Lebart L. y Salem, A. (1988), *Analyse Statistique des Données Textuelles. Questions ouvertes et Lexicométrie*, París, Bordas.

Marchand, P. (1998), *L'Analyse du Discours Assistée par Ordinateur*, París, Armand Colin.

Salem, A. (1992), *Méthodes pour la statistique textuelle*, thèse pour le Doctorat d'État, París, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Programas informáticos:

FRECON (Frecuencias, Contextos) vers. 1.0 (1999), Jordà, G., Ganzo, I. y Guerrero J.L., Palma de Mallorca, UIB.

SPAD.T (Système Portable d'Analyse des Données Textuelles) vers. 1.5 (1993), Lebart, L., Morineau, A., Bécue, M. y Haeusler L. Saint-Mandé, CISIA.

TACT (Text Analysis Computing Tools) vers. 2. 1 (1995), Bradley, J., Presutti L., Stairs M. y Ian Lancashire, Toronto, Tact Group, University of Toronto.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

L'HÉRÉSIE CATHARE EN OCCITANIE: VÉRITÉ ET LÉGENDE, CENDRES ET MORT...

Yolanda Jover Silvestre
Universidad de Almería

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. UN PEU D'HISTOIRE

Le catharisme est à la mode depuis quelques années; il suffit de chercher sur Internet les pages consacrées à l'hérésie pour se rendre compte qu'elle intéresse beaucoup les Français. Les nombreuses publications, les «routes cathares», la visite de sites comme Monségur, bref tout ce qui, de loin ou de près, a quelque chose à voir avec les *crestians* condamnés par Rome, se vend bien. Si à cette secte mystérieuse, l'on y ajoute quelques regrets mélancoliques sur l'Occitanie libre et son pseudo-nationalisme, le mélange est parfait. Pourtant, si nous voulons en savoir plus, et écartons les images d'Épinal que le secteur touristique est en train de créer pour attirer les masses en mal de sensations fortes et étranges, le catharisme se présente comme un mouvement religieux très profond, qui a marqué les consciences et les esprits, ainsi que la société. Hérésie religieuse ou autre religion? cette question ne sera sûrement pas résolue par nous, car nous n'avons pas la formation théologique adéquate, d'ailleurs ce n'est pas notre propos ici. Ce qui est incontestable, c'est que le catharisme fut l'excuse idéale pour envahir et dominer une Occitanie beaucoup trop différente des régions du nord de la France, et qui pouvait leur porter préjudice. La littérature française, et la littérature occitane, n'ont pas considéré que cette hérésie méritait une place d'honneur dans leurs textes, seuls les historiens se sont penchés sur elle et ont essayé de comprendre. De nombreux noms ont été donnés à ces sectateurs: *patarins* en Italie, *piphles* en Flandres et même *albigeois*, tous unis sous le nom de cathares (*purs* en langue grecque). L'Occitanie est un terrain propice au développement du catharisme, sauf certaines régions comme le Rouergue, le Périgord, la région montpelliéraine, l'Auvergne et le Limousin. Le nord de la France se révèle plus imperméable à ces idées, liées, semble-t-il, à l'Église manichéenne d'Orient. À la fin du XIe siècle, l'Europe est donc pénétrée par le catharisme: Italie (la plaine du Pô), Espagne (le nord seulement), la Rhénanie, et en France, la Champagne ainsi que la Bourgogne. Connu aussi sous le nom de bogomilisme[1], il est répandu en

[1] Un texte, *Le discours contre l'hérésie des bogomiles de Cosmas le prêtre* qui date de 972, fait mention à un prêtre appelé Bogomil qui prêchait l'hérésie aux paysans slaves de Macédoine (Bulgarie).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Bulgarie depuis le xe siècle, ainsi qu'en Asie Mineure. L'Occitanie ou la *Provincia* (l'ancienne province romaine) n'est donc pas un cas isolé. La contagion est rapide d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, car les hérétiques voyagent de village en village pour faire connaître leur doctrine, et ainsi augmenter le nombre des croyants. Ce prosélytisme, lent mais rigoureux, va se faire sous les yeux indifférents de l'Église catholique qui, lorsqu'elle prendra conscience du danger que cela représente pour elle, se verra obligée de faire appel au roi de France pour arracher cette mauvaise herbe qui contamine ses domaines spirituels. L'hétérodoxie a pris une telle ampleur, qu'il faudra mettre en place des structures telles que l'Inquisition, avec ses tortures et ses bûchers, pour essayer d'enrayer le terrible mal, et juguler ces forces qui attaquent l'Église de l'intérieur au risque de la détruire.

1. MAIS QUI SONT CES CATHARES QUI FONT SI PEUR À L'ÉGLISE, ET QU'EST EXACTEMENT LE CATHARISME?

Les cathares ne sont pas recensés exclusivement dans le peuple, mais aussi dans les classes aisées: les bourgeois, les nobles, voire certains princes de la société occitane. C'est véritablement au xiie siècle lorsque les hérétiques commencent à devenir problématiques pour l'Église. L'époque est une époque de troubles, les populations supportent les catastrophes naturelles, comme les pluies continuelles de 1194 à 1196 qui pourrissent sur pied les récoltes, et par conséquent, produisent l'augmentation des prix, qui met hors de portée des pauvres les aliments de base comme le blé. À cela s'ajoutent les terribles famines, ainsi que les épidémies des années 1197 et 1198. La spéculation s'aggrave, et les populations, ruinées et angoissées, doivent supporter des milliers de miséreux, qui augmentent l'insécurité sur les routes et dans les campagnes. Les gens meurent de faim et de maladie, sans que les autorités puissent y remédier. Les mercenaires, qui après les trêves, n'ont pas de maîtres et sont dans l'impossibilité de retourner chez eux comme les Basques, les Aragonais, les Navarrais ou les Brabançons, se répandent dans le pays, et tuent, pillent et violent les populations désarmées et terrorisées. L'usure devient le fléau le plus terrifiant et le plus destructeur de la société, qui tourne ses regards vers la religion et, au grand scandale de tous, voit ces vices reflétés dans l'Église: certains monastères pratiquent l'usure, le mal est là, au cœur même de ceux qui devraient lutter contre lui. La colère monte, ainsi que le désespoir et la peur. Mais ce siècle qui semble si noir et sans espoir, est aussi le siècle de la poésie lyrique, de l'essor de l'architecture, des inventions techniques qui permettent le défrichement plus aisé des terres à une population plus nombreuse, et sa survie au milieu de tant de malheurs et de misères physiques et morales. L'Église prend conscience de tout cela, et voyant la stupéfiante croissance du nombre des hérétiques, décide de livrer une bataille, dure et longue il est vrai, mais qu'elle sait, finalement, victorieuse. Pour arriver à atteindre ce but, tout sera bon, car c'est une question de vie ou de mort

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

pour la religion catholique dans le sud. Face à tant de douleurs et tant d'indignité, une partie de la population, déçue par ceux qui devraient donner le bon exemple, et qui en fait symbolisent à ses yeux la corruption, cherche Dieu par d'autres voies qui lui semblent plus accordes avec son idéal de piété et de simplicité. Cet idéal là, certains croient le trouver dans le catharisme. Pourquoi dans le catharisme? Qu'est-ce qui fait que cette déviation de la religion catholique (ou est-ce une autre religion?) répond pleinement aux aspirations spirituelles des révoltés? car ce sont des révoltés qui payeront, par le sang et le feu, leur désir de purification et de moralisation.

Le catharisme se base sur la Bible, et exclusivement sur le Livre, car il provient du christianisme, et de lui seul. Parfaitement structuré, le catharisme se transforme en une Église qui a ses évêques, diacres et sous-diacres, ses parfaits et ses simples. Les évêques et les diacres prêchent, voyagent et entendent en confession, mais jamais ils ne le font dans des églises comme les catholiques, car ils considèrent que ces lieux ne sont que pierres sans importance... La hiérarchie cathare est respectée par tous, elle se compose au plus bas de l'échelle par des sympathisants, c'est-à-dire par un milieu qui permet de recruter les vrais adeptes ou croyants. Ensemble ils forment la communauté et l'auditoire des prédicants, qu'ils cachent, protègent et nourrissent lorsque les persécutions s'accroissent. Contrairement aux parfaits par exemple, ils ne sont soumis à aucune règle restrictive, ils peuvent manger de la viande, et avoir une vie sexuelle sans interdits. Au dessus des croyants, et issus de leur rang, se trouvent les *parfaits*, appelés aussi *bonshommes*, et les *parfaites*. Ceux-ci sont des croyants résolus dans leur foi, qui reçoivent le baptême ou *consolamentum*[2] après de longues périodes de jeûne et, s'ils sont mariés, avoir brisé leur mariage, car la doctrine est intraitable sur ce point: interdiction des rapports sexuels, car procréer c'est continuer à créer des corps matériels (œuvre de Satan) qui sont la prison de l'âme, et seule l'âme est la création de Dieu. Les prêtres catholiques étaient, dans leur majorité, concubinaires (ou nicolaïstes) ce qui exacerbait les critiques de la société et, par comparaison, démontrait la supériorité des parfaits dans ce domaine. Le corps étant un obstacle pour atteindre la pureté, il devait être châtié en lui interdisant tout ce qui lui était agréable, car c'était le plus court chemin vers les tentations. Pour arriver à ce résultat (affaiblir le corps pour le maîtriser) certains aliments

[2] Le *consolamentun* est un sacrement (baptême ou ordination) qui est transmis pas un parfait ou une parfaite, grâce à l'imposition directe et double: des mains et de l'Évangile, et concède la perfection à un croyant (ou croyante). L'élu(e) devra respecter toute sa vie la pureté du cœur et de l'esprit. S'il est en péché mortel (manger de la viande, manquer à la chasteté, mentir, etc.) le consolamentum n'agit pas, et le parfait doit à nouveau être ordonné. Le *consolamentum* implicant une vie d'ascése et de pénitence, les croyants le recevaient sur leur lit de mort et ainsi rejoignaient les parfaits. Leurs âmes n'auraient plus à souffrir la réincarnation.

étaient rigoureusement interdits. Le poisson est toléré, mais les produits carnés comme la graisse, le lard et la viande ou les œufs, le lait et le fromage, sont écartés de l'alimentation des parfaits qui, de plus, doivent jeûner les lundi, mercredi et vendredi. Dans son ouvrage *Montaillou, Village occitan*, Emmanuel Le Roy Ladurie décrit minutieusement la vie d'un petit village de haute Ariège, grâce aux documents complets élaborés par Jacques Fournier, un inquisiteur qui donne la chasse aux hérétiques dont le village est un véritable creuset. Ce document précieux, nous permet de vivre, en compagnie des villageois, leur dramatique aventure hérétique. C'est ainsi qu'est décrit un repas entre catholiques et cathares:

> Un dimanche, Pierre et Raymond —fidèles, en dépit de leur hétérodoxie, à la routine du culte catholique— se rendirent à la messe d'Arques. À la sortie, ils vinrent à la maison de Raymond Meulen. Dans la cave ou cellier, ils trouvèrent l'hérétique Prades Tavernier, qui, une fois de plus, se dissimulait, en toute dignité, derrière un tonneau. Maury salua le parfait puis monta au solier pour chercher du vin [...] Au solier, le berger trouva plusieurs individus qui mangeaient assis près du feu. Parmi eux il y avait un homme de petite taille, aux yeux glauques; cet étranger vêtu de brun était un villageois, originaire de Coustaussa ou de Cassagnes. Il faisait fonction de guide auprès de Prades Tavernier. À côté de ce guide, assis auprès du feu également, se tenait le maître de maison Raymond Meulen, flanqué de sa belle-mère et de sa femme, dénommées Bérangère et Églantine [...] Puis ils prirent leur repas; au menu, pour Maury et Marty, du lard ou de la viande fournie par la maison Meulen; pour Prades Tavernier —non carnivore— des lentilles, de l'huile, du vin et des noix[3].

Les parfaits devaient obligatoirement vivre dans la vérité, et dire la vérité. Le mensonge était honni. Même en danger de mort, le cathare ne peut mentir, et l'Inquisition le sait, puisque prendre dans ses filets un hérétique, c'est la dénonciation sûre de tous les autres. Si l'interdiction de mentir leur évite, en général, l'atroce torture, elle a aussi des conséquences désastreuses pour le groupe.

L'église cathare condamne toute mort d'homme ou d'animaux à sang chaud, et met en pratique cette règle. L'homme ne doit pas tuer son frère, et s'il le fait son unique possibilité de se faire pardonner sera d'entrer en religion. Croyant en la métempsycose, donc à la possibilité de se réincarner dans plusieurs corps, le catharisme respecte tous les animaux (sauf les poissons) parce que s'ils sont tués, l'esprit qui loge en eux peut être détruit.

> Dans notre village, raconte Guillaume Austatz, bayle d'Ornolac, vivait en sa maison une femme dénommée Bartholomette d'Urs (c'était l'épouse d'Arnaud d'Urs,

---

[3] Le Roy Ladurie, Emmanuel (1982), *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard (Folio Histoire), pp. 127-128.

originaire de Vicdessos). Elle avait un jeune fils, qu'elle couchait dans son propre lit. Un matin, au réveil, elle l'avait trouvé mort, à son côté. Du coup, elle pleurait et se lamentait.
– Ne pleure pas, lui dis-je. Dieu donnera l'âme de ton fils mort au prochain enfant, mâle ou femelle, que tu concevras[4].

Le recours à la justice est également condamnable. C'est la haute hiérarchie cathare qui, seule, peut arbitrer les différents litigieux entre ses membres. Le travail est obligatoire pour tous ceux qui font partie de l'Église cathare. Travail agricole saisonnier, colportages, travaux textiles, etc., tous doivent vivre du travail de leurs mains, et aider les fidèles en leur apportant réconfort moral et spirituel. Mais il faut de l'argent pour que tout cela, et cet argent est donné par tous ces hérétiques qui travaillent. Ainsi, lors des persécutions, cet argent servira à monnayer certaines choses comme le silence ou les cachettes. D'ailleurs cette soi-disant richesse fera naître le mythe du trésor des cathares du château de Monségur, mais nous traiterons cela plus loin dans notre travail. La prédication générale, et la comparaison avec l'Église catholique et ses prêtres corrompus[5] qui ne travaillent pas et vivent aux dépens du menu peuple, sa hiérarchie au goût de lucre, sa soif de pouvoir, et le non respect de la vie en général (guerres, croisades, bûchers, ordres religieux guerriers) font plus pour l'église cathare que l'exemple de ses croyants. Les prédicateurs hérétiques parlent directement au peuple, au milieu duquel ils vivent, avec des mots simples, et l'exemple de leur mode de vie, contrairement à un certain nombre de prêtres catholiques, qui se sont tellement éloignés du peuple, que leur voix n'est plus écoutée parce qu'elle n'est plus entendue. Est-ce à dire que les occitans se convertissent en masse à cette nouvelle religion? Il semble que non, mais ceux qui embrassent cette foi sont des convaincus qui iront jusqu'au bûcher, nous ne dirons pas qu'avec joie, mais du moins l'esprit en paix. La papauté sent la nécessité impérieuse de rallier à l'Église les foules qui, peu à peu, semblent se détourner d'elle. Pour cela, il faut pouvoir leur parler, enseigner la doctrine et donner l'exemple de la pauvreté vécue: c'est la création de l'ordre des frères prêcheurs avec à leur tête Dominique de Guzman. Le but principal de ces frères prédicateurs est d'extirper l'hérésie en se donnant comme exemple, et c'est ce qu'ils vont faire au risque de leur propre vie, et de leur santé physique.

Pour les cathares, le mal est le problème le plus grave de l'homme. Le monde n'est pas œuvre de Dieu, mais du diable, et ils croient à l'existence de

---

[4] *Ibid.*, p. 311.

[5] «Vous les prêtres, les prieurs, les abbés, les évêques, les archevêques et les cardinaux, vous êtes les pires! Vous pêchez davantage du péché de la chair, et vous désirez davantage les femmes que ne le font les autres hommes» (*Ibid.*, p. 59).

deux règnes: l'un pur et l'autre impur. L'enfer existe il est vrai, mais dans ce bas monde seulement; le purgatoire est un conte. Ainsi, le Christ n'est qu'un esprit, et n'a que l'apparence humaine. Jésus Christ est un éon, un espèce de fantôme. Les cathares nient qu'il ait souffert et soit mort sur la croix, ce qui soulève les ires de l'Église catholique. Les hommes ne seront pas damnés puisque l'âme va d'un corps à un autre jusqu'à atteindre la perfection, tous seront donc sauvés. Le mythe cathare de la chute est expliqué, de façon simpliste par un hérétique, Jacques Authié, aux bergers de Montaillou:

Satan entra au Royaume du Père, et donna à entendre aux Esprits de ce royaume, que lui, le diable, possédait un paradis bien meilleur encore... Esprits, je vous emmènerai dans mon monde, ajouta Satan, et je vous donnerai des bœufs, des vaches, des richesses, une épouse comme compagne, et vous aurez vos propres ostals, et vous aurez des enfants... Et vous vous réjouirez plus pour un enfant, quand vous en aurez un, que pour tout le repos dont vous jouissez ici au Paradis[6].

2. QUEL EST LE RÔLE DE LA FEMME EN OCCITANIE À CETTE ÉPOQUE? POURQUOI A-T-ELLE ÉTÉ SÉDUITE PAR L'HÉRÉSIE?

Si elle obéissent à l'injonction de Saint Paul, «Que vos femmes gardent le silence dans les églises... Et si elles veulent apprendre quelques chose, qu'elles demandent à leurs maris à la maison; car c'est une honte pour une femme de parler dans l'église»[7], les femmes n'ont aucun rôle, aucune participation active au sein de l'Église. Certaines femmes n'acceptent pas d'être exclues, et se tournent vers une Église qui accepte qu'elles reçoivent, comme le font les hommes, le sacrement cathare le *consolamentum*, et qu'elles puissent l'administrer lorsque le malade est sur le point de mourir et qu'il n'y a pas un parfait près de lui (ce qui malgré ses limitations, est un grand progrès par rapport à l'Église catholique). La croyante peut, et doit, se marier mais seulement avec un *crestian*, le mariage avec tout autre homme est strictement interdit, il en est de même pour les hommes:

> Vous vous cherchez une épouse. Et bien, nous vous en donnerons une, d'épouse. Une qui aura le bon entendement de la foi (hérétique). Et si vous avez une femme comme ça, ça vaudrait mieux pour vous que d'en avoir une qui n'ait pas nos croyan-

[6] *Ibid.*, p. 311.

[7] Paterson, Linda M. (1999), *Le monde des troubadours*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, p. 245.

> ces. Car si vous avez une épouse qui a notre foi, vous pourrez recevoir les Bonshommes dans votre maison. Vous pourrez leur faire du bien. Vous pourrez même parler avec votre femme, en toute sécurité, de sujets tels que l'entendement du bien etc.[8].

La femme est mieux considérée, mais elle vit à part dans des maisons spéciales, ou chez elle. Acceptant l'interdit des rapports sexuels, abandonnant leur mari lorsqu'elles étaient mariées, et leurs enfants en bas âge qui ne peuvent les suivre, les parfaites vont jusqu'au bout de la Règle qui leur est imposée, malgré leur chagrin et le déchirement familial que cela suppose:

> Alicia et Serena étaient seigneuresses de Châteauverdun. L'une de ces deux dames avait un enfant au berceau; et elle voulut le voir avant de s'en aller (elle partait, en effet, pour rejoindre les hérétiques); le voyant, elle l'embrassa; alors l'enfant se mit à rire; comme elle avait commencé à sortir un petit peu de la pièce où était couché l'enfant, elle revint de nouveau vers lui; l'enfant recommença à rire; et ainsi de suite, à plusieurs reprises. De sorte qu'elle ne pouvait parvenir à se séparer de l'enfant. Ce que voyant elle dit à la servante:
> – Emmenez-le hors de la maison[9].

Lorsque viendra le jour de rendre des comptes à la société et au Pape, elles sauront mourir avec autant de courage et de dignité que les hommes...

3. LA MORT

Nous connaissons comment la doctrine cathare influençait la vie des hérétiques, mais quelle était l'attitude des cathares face à la mort? Il fallait être hérétiqué pour que l'âme, enfin libre, puisse échapper à la réincarnation. Seuls les bonshommes pouvaient procéder à l'hérétication. Si le mourant était malade, il était *consolé* puis il devait subir l'*endura* c'est-à-dire l'interdiction absolue de boire et de manger ou, dit plus simplement, une grève de la faim complète. Brune Pourcel, habitante de Montaillou, décrit à l'inquisiteur Fournier la mort d'une hérétique Na Roqua (Madame Roqua):

> Il y quinze ou dix-sept ans, à l'époque de Pâques, au crépuscule, Guillaume Belot, Raymond Benet (le fils de Guillaume Benet) et Rixende Julia, de Montaillou, portèrent dans un bourras jusqu'à ma maison, Na Roqua, qui, gravement malade, venait d'être hérédiquée. Et ils me dirent:
> – Ne lui donne ni à manger ni à boire. Il ne faut pas.

---

[8] Le Roy Ladurie, Emmanuel (1982), *op. cit.*, p. 120.
[9] *Ibid.*, p. 311.

Cette nuit-là, en compagnie de Rixende Julia et d'Alaïz Pellisier, j'ai veillé Na Roqua. A maintes reprises, nous la sollicitions:
– Parle-nous! Dis-nous quelque chose!
Mais elle refusait de desserrer les dents. Je voulais lui donner du bouillon de chair salée de porc; mais nous ne réussissions point à lui ouvrir la bouche. Quand nous faisions une tentative en ce sens, afin de lui donner à boire, elle serrait la bouche avec force. Elle resta dans cet état pendant deux jours et deux nuits; la troisième nuit, à l'aurore, elle mourut. Et tandis qu'elle mourrait, vinrent sur le toit de ma maison deux oiseaux de nuit, appelés vulgairement gavecas; ils criaient sur le toit; ce qu'entendant, je déclarai:
– Les diables sont venus pour emporter avec eux l'âme de feue Na Roqua[10].

4. LES PERSÉCUTIONS

La vie des parfaites était beaucoup plus simple avant que ne se déclenchent les persécutions, mais celle des hommes n'était pas facile non plus, surtout quand on sait qu'ils refusaient d'utiliser la violence pour se défendre, et qu'ils respectaient la vie par dessus tout. Pacifistes et pacifiques, leur seule planche de salut était dans la fuite, et les cachettes que leur offraient les croyants, eux aussi menacés par l'Inquisition, mais moins souvent sacrifiés sur les bûchers. L'Occitanie, terre des troubadours, de la fin'amor et de la tolérance, ferme les yeux sur cette déviation qu'est l'hérésie dualiste. Les grands seigneurs méridionaux, laissent vivre (et prêcher) en paix les hérétiques, en les invitant au château quelquefois, et en prêtant une oreille complaisante à leur doctrine, mais sans prendre parti radicalement pour cette Église. Malheureusement pour eux, cette trêve va se terminer. Durant tout le XIIe siècle, le catharisme s'enracine en Languedoc, mais un homme, important il est vrai, va prendre conscience de ce que peut représenter pour la religion catholique l'expansion et l'affermissement de l'hérésie dans le sud: Giovanni Lotario comte de Segni, le pape Innocent III (1160-1216). Étudiant de théologie à Paris, puis de droit canonique à Bologne, c'est un homme d'action et un intellectuel inquiet par l'image que donne le clergé, et par l'affermissement croissant de la monarchie française. Son obsession c'est de préserver la Chrétienté et d'exercer l'autorité suprême. Ses principaux objectifs sont, naturellement, la lutte contre l'hérésie et les croisades: lutte défensive et lutte offensive. Son désir d'une Chrétienté forte et d'un pouvoir temporel et spirituel de l'Église catholique incontesté, vont acheminer l'Occitanie vers sa destruction politique, et la fin de la tolérance et la liberté de pratique

[10] *Ibid.*, pp. 337-338.

religieuse dont elle jouissait jusqu'à l'avènement de ce pape. Intelligent, Innocent III commence par avoir une attitude modérée envers les hérétiques et le milieu social qui les protège, et il essaye de faire entrer ces brebis égarées dans le sein de son Église. Les princes occitans font la sourde oreille, et n'obéissent pas les ordres du Saint Père qui, furieux, se tourne vers les moines de Cîteaux. Ces moines austères croient qu'ils faut avant tout réformer les clercs, les convaincre de changer de vie, et donner le bon exemple: c'est un échec complet, le peuple se méfie de ces moines du nord. Deux espagnols, Diègue de Osma et Dominique de Guzman voient clairement la solution: il faut parler au peuple, et cela dans les mêmes conditions que les parfaits, c'est-à-dire prêcher dans la pauvreté et arriver à toucher la population dans sa vie de tous les jours. Prédication est lente et difficile, les fruits étant plutôt maigres, le pape s'impatiente et demande de l'aide au roi de France Philippe Auguste. Le 14 janvier 1208 le prélat du pape, Pierre de Castelnau, est assassiné par un écuyer de Raymond IV, comte de Toulouse. L'occasion est trop belle pour la laisser passer, et le roi de France qui désire s'approprier les terres du Sud (mais qui ne va pas participer activement cette fois), et le pape qui ne peut laisser un tel crime impuni, vont se mettre d'accord pour que l'Occitanie soit châtiée de façon exemplaire: la croisade contre les albigeois prend forme.

5. LA CROISADE CONTRE LES ALBIGEOIS

La lettre écrite par le Pape le 9 mars 1208, et adressée aux archevêques ainsi qu'aux barons du nord, est d'une telle violence qu'il nous semble important d'en transcrire une partie:

> Chassez-le, lui et ses complices, des tentes du Seigneur. Dépouillez-les de leurs terres afin que les habitants catholiques soient substitués aux hérétiques éliminés... La foi s'en est allée, la paix est morte, la peste hérétique et la rage guerrière ont pris des forces nouvelles... Nous vous promettons la rémission de vos péchés afin que, sans tarder, vous portiez remède à de si grands dangers. Efforcez-vous de pacifier les populations au nom du Dieu de Paix et d'Amour. Appliquez-vous à détruire l'hérésie par tous les moyens que Dieu vous inspirera. Avec plus d'assurance encore que les sarrasins, car ils sont plus dangereux, combattez les hérétiques d'une main puissante et d'un bras tendu...[11].

[11] Lettre du pape Innocent III, citée par Paul LABAL dans son ouvrage *Les cathares en Occitanie,* Paris, Fayard, 1982, p. 135.

Le danger intérieur est, pour le pape, plus terrifiant que l'extérieur (les sarrasins). Cela justifie, et de loin, une croisade en Occident même, le tombeau du Christ peut encore attendre un peu... Pour les barons du nord, l'Occitanie est moins lointaine que les terres de Palestine, et probablement moins dangereuse. Le sud raffiné, la terre des poètes de la liberté et de l'amour que sont les troubadours, n'est pas de force pour gagner la bataille contre les rudes et agressifs nobles du nord qui ne rêvent que de conquêtes et de batailles. D'ailleurs que savent-ils faire d'autre sinon guerroyer? Le Languedoc riche attise les convoitises, et si l'Orient est exotique, le sud, aux yeux des croisés, ne démérite pas non plus. Raymond IV, clairvoyant, sait qu'il n'est pas de taille contre les troupes (20.000 soldats) qui se concentrent à Lyons et, prenant de court les barons, fait sa soumission à Valence, et sa pénitence à Saint-Gilles le 18 juin 1209 pour rejoindre les croisés. Son neveu, Raymond-Roger Trencavel, refuse de se soumettre, les armées se mettent en route vers le sud, et Simon de Monfort prend la tête de la croisade, qui va se convertir en une suite effroyable de massacres que la mémoire historique des occitans n'a pas encore oubliés...

Les armées croisées étaient composées d'Italiens, d'Allemands, d'Anglais, de Brabançons, de Frisons et de Slaves. Lors de la descente des armées tout le long de la vallée du Rhône, les villes et les campagnes sont saccagées et pillées, sans pitié ni remords. Béziers se prépare pour un long siège, car elle sait que Monfort ne va pas manquer de l'assiéger. En juillet 1209, et parce qu'elle refuse de livrer les hérétiques qu'elle abrite dans ses murs, Béziers est investie et sa population assassinée, entre 10.000 et 15.000 habitants sont massacrés. C'est, parait-il, le sanglant Simon de Monfort qui aurait prononcé l'épouvantable phrase en réponse à un de ses lieutenant, qui demandait comment l'on pouvait distinguer un bon catholique d'un hérétique «Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens», c'est ce qu'ils firent. Après Béziers, c'est au tour de Carcassonne de souffrir les saccages et les assassinats des seigneurs venus de ce nord tant détesté. Roger Trencavel se rend, mais meurt en prison. Le comte de Leicester, c'est-à-dire Simon de Monfort, prend la place de Roger Trencavel, dont la mort est très opportune. Les massacres atteignent leur but: toutes les villes se rendent. Les hérétiques n'ont qu'à bien se tenir, Simon de Monfort va s'occuper plus particulièrement d'eux. En 1211, les légats envoient un ultimatum au comte de Toulouse. Il doit livrer les juifs et les hérétiques, abolir l'usure, licencier les routiers et accepter un bon nombre de conditions humiliantes; le comte refuse, secondé par le comte de Foix. Simon de Monfort attaque, et le comte de Toulouse vaincu ne garde plus que Montauban et Toulouse. Le roi Pierre II d'Aragon[12] qui,

[12] Le roi Pierre II d'Aragon était vassal du Saint-Siège. Comte de Barcelone, seigneur de Montpellier, son titre le plus glorieux: vainqueur en 1212 à las Navas de Tolosa, victoire qui marque la fin du royaume des Almohades. Marié à Marie de Montpellier, ils eurent un fils, Jacques, qui deviendra roi sous le nom de Jacques I d'Aragon.

traditionnellement revendiquait ces régions, répond à l'appel de secours de Raymond IV. À Muret le 12 septembre 1213, le comte de Monfort met en déroute l'armée aragonaise, le roi est tué: le Languedoc va revenir à la France, et cela définitivement. La victoire de Muret marque la fin d'une Occitanie indépendante de la France. Raymond IV refusant de se soumettre, le concile de Latran (1215) ordonne la déchéance du Comte de Toulouse et l'attribution de toutes ses terres à Simon de Monfort. Furieux, les toulousains se révoltent, au cours du siège de la ville, une pierre lancée du haut des remparts tue le comte de Monfort: c'est la débandade des croisés. Raymond VII reconquiert son patrimoine sur le fils de Simon de Monfort. Le traité de Paris établit la paix entre le roi de France et le comte de Toulouse, à sa mort ses terres iront à la fille du comte qui a épousé le frère du roi. N'ayant pas d'héritiers, les terres du sud reviennent incontestablement à la France.

6. LE TRIBUNAL DE L'INQUISITION

Les année passent, et le pape Grégoire IX s'inquiète du peu de résultats de la chasse à l'hérétique. Quelques bûchers sont allumés, il arrive même qu'un seigneur comme le seigneur de Labécéde soit brûlé, mais les méridionaux continuent à être fidèles à leur foi déviationniste. Le bras séculier de la justice ne répond pas toujours uniformément. La seule solution, c'est de confier cette mission à des spécialistes qui ne s'occuperont que de ce problème, sans se laisser influencer... L'Inquisition naît du besoin urgent d'en finir avec l'hérésie qui, malgré les persécutions, contamine encore et toujours la société méridionale. Les frères dominicains sont choisis pour mener à bien ce travail, travail qu'ils vont assumer avec beaucoup de bonne volonté, d'énergie et de sérieux...

L'inquisiteur est à la fois policier et juge. La population est sommée, après un temps de grâce d'un mois, de renoncer à l'hétérodoxie qu'elle pratique. S'il en est ainsi, et elle le confesse, elle devra porter des croix jaunes. Si la population ne renonce pas à l'hérésie, le tribunal met en marche la procédure habituelle: dénonciations, parfois tortures, et bûchers. Si les vivants sont menacés, les morts, eux-aussi, sont la proie de l'Inquisition. Les morts (récents ou anciens) soupçonnés de catharisme sont déterrés et brûlés sur les bûchers, en compagnie, souvent, des vivants:

> C'est une honte que cette femme soit enterrée là. Si l'évêque de Pamiers, connaissait le passé de la digne mère du curé, il ferait exhumer son cadavre, et la ferait jeter hors de l'église où elle est enterrée[13].

[13] Le Roy Ladurie, Emmanuel (1982), *op. cit.*, p. 97.

Les mourants qui ne se rétractent pas, et qui sont pris sur le fait par un prêtre, sont parfois condamnés à finir sur le bûcher. Ces situations lamentables révoltent la population, qui, comme c'est souvent le cas dans le sud, respecte profondément la mort et tout ce qui l'entoure. Les morts hérétiques sont donc déterrés, et promenés dans les rues pour servir d'exemple aux vivants. Voici ce qui arrive à Peytavi Boursier, mère d'un hérétique:

> C'était le 4 août 1235. On célébrait en l'église des frères prêcheurs la fête de la canonisation de saint Dominique quand on avertit l'évêque (Raymond du Falgas) qu'une grande dame était en train de mourir à quelque distance de là et qu'elle avait demandé le secours d'un parfait. Il s'agissait de Peytavi Boursier, le nuntius des hérétiques, leur homme de confiance. On annonce à la mourante: «Voici Monseigneur l'évêque qui vient vous voir...». Elle crut qu'il s'agissait de l'évêque des hérétiques et Raymond du Falgas préféra ne pas la détromper. Il entretint la pauvre femme du «mépris du monde et des choses terrestres...», un sermont qui peut être tenu par un prêtre catholique comme par un parfait. Habilement, l'évêque tira d'elle en retour des déclarations qu'il était aisé d'identifier comme hérétiques. Alors, brutalement, il se fit connaître, somma la mourante d'abjurer et, sur son refus, ordonna au viguier de faire son office. La mourante fut transportée dans son lit jusque sur les bords de la Garonne où elle fut brûlée[14].

Les parfaits en danger de mort, se terrent dans des citadelles, des grottes, des forêts inextricables ou chez des croyants qui les protègent. Mais le filet se resserre de plus en plus, et une partie se voit dans l'obligation d'émigrer. Ils choisissent l'Italie, de par sa proximité avec la France et son hospitalité. À partir de 1255, l'Église cathare décline, les dénonciations se font de plus en plus nombreuses, les bûchers flambent sans répit. La société occitane, apeurée et déséquilibrée, garde ses énergies pour sortir, le moins blessée possible, de cette guerre civile larvée, et les hérétiques sont de plus en plus seuls face à la terrible force de l'Inquisition. Le *consolamentum* ne peut plus être administré aussi facilement, car les parfaits se cachent, ils ne peuvent consoler les mourants et par conséquent sauver leurs âmes. Les fondements même de l'Église cathare sont détruits. De plus, et sur cela l'Inquisition est intraitable, tout suspect d'hérésie voit ses biens totalement confisqués, qu'il soit noble ou simple paysan:

> Espèce de sotte et de vaniteuse. Si tu avoues toutes ces choses, tu perdras tous tes biens et tu éteindras le feu de ta maison. Tes enfants, la rage au cœur, s'en iront mendier les aumônes... Ne réveille pas le lièvre qui dort car il te blessera les mains avec ses pieds. Mais prends un chemin éloigné afin de ne pas réveiller le lièvre... Si

[14] Incident cité par Paul Labal, *op. cit.*, p. 181.

cependant tu avoues avoir trempé dans l'hérésie, toi, ta maison et tes fils serez détruits[15].

Ces paroles de la paysanne Gauzia Clergue, du village de Montaillou, décrivent la terreur qui s'est installée, pour de longues années, en Occitanie. Plus personne n'est à l'abri d'une délation par vengeance ou simple jalousie car tout le monde, ou presque, à dans sa famille au moins un membre qui sympathise avec les idées cathares, et toute la famille peut payer très cher ce sentiment.

7. LE DERNIER CRI DE LIBERTÉ DU CATHARISME: MONSÉGUR

Traqués, les cathares se réfugient dans la forteresse de Monségur. Construite sur un pic rocheux à 1272 mètres, Monségur essaye de se défendre, mais aussi d'attaquer. Pierre Roger de Mirepoix prend la tête des hérétiques. Le 27 mai 1242, une troupe d'hommes en armes, partie de Monségur, pénètre au village d'Avignonet et massacre, dans leur lit, deux inquisiteurs. Cet acte de vengeance n'admet plus de retour en arrière. L'Église prêche la croisade contre Monségur, et l'armée assiège la forteresse. Après un dur hiver, Monségur se rend. Les hérétiques, hommes, femmes et enfants (au nombre de 300) refusent d'abjurer, ils sont brûlés au *prat dels crémats* ou champs des brûlés. La légende dit qu'ils se jetèrent d'eux même dans le bûcher, donnant ainsi l'exemple du courage et de la force de leur foi...

8. CONCLUSION

Si les cathares ont disparu physiquement des terres languedociennes, leur esprit parait encore s'y nicher. Le mystère de leurs croyances, qui plus tard sera amalgamé aux mystères des Templiers, fera éclore une multitude de thèses, de livres et d'analyses. Les uns sont l'aboutissement de recherches sérieuses, d'autres vont plutôt dans le sens de la magie (Monségur centre d'énergies telluriques, trésor des cathares, etc.). Ce fameux trésor qui n'a jamais été retrouvé, était probablement la réserve d'or qu'avaient les réfugiés de Monségur pour pouvoir survivre. Le seul et véritable trésor qu'ont laissé les cathares à l'Occitanie, c'est d'avoir fait prendre conscience de l'existence d'une civilisation riche et d'une histoire commune de sang et de souffrance, c'est vrai, mais aussi de liberté et de bonté, dans un monde médiéval qui n'existait que par la force et les armes. Ces

[15] Le Roy Ladurie, Emmanuel (1982), *op. cit.*, pp. 52-53.

sectateurs épris d'amour et de pureté, sont morts pour un idéal qui ne pouvait qu'éclore sur la terre des troubadours, terre où le féodalisme avait tant de mal à s'implanter. Nous croyons qu'il faut écarter tout désir de s'approprier le catharisme comme un drapeau contre l'État Français, il ne s'agit pas de faire renaître un nationalisme qui n'a peut-être jamais existé, il s'agit de respecter simplement ceux qui sont morts pour leur foi. Et les respecter, c'est refuser toutes ces fantaisies qui attirent les touristes et dénaturent la foi chrétienne de ces fous vêtus de noir, pour qui la vie n'était qu'un passage obligé vers le bonheur parfait. Nous terminerons par cette réponse d'un parfait à la question posée par un berger:

> – Quels genres d'hommes sont ces bonhommes dont on me parle tant?
> – Ce sont des hommes comme les autres! Leur chair, leurs os, leur forme, leur figure sont exactement celles des autres hommes! Mais ils sont les seuls à tenir les voies de justice et de vérité qu'ont tenues les apôtres. Ils ne mentent pas. Ils ne prennent pas le bien d'autrui. Même s'ils trouvaient, sur leur chemin, de l'or ou de l'argent, ils ne le soulèveraient pas, à moins que quelqu'un leur en fasse cadeau. On fait mieux son salut dans la foi de ces hommes qu'on appelle des hérétiques que dans quelque autre foi que ce soit[16].

[16] Le Roy Ladurie, Emmanuel (1982), *op. cit.*, pp. 122-123.

REFERENTES FRANCESES EN EL DISCURSO SOBRE LA TRADUCCIÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Francisco Lafarga
Universitat de Barcelona

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La percepción del complejo fenómeno de la traducción en cualquier momento histórico se basa en el análisis de las propias traducciones, aunque también, y de modo tal vez más particular, en la consideración de las ideas que de la traducción se tenía en dicha época.

El estudio de las ideas sobre la traducción pasa obviamente por el conocimiento de los textos en que aquellas vienen expresadas. Tal conocimiento se ha visto durante mucho tiempo entorpecido por la dificultad de acceso a aquéllos. El corpus de los textos «teóricos» sobre la traducción —en cualquier ámbito cultural— está formado por libros o textos autónomos y, en mayor medida, por paratextos (prólogos y notas de traductor, advertencias de editores) y por textos críticos (reseñas, comentarios a menudo aparecidos en la prensa). Se trata normalmente de textos que no han sido objeto de reediciones, por lo que se impone la consulta de las ediciones originales.

En los últimos años, para obviar este problema, han proliferado las antologías, que ofrecen una selección necesariamente limitada, atendiendo a criterios temporales, geográficos o lingüísticos.

En el ámbito de la cultura hispánica se han publicado distintas antologías, a partir de la ya clásica de Julio-César Santoyo. Con todo, casi ninguna se ha centrado en una época concreta, antes al contrario, se ha intentado abarcar un periodo amplísimo, lo cual va naturalmente en detrimento de la profundización[1].

Ése ha sido el motivo que me ha impulsado, junto con María Jesús García Garrosa, a reunir una antología que se propone ahondar en una época determinada, que es el siglo XVIII en su dimensión más amplia, rebasando los límites

---

[1] Así, la de SANTOYO (1987) se refiere al ámbito de la lengua española (incluyendo Hispanoamérica), las DE VEGA (1994), LAFARGA (1996) y LÓPEZ GARCÍA (1996) son de ámbito multinacional, la de CATELLI y GARGATAGLI (1998) se circunscribe al ámbito de lo hispánico, la de BACARDÍ *et al.* (1998) se limita a un período dentro de la tradición catalana, y la de GALLÉN *et al.* (2000) vuelve a ser general. Un panorama, con la tipología de las antologías, puede verse en LAFARGA (1997), completado en LAFARGA (2000).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

cronológicos de la centuria para incluir el primer cuarto del siglo XIX que, por tantos conceptos, debe considerarse prolongación del siglo ilustrado[2].

Se trata de una época de notabilísima actividad traductora, en un momento de apertura de la cultura española a las corrientes innovadoras venidas del extranjero y en una etapa así mismo de ebullición cultural, de ansias de saber, que necesariamente debía abocar a los intelectuales —y no sólo a los españoles— a buscar novedades allí donde se produjeran.

El conocimiento que poseemos de la situación de la traducción en el XVIII español es, afortunadamente, bastante completo, gracias a la publicación de numerosos estudios tanto bibliográficos como descriptivos y críticos. Un panorama útil es el ofrecido por F. Lafarga en la presentación del volumen colectivo *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura* (véase Lafarga, 1999). Con todo, dicho panorama —y eso es buena muestra de la vitalidad de los estudios— ha quedado ya anticuado.

Pero si el citado libro ofrece una amplia visión del estado de la traducción en la época estudiada, el acento se ponía particularmente en las traducciones y los traductores, descuidando el aspecto del discurso sobre la traducción. Es la laguna que pretendemos colmar con esta nueva publicación, que contendrá, junto a una selección de textos, un estudio preliminar que es mucho más que una simple presentación[3].

Algunos estudios anteriores al nuestro han insistido en especial en el aspecto aquí abordado, aunque lo cierto es que de manera demasiado general o limitada (véase Pajares, 1996; Gutiérrez Hermosa, 1998).

La antología reúne unos 120 textos de diversa procedencia y condición. Se trata, en su mayor parte, de prólogos de traductores, pero hay también textos teóricos sobre la traducción, obras ensayísticas que abordan directa o indirectamente el tema, críticas a traducciones, textos periodísticos que adoptan la forma de carta, reseña o comentario crítico, obras auxiliares para la tarea traductora (gramáticas, diccionarios), o de polémica en torno a determinadas traducciones; hay, en fin, textos de ficción en los que la traducción o los traductores se convierten en materia literaria. Algunos plantean de forma abierta y reflexiva la esencia de la traducción; otros, los más, se acercan a ese tema de manera aparentemente circunstancial y casi dando un rodeo: criticando o elogiando traducciones concretas o la labor en sí de la traducción, ponderando sus méritos o parodiando sus excesos, escribiendo textos que la facilitan o enzarzándose en ruidosas

---

[2] Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PB98-1221, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

[3] La obra, con el título *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII*, será publicada por las Ediciones Reichenberger de Kassel.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

polémicas literarias. En general, no son obra de «teóricos» de la traducción, sino de los propios traductores que dejan constancia de las dificultades a las que han debido hacer frente en su tarea y que se sienten obligados a justificar su trabajo y sus resultados. Son, en todo caso, textos que contienen la aportación de cada uno de sus autores al debate sobre un tema relevante y polémico en la vida literaria y cultural del siglo XVIII. Por esta razón, sin duda, vistos en su conjunto, parecen textos llenos de tópicos, de ideas reescritas una y otra vez y asentadas en los mismos argumentos, cuando no en las mismas formulaciones. Pero es precisamente la insistencia en esas ideas o consideraciones recurrentes la que nos permite reconstruir ese discurso sobre la traducción en España en el siglo XVIII que pretendemos analizar en ese estudio.

El trabajo que presento hoy aquí es, de hecho, un anticipo del amplio estudio previo que antecederá a la antología en su forma definitiva, que contempla numerosos aspectos relativos a la concepción de la traducción, las dificultades del traducir, el papel que se asignan los propios traductores, los problemas vinculados a la traducción literaria y técnica, etc.

Un aspecto interesante es el de la presencia de referencias a «autoridades», que pueden ordenarse de acuerdo con distintos criterios: geográfico (españoles frente a extranjeros), temporal (autores modernos —a veces, incluso rigurosamente contemporáneos— frente a autores antiguos, es decir, pertenecientes a la tradición clásica) o de contenido (teóricos o pensadores frente a prácticos o traductores). No siempre dichas referencias son positivas, puesto que en algunos casos los traductores o los críticos españoles del XVIII aluden a sus antecesores en sentido negativo, poniendo de manifiesto su disconformidad con algunas de sus aseveraciones o con su propia práctica traductora.

Por su volumen, destacan entre los referentes extranjeros los franceses, y precisamente en ese doble sentido al que acabo de aludir: como modelos (o antimodelos) de la manera de traducir y como pensadores, como formuladores de ideas.

Podría justificarse o explicarse tal presencia por la ya conocida irradiación de la cultura francesa en la Europa dieciochesca, algo puesta en entredicho en los últimos tiempos, aunque a todas luces innegable. Con todo, si en el ámbito de la literatura (aun concediéndole a la palabra el sentido amplio que recubría en la época) es innegable el prestigio de lo francés, en Europa en general y en España en particular, en el de la historia de la traducción la situación no era tan boyante, no solamente por el prestigio de los traductores y pensadores ingleses (por ejemplo, Dryden o Pope), sino también por las arremetidas de una parte de la crítica europea (sobre todo en Alemania, con Breitinger y Herder, entre otros) contra la manera de traducir «a la francesa» que ha pasado a la historia con la denominación de *belles infidèles*.

Este tipo de traducción, como es sabido, se inició en Francia a partir de la obra de Jacques Amyot, y se consolidó gracias, sobre todo, a las ideas y a la práctica traductora de Perrot d'Ablancourt a mediados del siglo XVII. Consistía fundamentalmente en adecuar el texto original —tanto en su expresión como en

sus contenidos— a la mentalidad imperante en la cultura de llegada. Esta concepción se cimentaba tanto en el convencimiento de la superioridad de la cultura de recepción, o sea, la francesa de la época clásica, como en la idea del carácter creativo de la traducción, y debe vincularse al proceso de afirmación de la lengua y la literatura francesas de la expresada centuria y de la consolidación del *goût classique*[4].

Aun cuando los autores españoles considerados en este estudio no se refieran sistemáticamente a este tipo de traducción, lo cierto es que la idea flotaba en el ambiente y su presencia aflora en ocasiones tanto para afirmarlo como —en mayor grado— para denigrarlo. Con todo, en esta toma de posición contraria a las *belles infidèles* podría verse también una reacción antifrancesa, del mismo modo que estaba sucediendo en Alemania.

Uno de los traductores en que resulta más aparente la crítica es José Goya y Muniain, en el prólogo que antepuso a su traducción de los *Comentarios de la guerra de las Galias* de Julio César en 1798[5]. Defensor de la fidelidad, el P. Goya no puede soportar la libertad excesiva que se toman ciertos traductores: «Pero hoy día los traductores con el pretexto de *animar*, como ellos dicen, la traducción, o hacerla más armoniosa, sonora y brillante, hurtan el cuerpo a la carga, se alivian del trabajo que tomaron sobre sí, y de tal manera ofuscan y anublan a los lectores, que aunque más buscan éstos al autor, nunca con él topan, ni lo descubren siquiera» (Goya, 1798: xx).

Esta libertad es más aparente en los traductores franceses, aun cuando pudiera justificarla la resistencia a la adaptación que ofrece su lengua:

> Pero aun cuando los franceses acertaran a sujetarse al arte y sus reglas bien entendidas, queriendo traducir atenidos al autor, sin olvidar el genio de la lengua (pues claro es que se ha de tener mucha cuenta con él) no tienen, o dígase que carecen visiblemente de los recursos que debieran esperar de ella. Tratan, por ejemplo, de poner en francés a Tácito, a Salustio, o bien a Horacio; ya que calan y penetran la sentencia del autor, vuelven los ojos a su lengua para vaciarla en ella, y sucédeles encontrarla dura, terca, inflexible en tanto grado, que se ven precisados o bien a acomodar al autor idiotismos nacionales, o bien a vestirlo de adornos postizos que inventa su imaginación. Quéjanse de esto los mismos franceses (Goya, 1798: xxix).

Precisamente el mismo traductor, en el citado prólogo, había acudido a la autoridad de Charles Batteux, citándolo con sus propias palabras irónicas sobre el modo de traducir tan extendido entre los franceses:

---

[4] Aun cuando la bibliografía sobre las *belles infidèles* es bastante extensa y ha aumentado en los últimos años, sigue siendo básico el estudio clásico de R. Zuber.

[5] Goya y Muniain, presbítero navarro, fue oficial de la Real Biblioteca y canónigo de Sevilla; tradujo, además, el *Catecismo* latino del P. Canisio y el *Arte poética* de Aristóteles.

> He aquí el principio asentado entre ellos para hacer sus traducciones: «Pour bien traduire, il faut que l'âme enivrée des heureuses vapeurs qui s'élèvent des sources fécondes (c'est-à-dire, des auteurs qu'on traduit), se laisse ravir et transporter par cet enthousiasme étranger; qu'elle se le rende propre, et qu'elle produise des expressions et des images très différentes, quoique semblables». Estas palabras las copia Mr. Batteux en el lugar citado[6], riéndose con razón de sus compatriotas, que las dicen en tono de oráculo. Y luego sigue con estotras: «Voilà de grandes paroles. Mais où ira le traducteur dans cette ivresse? À quoi ressemblera sa traduction? à son texte? Je le crois; à peu près comme la statue équestre de Louis XIII ressemble à celle de Henri IV»[7] (Goya, 1798: XXVII-XXVIII).

Años más tarde, otra francesa, Mme de Staël, señaló de nuevo tal defecto en el célebre artículo «De l'esprit des traductions», de 1816, publicado en 1820 en castellano en el periódico *El Constitucional*:

> Y para que esta operación sea provechosa, guardémonos de imitar el uso francés de mudar tanto las cosas extrañas que nada conservan de su origen. El que transformaba en oro todo lo que tocaba no encontró cosa alguna con qué mantenerse. El entendimiento no se puede alimentar con traducciones hechas por tan perverso método, ni tendrían novedad alguna las cosas buscadas en tierras lejanas, puesto que siempre se vería el mismo aspecto con alguna ligera variedad en los adornos. Pero este error de los franceses es disculpable: su arte de versificar está lleno de escabrosidades, sus rimas son escasas, sus metros uniformes, sus inversiones difíciles (Staël, 1820: 4a).

Esa práctica traductora tan extendida en Francia es puesta de manifiesto de una manera más dinámica por varios traductores que se enfrentan con obras que previamente habían sido vertidas por sus colegas franceses. Tal es el caso de Manuel Pérez Valderrábano, traductor en 1770 del tratado *De lo Sublime* de Longino, que había sido traducido en los años de 1670 por Boileau. En su prólogo, reproducido en la edición española, el erudito francés se muestra partidario de la traducción libre y adornada:

> Es muy fácil a un autor latino huir de la dificultad en aquellos lugares que no puede entender: no hay más que traducir el griego palabra por palabra y explicar-

---

[6] Se trata del prólogo a su traducción de las poesías de Horacio.

[7] Curiosamente el citado texto de Batteux con el símil de las estatuas ecuestres había sido reproducido, en versión castellana, por otro gran traductor del XVIII, Antonio Ranz Romanillos, en el prólogo a su versión del poema *La Religion* de Louis RACINE (1786: 12-13). Ranz Romanillos, político y miembro de varias academias, fue ante todo un gran helenista, y se le deben traducciones de los discursos de Isócrates y de las *Vidas paralelas* de Plutarco.

> se en unos términos que tengan algo de imperceptibles. En efecto, va el lector, no puede comprenderlo y al instante echa la culpa a su poca inteligencia y no a la ignorancia del traductor. No sucede así cuando se traduce a lengua vulgar. Todo lo que no se entiende se llama embrolla y el traductor es el que queda descubierto y hasta las faltas de su autor se le imputan a él, siéndole forzoso mejorar muchos pasajes porque no vale echar el cuerpo fuera. Por pequeño que sea el volumen de Longino no creo sea pequeña dádiva para el público si acierto a dar una buena traducción en nuestra lengua. Solo por esto no he perdonado diligencia ni trabajo. No es decir que traduzco con miedo y escrúpulo las palabras de Longino, aunque me he estrechado en más de un pasaje a las reglas de la verdadera traducción; pero, con todo, me he tomado una prudente libertad y especialmente en los pasajes que se refieren de otros autores (Boileau, 1770: 67-68).

Por su parte, el traductor español, aun reconociendo la autoridad de Boileau, no puede seguirle por ese camino y se declara respetuoso del autor y de su texto:

> Una prudente libertad pueden tomarse los traductores, pero Boileau que, como dice en su prólogo, no tanto se propuso una traducción de Longino cuanto dar a su nación un tratado del Sublime, se tomó mayor licencia que la permitida a un traductor. Yo, aunque le alabo el pensamiento, nunca pensé en esto, sino en dar en castellano la obra de Longino como ella es en sí, dejando a los lectores libre el campo para que cada uno discurra a su modo y forme el juicio que más le acomode (Pérez Valderrábano, 1770: 6).

Años más tarde reacciona con menos recato otro traductor español, José Nicolás de Azara[8], ante los desmanes cometidos por otro francés no menos célebre, el abate Prévost, en su versión de la *Vida de Cicerón* del inglés Conyers Middleton (1743), que él se proponía traducir[9]. Al hacer en su prólogo un recorrido por las versiones anteriores a la suya, se detiene en particular en la de Prévost, que ya había dado muestras de sus mañas de traductor en las conocidas versiones de novelas inglesas (véase, entre otros, A. Principato, 1989, y J. Herman, 1990). Dice Azara en su prólogo:

> El abate Prévost la tradujo al instante al francés y quiso añadir una eterna disertación, con pretexto de preparar al lector para la inteligencia de la vida de Cicerón, engolfándose en el mare mágnum de la historia romana, para mostrar que sabía copiar algo de lo infinito que hay escrito sobre ella y para asociar retazos de su paño pardo a la púrpura de Middleton. No contento con esto suprimió el nombre de este inglés en el título de la obra, que dio algo alterada, sin decir que era traducción; y con esta ligera reticencia dejó en duda si era traductor o autor de

[8] Azara, político y diplomático, fue editor de las obras de Mengs y de Garcilaso de la Vega y traductor de Horacio y de Virgilio.

[9] Sobre esta versión puede verse el estudio de G. Sánchez Espinosa (1999).

> ella. La pasión nacional se complació con este arbitrio y hasta las personas más instruidas contribuyeron para autorizar la superchería de Prévost. Su traducción, cotejada con el original, es sumamente descuidada e infiel en varias partes, pues salta muchas veces los párrafos enteros sin que se adivine más razón que la impaciencia y el deseo de llegar más presto al fin (Azara, 1790: I, 72-73).

Sin abandonar el ámbito de la práctica traductora, traeré a colación en último lugar los comentarios que Leandro Fernández de Moratín realiza respecto de las traducciones francesas de *Hamlet* en el prólogo a su propia versión. Al pasar revista a ellas, y tras mencionar la de Laplace, «que a pesar de sus defectos no dejó de merecer aceptación» (1798: 10), se refiere largo y tendido a la de Letourneur[10], tenida en alta consideración en Francia, aunque al dramaturgo español le parece que traiciona el texto de Shakespeare:

> Este literato poseía perfectamente el idioma inglés y hallándose con toda la inteligencia que era menester para entender el original, pudiera haber hecho una traducción fiel y perfecta: pero no quiso hacerlo. [...] En aquellos pasajes en que Shakespeare, felizmente sostenido de su admirable ingenio, expresa con acierto las pasiones y defectos humanos, describe y pinta los objetos de la naturaleza o reflexiona melancólico con profunda y sólida filosofía, allí es fiel la traducción; pero en aquellos en que se olvida de la fábula que finge, del fin que debió en ella proponerse, de la situación en que pone a sus personajes, del carácter que les dio, de lo que dijeron antes, de lo que debe suceder después y, acalorado por una especie de frenesí, no hay desacierto en que no tropiece y caiga, entonces el traductor francés le abandona y nada omite para disimular su deformidad, suponiendo, alterando, substituyendo ideas y palabras suyas a las que halló en el original, resultando de aquí una traducción pérfida, por mejor decir, una obra compuesta de pedazos suyos y ajenos, que en muchas partes no merece el nombre de traducción (Fernández de Moratín, 1798: 11-16).

No le sirvieron, pues, a Moratín las versiones anteriores; mejor dicho, le sirvieron para no imitarlas, por lo que decidió separarse de quienes, como dice, «han querido mejorar a Shakespeare con el pretexto de interpretarle»[11].

---

[10] La traducción de varias obras de Shakespeare por Pierre-Antoine de La Place (1707-1793) apareció en la colección *Théâtre anglais*, publicada entre 1745 y 1748; por su parte, Pierre Letourneur (1736-1788) dio la primera versión francesa completa del teatro de Shakespeare entre 1776 y 1782. La bibliografía sobre Shakespeare en Francia cuenta con abundantes títulos; entre los más significativos, los estudios de H. Bailey (1964), A. Genuist (1971) y M. Monaco (1974).

[11] Entre los estudios dedicados a la relación entre Moratín y Shakespeare pueden consultarse los de P. Regalado (1989a y 1989b) y, más recientes, los de P. Deacon (1996) y J.J. Zaro (1999); también el estudio puesto por J.C. Rodríguez (1991) a la reimpresión del Hamlet moratiniano.

Sin embargo, no todos los traductores franceses fueron objeto de críticas negativas. Algunos resultaron justamente apreciados, como Jacques Amyot y Bachet de Méziriac, a los que alude el P. Isla para justificar la coexistencia de dos traducciones de la misma obra, algo que le había sucedido cuando publicó el *Compendio de la historia de España* de Duchesne: «Nunca se hicieron más estimables en Francia las obras del grande Plutarco que cuando se vieron empeñados en su traducción dos de las más famosas plumas que ha producido la academia francesa: primero la de Mr. Amiot y después la de Mr. Bachet, señor de Méziriac» (Isla, 1745: I, 42)[12].

En cuanto a los «teóricos» de la traducción, el citado P. Batteux es uno de los que aparece con mayor frecuencia en los textos españoles. Aunque no escribió, de hecho, obra alguna específica sobre traducción, expresó sus ideas tanto en los prólogos de sus versiones de clásicos griegos y latinos como en el *Cours de Belles-Lettres* (1747). Las páginas sobre traducción contenidas en este célebre tratado fueron ampliadas más tarde por su autor en el tomo v de los no menos prestigiosos *Principes de la littérature* (1777). Ambas obras gozaron de gran difusión en toda Europa y, por supuesto, también en España[13].

Algunas de sus ideas o de los símiles que utilizó se hallan en textos españoles. Así, en el mencionado prólogo de Goya y Muniain (1798: XIX-XX) puede leerse la comparación entre el traductor y el dibujante, extraída del prólogo a su traducción de Horacio, a la que el traductor español añadió la siguiente nota:

> He citado y traducido esta autoridad de Mr. Batteux en su prólogo al *Horacio francés*, no porque me parece muy adecuada la comparación entre el dibujante y el traductor, sino porque españoles y franceses vean qué puntualidad tan extremada requieren los hombres de sano juicio en las traducciones. Verdad es que en mi dictamen puede, y aun debe, el intérprete tomarse alguna más libertad de la que se concede aquí al pintor mero copiante.

También menciona extensamente a Batteux el dramaturgo y traductor Antonio de Saviñón, ya a principios del siglo XIX, en unas consideraciones manuscritas sobre el arte de traducir, reproduciendo algunas de sus ideas sobre la dificultad de la traducción y el arte del traductor:

---

[12] De hecho, después de la celebérrima traducción de las *Vidas paralelas* (1559) por Amyot (1514-1593), obispo de Auxerre y preceptor de los hijos de Enrique II, Claude-Gaspar Bachet de Méziriac (1581-1638), académico y traductor del latín y del italiano, se propuso realizar una nueva versión de la obra de Plutarco, aunque si llegó a publicarla está actualmente perdida. Distintos comentarios sobre la traducción de Amyot pueden leerse en su discurso a la Academia titulado *De la traduction* (1635): véase el amplio estudio de M. BALLARD (1998) a la reimpresión del mencionado discurso.

[13] Puede verse en particular el estudio de I. URZAINQUI (1989). El texto de Batteux, tal como figura en los *Principes*, puede leerse en mi antología (LAFARGA, 1996), pp. 240-257.

> Cuando se trata, dice Mr. Batteux, de representar en otra lengua las cosas, como las ha concebido su autor, sin añadir ni quitar nada, ni alterar el orden de ellas, de imitar sus pensamientos con los mismos colores y gradaciones, de copiar con toda fidelidad las expresiones y frases que animan el discurso, ya sean naturales o figuradas, enérgicas o delicadas, fuertes o sencillas, y todo esto siguiendo a un original que se presta difícilmente a la traducción y que exige que ésta se presente sin visos de embarazo ni de dificultad, es necesario entonces si no tanto genio como tuvo el autor para componer su obra, a lo menos tanto gusto como el suyo para traducirla con toda perfección (Saviñón, 3r-3v)[14].

Pero quien más bebió en Batteux —y, además, sin decirlo— fue uno de los traductores del *Telémaco*, José de Covarrubias, que publicó su versión en 1797, recibiendo al poco tiempo un contundente varapalo por parte del erudito Antonio de Capmany. En efecto, Covarrubias antepuso a su traducción del célebre relato de Fénelon un extensísimo prólogo de casi 150 páginas, parte del cual —el apartado sobre las reglas del arte de traducir, que ocupa las pp. 114-138— está traducido casi textualmente de los *Principes* de Batteux sin citar su fuente. Es cierto, sin embargo, que un centenar de páginas antes había hecho alusión a la procedencia ajena de sus reflexiones: «voy a referir por vía de discurso [...] las reglas que he tenido presentes, sacadas de un autor moderno, que ha tratado de propósito del arte de traducir en varios capítulos de su obra de literatura» (Covarrubias, 1797: I, 11).

Sería ocioso hacer aquí un cotejo pormenorizado de ambos textos; baste decir que Covarrubias se ha limitado a introducir ligeras modificaciones al texto de Batteux, en particular añadiendo referencias a autores españoles, suprimiendo alusiones a obras y autores franceses y dando la traducción al español de las citas latinas[15].

No conocería el erudito Capmany —o no lo tendría presente— el texto de Batteux, en realidad una de los numerosas cuestiones que trata en sus *Principes de la littérature*[16], pues no lo utilizó en su mordaz crítica. Con todo, advertido por la declaración del propio Covarrubias y alertado por su fino olfato de conocedor del francés y de los problemas de la traducción[17], no tardó en descubrir que no sólo había traducido el *Telémaco* sino también el prólogo —o buena parte de él:

---

[14] Aunque Saviñón utilizó, según aclara en nota, el *Cours de Belles-Lettres*, las mismas ideas, en versión ampliada, se hallan en los *Principes de la littérature*.

[15] Para más detalles sobre este texto puede verse el trabajo de A. Marco García (1997); en un estudio anterior, M.ª A. Aragón (1991) había analizado el prólogo de Covarrubias sin caer en la cuenta de su procedencia.

[16] Tampoco había podido leerlo en la traducción castellana de Batteux, que empezó a publicarse en 1797 (y se prolongaría hasta 1805) como *Principios filosóficos de la literatura*, hecha por Agustín García de Arrieta, autor a su vez de una versión del *Telémaco* aparecida en 1797, casi al mismo tiempo que la de Covarrubias.

[17] Había publicado en 1776 un *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, y en 1805 sacaría su conocidísimo *Nuevo diccionario francés-español*.

> ¿Qué significan, y qué papel hacen en el *Telémaco* aquellos prolegómenos o cosicosas de reglas vagas y generales de traducir, inexplicables, o mal explicadas, ininteligibles unas y falaces otras, que ha estampado el señor traductor al frente del tomo I, tan torpemente traducidas como las mismas *Aventuras*, pero mucho más obscuras y cerradas, porque es la materia abstracta, y el señor traductor parece se halla más perdido en esta región de la metafísica que en la de la elocuencia? Además, que el fruto que podrán sacar los lectores de semejantes reglas de traducir se deja colegir por el que ha sacado el mismo que se las propuso por guía, y las dicta como ley a su prójimo. Si el mismo que las escogió para sí no las ha entendido en su original, ¿cómo las entenderán los que las lean vertidas, y vestidas en jerigonza? [...] Prevengo al lector que desde aquí empieza la traducción no de la novela, sino de un discurso o tratado, que es una algarabía metafísica, trasladada de algún libro francés; y aunque no se declara, bien lo canta la jerga afrancesada, que los mismos diablos que la entiendan (Capmany, 1798: 10-11 y 17).

Junto a Batteux se hallan en varios textos españoles referencias a otro gran nombre de las letras francesas, d'Alembert, autor de unas breves aunque contundentes «Observations sur l'art de traduire», que redactó en ocasión de su traducción del primer libro de los *Anales* de Tácito, y que incluyó en el vol. III de sus *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie* (1759)[18]. En ellas, d'Alembert hace una encendida defensa del mérito del traductor y de las dificultades de la buena traducción, insistiendo en la necesidad del buen gusto por parte de los traductores. No es extraño que tales afirmaciones fueran bien recibidas por críticos y, sobre todo, por traductores. Y alusiones a d'Alembert, incluso con citas extensas de su texto, se hallan, por ejemplo, en la gramática de Chantreau (1781: 256 nota), en un extenso artículo sobre traducción del *Memorial literario* (véase Anónimo, 1797: 305-306), así como en los prólogos de los traductores David y Otero (1802: 11 nota) y Cesarotti (1800: 46-49), que había vertido los poemas del falso Osián al italiano y que el traductor de estos al español, Pedro Montengón, reprodujo en su propia versión.

De los demás teóricos franceses mencionados en textos españoles merece destacarse a Pierre-Daniel Huet (1630-1721), obispo de Avranches, recopilador de una colección de clásicos para el hijo de Luis XIV (la conocida como *ad usum Delphini*) y autor del tratado de traducción *De interpretatione libri duo* (1661). Aparece citado como «el doctísimo» o «el Ilmo.» Huet en varios textos, con referencias concretas a su obra traductológica: por ejemplo, en la defensa que el P. Marín Sarmiento hizo del *Teatro crítico* de Feijoo (véase Sarmiento, 1732: I, 410) o en el tantas veces citado prólogo de Goya y Muniain a su versión de Julio César (véase Goya, 1798: XVIII-XIX). También se halla mencionado de pasada en el pró-

[18] Puede leerse este texto en L. D'HULST, 1990: 36-40, y, más completo, en LAFARGA, 1996: 216-237.

logo de Juan Navarro a su traducción de la *Eufemia* de Baculard d'Arnaud, junto con otros estudiosos franceses: «han escrito tratados didácticos muchos y clarísimos autores, como lo son: el Ilmo. Huet, Enrico Estéfano, [...] M. Ducange, el señor Andilly, el Ilmo. presidente Cousin» (Navarro, 1790: 2)[19].

También aparece mencionado Jean-François Marmontel por su artículo de la *Encyclopédie*[20], en particular por el pasaje en que alude a la dificultad de la traducción vinculada a la variedad y gradación de las expresiones (Saviñón, s. a.: 3r).

Otros traductores o comentadores mencionados son: Bitaubé por su disertación sobre traducción en las actas de la Academia de Berlín de 1779 (véase Goya, 1798: XI) y por su «excelente traducción de la *Ilíada*» (Saviñón, s. a.: 2v)[21]; Delille por sus traducciones virgilianas, tanto de la *Eneida* (Saviñón, s. a.: 4v), como de las *Geórgicas*, muy ensalzadas por Mme de Staël: «Por esto escasean tanto en la literatura francesa las buenas traducciones poéticas, debiendo indicarse como la mejor la de las *Geórgicas* de Virgilio por Delille» (Staël, 1820: 4a-4b), así como por su versión del *Paraíso perdido* de Milton, en el prólogo del traductor español del mismo poema, Juan de Escoiquiz (1812: 14)[22]; André Dacier por su prólogo a su traducción de los *Vidas paralelas* de Plutarco (Goya, 1798: xi), y su esposa Anne por distintas opiniones sobre la dificultad de la traducción en el prólogo a su controvertida versión de Homero (Rivadeneyra, 1755: 4-5)[23].

Al finalizar este paseo por los textos españoles (o en español) relativos a la traducción, puede concluirse que existía cierto conocimiento —no me atrevería a calificarlo de profundo— de la situación de la traducción en Francia, tanto en el ámbito de la «teoría» como en el de la práctica. Y que, si bien los pensadores

---

[19] Se refiere el autor a Henri Estienne (1531-1598), erudito y humanista; a Charles du Fresne, señor Du Cange (1610-1688), autor de fundamentales obras sobre la historia de Grecia y Roma; a Robert Arnauld d'Andilly (1589-1674), hermano de Antoine Arnauld y traductor de obras de religión; y a Louis Cousin (1627-1707), presidente de la «Cour des Monnaies», director del *Journal des Savants* y traductor de obras históricas.

[20] El artículo «Traduction» de Marmontel apareció en el vol. IV del *Supplément de l'Encyclopédie* (1777) y venía a ampliar considerablemente el redactado por el gramático Nicolas Beauzée para la primera edición (vol. XVI, publicado en 1765); puede leerse en Lafarga, 1996: 280-291.

[21] Paul-Jérémie Bitaubé (1732-1808), literato y traductor, publicó su *Ilíada* en 1780 y su *Odisea* en 1785.

[22] Jacques Delille (1738-1813), poeta y académico, cultivó la poesía descriptiva (*Les Jardins*); en el ámbito de la traducción dio numerosas obras, en particular las *Geórgicas* (1769) y la *Eneida* (1804) de Virgilio y *El Paraíso perdido* (1805) de Milton.

[23] André Dacier (1651-1722), secretario de la Academia francesa, fue traductor de Horacio, Aristóteles, Platón y Plutarco; su esposa Anne (1647-1720), traductora de la *Ilíada* y de la *Odisea*, participó activamente en la segunda *Querelle des Anciens et des Modernes*.

franceses sobre la traducción fueron generalmente bien aceptados e incluso elogiados por sus colegas españoles, no ocurrió lo mismo con los traductores, algunos de los cuales sufrieron la reprobación de buenos traductores españoles por su particular tratamiento de los textos traducidos.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo (1797), «Sobre el arte de traducir y sus dificultades, trozo traducido del inglés (del *Looker-on*, el *Espectador*) al francés, inserto en la *Década filosófica* de 10 de diciembre de 97 (20 frimaire)», en *Memorial literario*, tomo xviii (diciembre de 1797), pp. 294-306.

Aragón Fernández, M.ª Aurora (1991), «Una teoría de la traducción en el siglo xviii: Covarrubias», en M.ª Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 531-539.

Azara, José Nicolás de (1790), «Prólogo del traductor», en Conyers Middleton, *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en inglés por Conyers Middleton, bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge, traducida por Don Joseph Nicolas de Azara*, Madrid, Imprenta Real.

Bacardí, Montserrat, Fontcuberta, Joan y Parcerisas Francesc, ed. (1998), *Cent anys de traducció al català (1891-1900). Antologia*, Vic, Eumo.

Bailey, Helen (1964), *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue*, Ginebra, Droz.

Ballard, Michel (1998), «Introduction», en Claude-Gaspar Bachet de Méziriac, *De la traduction (1635)*, Arras, Artois Presses Université-Presses de l'Université d'Ottawa, pp. ix-lviii.

Boileau, Nicolas (1770), «Prefacio de Mr. Boileau», en Cayo Casio Longino, *El Sublime de Dionisio Longino, traducido del griego por Don Manuel Perez Valderrabano, Profesor Moralista en Palencia*, Madrid, s. i.

Capmany, Antonio de (1798), *Comentario con glosas críticas y jocoserias sobre la nueva traducción castellana de las Aventuras de Telémaco*, Madrid, Sancha.

Catelli, Nora y Gargatagli, Marietta, ed. (1998), *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América*, Barcelona, Edicions del Serbal.

Cesarotti, Melchiorre (1800), «Prefación del Traductor Italiano puesta al frente de la segunda edición de las poesías de Osián», en James Macpherson, *Fingal y Temora, poemas épicos de Osián, antiguo poeta céltico traducido en verso castellano por Don Pedro Montengón*, Madrid, Benito García y Compañía, vol. I, pp. 42-132

Covarrubias, José de (1797), «A mis lectores», en Fénelon, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises, publícalas del frances al castellano para el Príncipe Ntro. Sr. Don Joseph de Covarru-*

bias del Consejo de S.M., Fiscal togado de las Chancillerías, y titular de la Policía de Madrid y su rastro, Madrid, Imprenta Real.

Chantreau, Pedro Nicolás (1797), «Observaciones sobre la traducción y el mejor modo de enterarse en ella, con unos fragmentos de traducciones y el texto al lado», en *Arte de hablar bien frances ó Gramática completa dividida en tres partes.* [...] *Por Don Pedro Nicolás Chantreau, Maestro de francés de la Real Escuela Militar de Avila. Tercera impresión*, Madrid, Imprenta de Sancha.

David y Otero, Felipe (1802), «El traductor», en Elisabeth Polier de Bottens, Mme de Montolieu, *Carolina de Lichtfield. Puesta en castellano por D.F.D.O. Segunda impresion. Tomo I*, Madrid, Imprenta Real, pp. III-XX.

Deacon, Philip (1996), «La traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín», en Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción. Texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 299-308.

D'hulst, Lieven (1990), *Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux a Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

Escoiquiz, Juan de (1812), «Prólogo del traductor», en John Milton, *Paraiso perdido, Poema de Milton traducido en verso castellano por Don J. de Escoiquiz*, Bourges, Imprenta de Souchois.

Fernández de Moratín, Leandro (1798), «Prólogo», en William Shakespeare, *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio P.A.*, Madrid, Villalpando, pp. 6-18. Reimpresión en Juan Carlos Rodríguez, *Moratín o el arte nuevo de hacer teatro*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

Gallén, Enric *et al.* (2000), *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*, Vic, Eumo.

Genuist, André (1971), *Le théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur*, París, Didier.

Goya y Muniain, José (1798), «Prólogo», en Julio César, *Los comentarios de Cayo Julio César, traducidos por D. Joseph Goya y Muniain, presbítero*, Madrid, Imprenta Real.

Gutiérrez Hermosa, M.ª Luisa (1998), «Hacia una teoría de la traducción del siglo XVIII español», en Pilar Orero (ed.), *III Congrés Internacional sobre Traducció. Març 1996. Actes*, Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 153-163.

Herman, Jan (1990), «Le procès Prévost traducteur», *Arcadia*, 25, pp. 1-9.

Isla, José Francisco de (1745), «El traductor al que leyere», en Jean-Baptiste Duchesne, *Compendio de la Historia de España escrito en francés por el R.P. Duchesne de la Compañía de Jesús, Maestro de sus Altezas Reales los Señores Infantes de España. Traducido en castellano por el R.P. Joseph Francisco de Isla de la misma Compañía, con algunas notas críticas que pueden servir de suplemento, por el mismo traductor,* Madrid, Joaquín Ibarra.

Lafarga, Francisco, ed. (1996), *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe,* Barcelona, EUB.

LAFARGA, Francisco (1997), «Sobre las antologías del pensamiento traductor», en *Estudios contrastivos. Études contrastives*, Valencia, Universidad de Valencia (Depto. de Filologia Francesa i Italiana), pp. 53-58.

——, ed. (1999), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida.

—— (2000), «La historia de la traducción en España: ¿una asignatura pendiente?», en José A. Sabio, José Ruiz y Jesús de Manuel (ed.), *Conferencias del curso académico 1999-2000. Volumen conmemorativo del XX aniversario de los estudios de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada*, Granada, Comares, pp. 179-195 (Interlingua, 21).

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1996), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Escuela de Traductores de Toledo, 3).

MARCO GARCÍA, Antonio (1997), «La difusión del pensamiento traductológico de Batteux en la España del siglo XVIII», en *L'histoire et les théories de la traduction. Les actes*, Berna-Ginebra, ASTTI-ETI (Université de Genève), pp. 259-271.

MONACO, Marion (1974), *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*, París, Didier.

NAVARRO, Juan (1790), «Prólogo», en François-Thomas Baculard d'Arnaud, *Eufemia, o el triunfo de la religion. Drama dividido en tres actos. Su autor M. D'Arnaud. Traducido del Frances al Castellano,* Madrid, Antonio Espinosa.

PAJARES, Eterio (1996), «La teoría de la traducción en el siglo XVIII», *Livius*, 8, pp. 165-174.

PÉREZ VALDERRÁBANO, Manuel (1770), «Prólogo y defensa de la Retórica», en Cayo Casio Longino, *El Sublime de Dionisio Longino, traducido del griego por Don Manuel Perez Valderrabano, Profesor Moralista en Palencia*, Madrid, s. i.

PRINCIPATO, Aurelio (1989), «Le idee di Prévost sulla traduzione», en *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 43-56.

RANZ ROMANILLOS, Antonio (1786), «Prólogo del traductor», en Louis Racine, *La Religion, poema de Luis Racine, traducido del frances en verso castellano por D. Antonio Ranz Romanillos, doctor en ambos derechos*, Madrid, Imprenta Real.

REGALADO KERSON, Pilar (1989a), «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés», en *Actas del IX congreso de la Asociación internacional de Hispanistas. Berlín, 1986*, Frankfurt, Vervuert, II, pp. 75-83.

—— (1989b), «L. Fernández de Moratín, primer traductor de Shakespeare en castellano. Antecedentes y preliminares a su versión de *Hamlet*», *Dieciocho*, 12, pp. 45-65.

RIVADENEYRA, Antonio Joaquín (1755), «Dictamen», en Charles Rollin, *Modo de enseñar y estudiar las Bellas Letras, para ilustrar el entendimiento, y rectificar el corazon. Escrito en Idioma Francés por Mons. Rollin, Rector de la Universidad de Paris, Professor de Eloquencia, &c. Traducido al Castellano por Dª Maria Cathalina de Caso, quien le dedica a la Reyna Nuestra Señora Dª Maria Barbara*, Madrid, Imprenta de Mercurio, por José de Orga.

Rodríguez, Juan Carlos (1991), *Moratín o el arte nuevo de hacer teatro*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.

Sánchez Espinosa, Gabriel (1999), «José Nicolás de Azara traductor: la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* de Conyers Middleton», en Lafarga 1999: 285-296.

Santoyo, Julio-César (1987), *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

Sarmiento, Martín (1732), *Demostración critico-apologetica del Theatro critico universal, que dio a luz el R.P.M. Fr. Benito Geronymo Feijoo, Benedictino.* [...] *Hacela uno de los aprobantes, el P. Fr. Martin Sarmiento, Benedictino, Lector de Theologia Moral en el Monasterio de S. Martin de esta Corte,* Madrid, Viuda de Francisco del Hierro.

Saviñón, Antonio de, (s. a.), [Texto sin título], Biblioteca de la Real Academia Española, ms. 312.

Staël, Germaine Necker, Mme de (1820), «Sobre la utilidad de las traducciones y los modos de traducir», *El Constitucional, o sea Crónica científica, literaria y política*, nº 310 de 14.03, pp. 3b-4b; 316 de 20.03, pp. 3a-4a; 317 de 21.03, pp. 3b-4b.

Urzainqui, Inmaculada (1989), «Batteux español», en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 239-260.

Vega, Miguel Ángel, ed. (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

Zaro, Juan J. (1999), «Moratín's Translation of *Hamlet* (1798). A Study of the Paratexts», en Jean Boase-Beier y Michel Holman (ed.), *The Practice of Literary Translation. Contraints and Creativity*, Manchester, St. Jerome, pp. 125-133.

Zuber, Roger (1968), *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, París, Armand Colin; reed. París, Albin Michel, 1995.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

BREVES CONSIDERACIONES SOCIOLINGÜÍSTICAS EN TORNO AL PROBLEMA DE LA FEMINIZACIÓN DE LOS NOMBRES DE PROFESIONES, OFICIOS, CARGOS Y TÍTULOS EN LAS LENGUAS ROMÁNICAS Y GERMÁNICAS

Jesús Lago Garabatos
Universidad de Santiago de Compostela

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Los que nos consagramos al estudio de una o más lenguas sabemos muy bien que existe una ciencia autónoma llamada *lingüística general*[1], que luego se plasma en diferentes lingüísticas particulares (francesa, española, catalana, gallega, inglesa, etc.), al aplicar los principios generales de aquélla al estudio del sistema particular de una lengua concreta.

Otro de los logros científicos del siglo XX fue el nacimiento de la lingüística aplicada, la cual surgió con la firme voluntad de dar una respuesta concreta a los problemas de comunicación (didácticos, pedagógicos, psicológicos, patológicos, sociolingüísticos, geográficos, etnolingüísticos, etc.) que se plantean en el quehacer diario de la vida del ser humano[2].

Uno de estos problemas al que se debe dar respuesta mediante mecanismos lingüísticos, siempre desde una perspectiva social, se concreta en la feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos, cuando dichas situaciones profesionales están desempeñadas por mujeres o cuando son éstas

---

[1] Para un estudio más detallado de la autonomía de la ciencia lingüística cf. J. LAGO: *Sobre la autonomía de la lingüística*, en Emilia ALONSO, Manuel BRUÑA y María MUÑOZ (coords.): *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología,* Sevilla, Grupo Andaluz de Pragmática, vol. 1, (1996), pp. 55-62.

[2] Para confirmar lo que acabamos de decir basta con mirar el *Dictionnaire de linguistique* de Dubois y otros, en cuya entrada *appliquée (linguistique)*, podemos leer lo siguiente: «Par *linguistique appliquée* on désigne l'ensemble de recherches qui utilisent les démarches de la linguistique proprement dite pour résoudre certains problèmes de la vie courante et professionnelle, et certaines questions que posent d'autres disciplines. Partie utilitaire et pratique de la linguistique, elle est nécessaire, mais ne peut évidemment constituer la fin unique des recherches en matière de langage [...]. Dans tous ces domaines [pedagogía, didáctica de la enseñanza de lenguas, psicolingüística, neurolingüística, patología del lenguaje, sociolongüística, geografía lingúística y etnolingüística, J.L.] la linguistique fournit ses modèles et ses hypothèses sur le langage, et elle offre des techniques appropriées à l'étude des comportements verbaux, manifestations du sujet, du groupe social ou de l'ethnie: c'est alors qu'on peut parler proprement de linguistique appliquée».

las que alcanzan ciertos títulos que hasta ahora sólo tenían una denominación masculina.

Coincidimos con Boel (1984: 50) cuando afirma que no se puede asociar el problema de la feminización a una lengua concreta, dado que se trata de un fenómeno que está inevitablemente ligado a la evolución de las sociedades modernas:

> Les français ne sont pas les seuls à s'interroger. Le débat actuel sur le genre des noms des professions —et en particulier le genre des noms des professions supérieures— est un trait typique de l'évolution dans les sociétés modernes: les femmes exercent dans une mesure croissante des professions et sont promues à des postes qui étaient autrefois le monopole des hommes. Cette évolution fait question: comment désigner les femmes qui exercent de telles professions?[3].

Ransbo (1992: 95), por su parte, incide en la misma idea:

> Tous les jours, nous lisons dans les journaux des articles examinant sous différents aspects un phénomène moderne: la femme dans la vie professionnelle. Une solide formation et un travail bien rémunéré ne font plus partie des droits réservés uniquement aux hommes. En plus, les femmes ne se contentent plus des professions traditionnellement exercées par les femmes, telles que, par exemple, celles de maîtresse d'école ou d'infirmière, mais elles occupent de plus en plus des postes jusqu'ici occupés par les hommes,

así como Arias Barredo (1995: 57):

> En el terreno de la política, del derecho y del trabajo, cada día estamos asistiendo a nuevas creaciones de este tipo. La razón estriba, sin duda alguna, en la integración de la mujer en la dinámica de la historia, que impulsa la exigencia de fijar parcelación real o ideológica de la sustancia de los contenidos de estos tipos, con la consiguiente conformación lingüística. No creemos que se trate en estos casos de simples designaciones nomenclatoras, sino de auténticas fijaciones lingüísticas por presión y reajuste de la nueva conformación experiencial del entorno humano. Lo que hacen, en estos casos, es patentizar el contenido latente, potencial [...], a través de las formas de expresión ya existentes, enriquecidas semánticamente,

o Planelles Iváñez (1995: 31):

> El progreso de la emancipación de la mujer desde principios del siglo XX continúa en nuestros días y reclama la creación de nuevos femeninos. El número creciente

[3] Esta misma idea, y casi con las mismas palabras, ya aparece en Boel (1976: 16) y se repite en Boel (1986: 304).

> de mujeres que participan de la vida profesional, en campos que anteriormente estaban única y exclusivamente reservados a los hombres impone a la lengua unos procedimientos de designación adecuados.

El problema de la emancipación de la mujer en las sociedades modernas tiene su origen en el hecho de que:

> L'homme semble avoir voulu, directement ou indirectement, donner son genre à l'univers comme il a voulu donner son nom à ses enfants, sa femme, ses biens. Cela pèse très lourd sur les rapports des sexes au monde, aux choses, aux objets. En effet, ce qui est valeureux appartient aux hommes et est marqué de leur genre. A part les biens au sens strict que l'homme s'attribue, il donne son genre à Dieu, au soleil, etc. mais aussi, sous le masque du neutre, aux lois du cosmos et de l'ordre social ou individuel. Il ne se pose même pas la question de la généalogie de cette attribution (Irigaray, 1987: 121)[4],

pero esta situación tiene solución siempre que las sociedades modernas tiendan hacia un igualitarismo social[5] entre hombres y mujeres, sin dejar de tener en cuenta las características específicas de ambos sexos.

En este sentido no se puede sostener que las diferentes lenguas del mundo se oponen al fenómeno lingüístico de la feminización de los nombres de profesiones[6], dado que, contrariamente a lo que se lee y escucha en muchas ocasiones, este proceso es el más claro exponente del cambio lingüístico, si hemos de creer esta manifestación del *Office de la langue française* (1986: 49) cuando dice:

---

[4] Una idea parecida a la expresada en esta cita se encuentra en Buxó Rey (1991: 200) cuando dice: «Y, por otra parte, si como hemos expresado el hombre es un ser biocultural y si como tal tiene cierta tendencia a la agresividad y a la organización jerárquica, su progresión cognitiva-cultural específica debe consistir precisamente en minimizar la expresión cultural de estas predisposiciones y potenciar la igualdad sexo-social».

[5] Cf. a este respecto las palabras de Buxó Rey (1991: 104): «Presuponemos que, en la medida en que las diferencias sociales se equilibren, en situaciones formales, o sea, en las que la profesionalidad se superponga a las diferencias estrictamente sexuales, en esta misma medida, el uso y la frecuencia relativa de ciertas fórmulas lingüísticas quedarán socialmente aseptizadas y dejarán de connotar diferencias relativas al sexo de los interlocutores. Así, mientras no se modifiquen los sistemas de rol-estatus, los rasgos lingüísticos seguirán siendo marcadores de las diferencias asignadas a aquellos, independientemente de sus frecuencias de usos».

[6] De ahora en adelante, para no repetirnos, emplearemos con bastante frecuencia la expresión «feminización de los nombres de profesiones» para referirnos al conjunto de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos cuando son las mujeres las que los desempeñan o poseen por derecho propio.

> Le phénomène de la féminisation des titres fournit un des plus remarquables exemples du changement linguistique qui puisse survenir à l'intérieur d'une communauté[7]. Il est remarquable non seulement à cause de l'étendue du changement, lequel est théoriquement susceptible d'affecter tous les titres de fonctions, métiers et professions[8], mais aussi parce qu'il met en cause les normes sociolinguistiques relatives à l'emploi du morphème du genre en regard de la situation de communication de son contexte et du statut social du titre concerné. Si, de fait, comme dans le cas de tout changement linguistique important, la féminisation des titres ne trouve pas sa cause première dans la langue elle-même, les effets de ce changement, eux, sont de nature sociolinguistique. Ce qui est touché dans ce cas, ce sont les attitudes des locuteurs par rapport à la valeur du genre (plus particulièrement la valeur générique du masculin) et par rapport à l'emploi de telle ou telle forme du titre féminin théoriquement possible.

Si la lengua en sí misma, como algo inmanente, no se opone al proceso de feminización de los nombres de profesiones[9], tenemos que buscar las causas de este problema en algo externo a la lengua misma.

---

[7] Esta idea ya está en Boel (1976: 17) cuando dice que «dans ce domaine (la autora está hablando de situaciones y de profesiones, J.L.) comme dans d'autres, la langue se trouve dans un processus d'évolution constante. Des formes nouvelles sont toujours nécessaires pour exprimer les changements qui surviennent et les développements qui s'accomplissent».

[8] Aunque nuestro acuerdo es total con esta idea, no debemos olvidar que las lenguas, desde el punto de vista normativo, manifiestan siempre un enorme retraso con respecto al uso oral que se hace de ellas. Por ello coincidimos con M. Yaguello (1988: 109) cuando afirma que: «La langue peut se faire le reflet du changement social et politique. Mais elle n'évolue pas pour autant au même rythme que la société. Elle enregistre, souvent avec retard, l'évolution du corps social; ainsi la féminisation effective des noms d'agent comme *avocate, chirurgienne*, etc., suit-elle de loin l'entrée des femmes dans ces professions», o con Crespo Matellán (1984: 136) cuando dice: «Estos ejemplos [el autor se está refiriendo a los diferentes casos de asimetría entre masculino y femenino, J.L.] sirven para poner de manifiesto, por una parte, que en la sociedad tradicional la mayor parte de los oficios y profesiones eran desempeñados por los hombres, y sólo unos pocos, y no precisamente los más relevantes, por las mujeres; y por otra, la distancia existente entre la lengua «oficial» y la lengua «real». Decimos esto último porque se puede comprobar fácilmente que en la actualidad, como consecuencia de la incorporación de la mujer a un gran número de profesiones que antes sólo eran desempeñadas por hombres, la mayoría de esas palabras que en el *Diccionario* figuran con un solo género, en el uso normal son utilizadas como bigenéticas, lo que ha inducido a la Academia a reconocer en los últimos años un gran número de acepciones y formas, la mayoría de ellas femeninas, que antes no existían oficialmente».

[9] Coincidimos totalmente con Niedzwiecki (1994: 21) cuando afirma: «Loin de faire œuvre de 'féminisme radical', ce Code [la autora se está refiriendo al libro: *Au féminin!*

Como ya hemos dicho anteriormente la verdadera causa de este problema está en el origen de una sociedad concebida desde la óptica dominante de una mentalidad masculina. En consecuencia lo que procede es luchar para cambiar esta óptica, cuyo cambio provocará irremisiblemente un cambio en la utilización de las formas lingüísticas[10], pues como dice Mañeru (1991: 315):

> En esta línea creo estéril la polémica de si debe ir por delante el cambio social y detrás el lingüístico o este último no sirve para nada si no es capaz de arrastrar al primero. De ello lo importante es que la realidad y el lenguaje que la expresa cambien en el sentido de responder a las necesidades de las personas y cómo estos cambios no son sino un proceso; lo importante es que este proceso se haga posible. Experimentalmente hemos podido comprobar que los cambios en la vida de las mujeres han llevado a modificar el lenguaje[11] y que las reflexiones teóricas sobre el mismo nos han llevado a modificar nuestra realidad; así que en cualquier caso bienvenida sea esta nueva situación que hemos hecho posible.

Code de féminisation à l'usage de la francophonie, J.L.] tente plutôt d'exprimer la 'féminitude' d'un monde en (r)évolution, et, sans autre prétention, de redonner aux femmes dans la société le nom qui leur revient, mais qu'elles avaient perdu. A l'heure où les femmes commencent effectivement à peupler de leur présence toutes les 'sphères extérieures', tous les métiers, grades, fonctions, titres et échelons de la société hors du foyer, l'on constate le retard du langage à traduire ce nouvel état de fait», o cuando en la página 80 de este mismo trabajo concluye que: «La langue est vivante, elle est capable d'inclure les nouvelles réalités sociales, de combler les lacunes, de clarifier l'usage en éliminant l'aliénation langagière des femmes».

[10] A este respecto son clarificadoras las palabras de López García y Morant (1991: 56) cuando se manifiestan de la forma siguiente: «Sin embargo, el verdadero problema sigue sin resolver: con independencia de cuál sea el genérico —masculino en *el alumno*, pero femenino en *la policía*— lo que hay que modificar es el hecho de que la medicina sea ejercida preponderantemente por hombres y la enfermería por mujeres, que los alumnos sigan teniendo mejores posibilidades profesionales que las alumnas, y tantos otros desequilibrios del mismo tipo. Cambiemos la sociedad y cambiará el lenguaje: lo contrario sólo puede conducir a la frustración».

[11] Una idea semejante la encontramos en la «Introduction» (página 5) que Jean-Claude Rondeau [presidente del *Office de la langue française* del Quebec] hace al libro *Au féminin. Guide de féminisation des titres de fonction et des textes* cuando manifiesta: «La féminisation linguistique est à l'ordre du jour. L'actualité de cette question tient au fait que les femmes ont de plus en plus accès à des postes qui, auparavant, étaient réservés aux hommes. Parce que la langue ne reflétait pas suffisamment cet acquis social et professionnel des femmes, on a vu apparaître dans l'usage, au cours des dernières années, des formes féminines nouvelles. Progressivement, on a vu se dessiner une tendance à utiliser de plus en plus souvent le féminin, notamment dans les titres et les fonctions, et aussi dans les écrits».

Estamos de acuerdo con Houdebine (1989: 50) cuando afirma que el proceso de feminización de los nombres de profesiones en las diferentes lenguas del mundo no tiene nada de revolucionario y que sólo obedece a un deseo de justicia social, evitar que la mujer sea «mujer de», etc., y de clarificación lingüística, dado que todas las lenguas tienen capacidad para reflejar la evolución de las sociedades que las sustentan. Éstas son sus propias palabras:

> Ainsi en permettant à la langue de dire les nouveaux métiers des femmes, on œuvre et pour elles et pour la langue: on favorise la nomination-représentation des femmes dans leurs nouveaux rôles sociaux et on redonne à la langue ses potentialités de langue vivante, c'est-à-dire de reflet des réalités contemporaines, des changements sociaux et idéologiques y compris. Par là on oeuvre également au plan des mentalités (...). Au fond il ne s'agissait [Houdebine está hablando de la finalidad de crear una Comisión francesa de feminización, J.L.{ que d'une œuvre de *justice sociale*: reconnaître les femmes comme des êtres sociaux (et plus uniquement comme femme d'eux —femme de, épouse et mère) et de *clarification linguistique*: reconnaître au français sa capacité à refléter, à dire les réalités actuelles.

Terminamos pues estas breves consideraciones sociolingüísticas en torno al problema de la feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos en las lenguas románicas y germánicas con dos largas citas en las que se resume perfectamente toda la problemática que acabamos de evocar en las páginas precedentes.

La primera cita reproduce las circunstancias que provocaron la publicación de una Real Orden en la *Gaceta de Madrid* el día 16 de enero del año 1931 con la finalidad de resolver un conflicto provocado por grupos feministas que abogaban por la designación masculina para ambos sexos, aunque utilizaban el artículo masculino o femenino como elemento discriminante del sexo de la persona que desempeñaba un oficio, cargo, profesión o poseía un título.

Veamos pues el texto de la consulta por parte del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, así como la respuesta de la Real Academia Española, para terminar con la resolución real:

> REAL DECRETO. GACETA DE MADRID, 16-1-1931, 381-383[12]
>
> Ilmo. Sr.: De Real orden (...) en 24 de noviembre último se dijo a la Real Academia Española lo siguiente:
> «El Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes fue el primero que atendiendo rápidamente al desde luego intenso y después muy intenso movimiento del feminismo cultural, acordó de Real orden memorable, la de 2 de septiembre de 1910

[12] Citamos por Planelles Iváñez (1995: 105-108).

(Burell), abrir a la mujer española todas las carreras y todos los títulos y sus profesiones dependientes del Ramo de la Administración a su cargo.

Hoy figuran muchas señoras y señoritas en los Escalafones de Cátedras de Segunda enseñanza y del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y el de funcionarios administrativos del Ministerio, y ya hubo Cátedra universitaria desempeñada en propiedad por mujer, siendo varias las que las regentan como Auxiliares o bien como Ayudantes.

La novedad, cada día más caudalosa, cogió algo desprevenido el uso del habla de las gentes, y al irse ya asentando, ha venido a resultar que mientras en el lenguaje hablado de todos se usa el femenino del sustantivo correspondiente y se dice a una Catedrática, a otra Archivera, a otras Taquígrafas o Mecanógrafas (o Taquímecas, según el bárbaro y usual neologismo), algunas de las reivindicadoras de los derechos del feminismo quieren forzar a que las aludidas, con el uso del artículo en femenino, se llamen con sustantivo masculino, diciéndolas la Catedrático, o una Archivero, como se ha dicho la Concejal, la Diputado provincial, en estos años últimos de ingreso de la mujer en las Asambleas y las Corporaciones populares; en la misma Asamblea Nacional consultiva se habló de la Secretario, y en los Tribunales, de la Abogado, ya que no tanto (por no ser tan reciente la novedad) de la Médico.

En este Ministerio, como en otras Administraciones, se ha ido infiltrando en vez de las terminaciones femeninas, los recién nacidos géneros epicenos, o, mejor dicho, comunes. Ello ha sido no ciertamente por secretas razones de mayor o más desgarrada afirmación feminista, sino por facilidad en los copistas de los traslados, las listas, los Escalafones, las Reales órdenes, etc., mayormente cuando se aprovecha documentación medio impresa.

Pero es ello a costa del equívoco posible; a veces, más inevitable, como será en los casos en que se trate, de nombre de pila también usado (algo así como epiceno o común) por los dos sexos: D. Trinidad y Dña. Trinidad, D. Práxedes y Dña. Práxedes, y otros varios.

En España, la esposa del Rey se llamó siempre Reina, y entre nosotros, a su vez, la por derecho propio Jefe del Estado, se llamó asimismo Reina. Igualmente Infanta y Princesa, en su caso, y Emperatriz a las por derecho personal además de las así llamadas por derecho de consorte.

Y Maestra se llamó siempre a la esposa del Maestro, y a la ella misma Maestra por función propia, y actriz solamente a la que lo es, y no a la esposa del actor.

Y cuando se ha recordado la más vieja disciplina eclesiástica, se ha hablado siempre en España de Diaconisas, y cuando se ha dejado correr una singular paparrucha de la historia de la Iglesia se habló de la imaginaria Papisa.

Y en ella, las que presiden los cenobios por derecho propio se llamaron siempre Abadesas o Prioras, Preladas y, en su caso Vicarias, y en ello Sacristanas, Porteras, Refitoleras, etc. En las Cofradías o Asociaciones femeninas se habló siempre de Presidentas, Directoras, de Secretarias, de Celadoras, Tesoreras, etc. En los ferrocarriles de pleno siglo XIX, en los pasos a nivel se ven las Guardesas.

No habiendo alcanzado a muchos más cargos la mujer en España hasta tiempos recientes, no se ofrecen muchos más ejemplos que los citados, pero son pocos y, además, son todos en realidad. En un caso especial se habló siempre de la Alcaldesa (por derecho personal), la de Hontanares, aparte de llamarse Alcaldesas las

esposas de los Alcaldes. Si hay otro caso contrario, caso único, el de Monja-Alférez, fue por mejor eufonía que Alferéza, o por mejor comprensión que Alféreza, o, acaso, y más llanamente por tratarse de quien ocultó su sexo años y más años. En cambio, ya no de personas, pero de cosas femeninas que atañen a milicia, se habló siempre de nave capitana y de bandera coronela.

Recientemente, en textos de la GACETA DE MADRID se ha hablado de las Catedráticas de los Liceos o Institutos de Segunda enseñanza, como es sabido que siempre se habló de las Profesoras de las Escuelas Normales. Y como más recientemente todavía, ahora una graduada de Universidad ha solicitado la expedición del título pidiendo que sea en femenino de Licenciada, y no de Licenciado, plantéase reglamentariamente el aparente problema.

Y considerando que es materia estrictamente propia de la Real Academia Española o de la Lengua, S.M. el Rey (q.D.g.) se ha servido ordenar se eleve a consulta de la docta y prestigiosísima Corporación de su digna presidencia».

Recibida por la Real Academia Española de la Real orden copiada, en sesiones ordinarias se examinó la consulta, y sin sombra de duda en el sentido fundamental de la contestación, hubo solamente opiniones sobre el punto de si el título mismo debería enunciarse con solo uso de la desinencia masculina o precisando en su caso la femenina; sometidas a votación ambas proposiciones, fue por mayoría aprobada la que dice así:

«El título tendrá distinta denominación, masculina o femenina, según el sexo de la persona que lo posea. Es decir, título de Bachiller, Licenciado o Doctor, si el que lo posee es varón; título de Bachillera, Licenciada o Doctora si quien lo posee es hembra».

Aparte lo del diploma del título mismo, no se supuso duda alguna en rechazar los barbarismos de frase como la de una Doctor, una Catedrático, la Profesor o la Secretario; es decir, la condenación del género común o del epiceno en las palabras de las profesiones, honores y títulos que por derecho propio y personal alcance una mujer.

La evidencia del caso, la corrección gramatical y el uso inveterado del todo acordes, y la extrañeza y desacertada novedad de los incorrectos usos recientes, son todas razones para haber de intervenir el Ministerio de Instrucción Pública, estableciendo autorizadamente la norma obligatoria en la documentación oficial, aparte de otras razones de competencia, pues es el Ministerio del mundo cultural patrio y aquel de que dependen las Reales Academias y Corporaciones doctas, por la razón de haber sido este Departamento ministerial el primero en abrir las puertas de todas sus carreras y todos sus Cuerpos a la mujer española, y estar por ello más solicitado y más obligado a la definición legal a que se refiere el problema gramatical objeto de esta decisión.

En el punto del título mismo, en la misma Academia se dijo autorizadamente y quedó asentado, aunque en voto de minoría, que los títulos, en cuanto tales, deben seguir diciendo su palabra en género masculino, y así que se diga, por ejemplo, «título de Doctor», aun cuando se conceda a una «Doctora»; «título de Catedrático», aun cuando se conceda a una «Catedrática». El precedente notable en este punto está establecido bien afianzadamente en el Ministerio de Gracia y Justicia, donde se dice secularmente «título de Duque», «de Marqués», «de Conde», etc., cuando se da a una Noble por derecho propio: «Duquesa», «Marquesa», «Con-

desa», etc. Y claro que la Constitución de la Monarquía Española, cuantas veces habla de «Rey», se sobrentiende «rey» o bien «reina» si el Monarca fuera Reina por derecho propio personal.
Por todo lo expuesto,
S.M. el Rey (q.D.g.) se ha servido resolver:
1º. Que las señoritas o señoras que figuren en los cargos y Escalafones de los Cuerpos del Profesorado y los restantes dependientes del Ministerio, o que logren los títulos propios del mismo, se llamarán en toda la documentación con la terminación femenina de las respectivas palabras Catedráticas, Profesoras, Archiveras, Bibliotecarias, Arqueólogas, Arquitectas, Veterinarias, Odontólogas, Contadoras, Peritas, Aparejadoras, Jefas de la Administración, de Sección, de Negociado, Rectoras, Decanas, Directoras, Secretarias, Doctoras, Licenciadas, Bachilleras, Maestras, etc.
2º. Tendrán indistintamente, así solteras como casadas o viudas, en la documentación uso del «señora» y «doña», y, en su caso, de los tratamientos de «excelentísimas» o de «ilustrísimas»
3º. El título mismo será indistinto en su enunciado general, y seguirán las vitelas o los papeles apergaminados diciendo que son de «título de Catedrático, Profesor, Archivero, Bibliotecario y Arqueólogo, Arquitecto, Veterinario, Odontólogo, Contador, Perito, Aparejador, Doctor, Licenciado, Bachiller, Maestro, Rector, Decano, Director, Secretario, etc., sin que ello obste a lo establecido en el artículo 1º.
De Real orden lo digo a V.I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 14 de enero de 1931[13]

TORMO
Señor Subsecretario de este Ministerio

La segunda cita está sacada de la obra *Guide de féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre*, publicada en Bélgica en el año 1994. En la página 7 de esta obra hemos encontrado un excelente resumen de todos los temas relacionados con el proceso de la feminización que estamos tratando en esta comunicación y que ahora pasamos a reproducir textualmente:

[13] Setenta años después de la publicación de esta Real orden cualquiera puede comprobar que su contenido se quedó en un mero constructo teórico, pues hoy en día todavía es muy frecuente ver carteles, placas y tarjetas personales que rezan así Dª Carmen...Médico odontólogo, Dª María Isabel... Abogado laboralista, Dª Ana... Juez de..., Dª María... Fiscal, etc. Este hecho demuestra que durante los últimos 70 años del siglo xx casi no se ha avanzado nada en el proceso de feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos. Ojalá que no haya que esperar otros 70 años para que el mencionado proceso se lleve a cabo de una forma global y satisfactoria para los legítimos deseos de las mujeres.

> Le décret répond ainsi à l'évolution de notre société où les femmes occupent de plus en plus le terrain professionnel et permet de promouvoir l'égalité entre les hommes et les femmes [...].
> Le langage n'est pas neutre, il reflète les structures et les rapports de force de la société dans laquelle il s'inscrit. La question du féminin en langue, et tout particulièrement la féminisation des noms de professions et de fonctions, en est sans doute un exemple caractéristique.
> Dans une langue comme le français, aucun obstacle grammatical ne s'oppose pourtant à la féminisation de cette catégorie de mots. Les époques qui ont précédé la nôtre ont su créer et utiliser les formes féminines correspondant aux positions sociales que les femmes occupaient alors. En attestent, entre autres, *tisserande* ou *drapière, prieure* ou *diaconesse*.
> Toutefois, l'époque moderne se caractérise par une évolution singulière: elle voit les femmes accéder à des professions et des fonctions de plus en plus nombreuses et diverses, sans que ce fait de société se marque dans la langue. Comme la résistance aux formes féminines semble plus accentuée pour les postes de prestige, elle donne à penser qu'une part du blocage s'enracine dans des motivations psychologiques, qui n'ont pas permis aux argumentations linguistiques de s'imposer et de se diffuser.

En resumen podemos decir que la llegada de la mujer a puestos de trabajo tradicionalmente desempeñados por hombres está provocada por diversas causas de carácter social, económico, político, etc. Este hecho lleva aparejada una serie de consecuencias positivas, en la mayor parte de los casos, dado que la meta final de este proceso será el igualitarismo entre hombres y mujeres.

Para alcanzar la igualdad de la que acabamos de hablar entre ambos sexos lo primero que se impone es la no discriminación laboral por razón de sexo y luego la denominación del puesto de trabajo, cargo, profesión o título por la correspondiente forma femenina cuando sean las mujeres las que se encuentren en el ejercicio de las situaciones que acabamos de mencionar.

En este sentido hay algunos organismos[14] y bastantes personas, entre las que nos incluimos, que piensan que las lenguas tienen que ser sistemas abiertos en los que se deben introducir las modificaciones necesarias para satisfacer todas las necesidades lingüísticas de la nueva situación provocada por el acceso de la mujer a puestos de trabajo que antes eran desempeñados única y exclusivamente por hombres.

Personalmente también pensamos que el bloqueo del proceso feminizador, que afecta de forma desigual a las diferentes lenguas románicas y germánicas, está provocado por factores principalmente ideológicos, sociológicos, políticos, etc., pero nunca por factores de índole lingüística.

---

[14] Entre los Organismos que piensan de esta manera, *cf.* el Instituto de la Mujer dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales.

Hace falta pues cambiar la mentalidad eminentemente machista de las sociedades modernas para que en un futuro, lo más breve posible, el proceso feminizador de los nombres de profesiones, oficios, etc., deje de ser un problema lingüístico, pues ello sería un síntoma:

1º De que la mujer ha accedido a todas las profesiones, oficios, cargos y títulos y,
2º de que las diferentes lenguas del mundo fueron capaces de dar una respuesta positiva a las necesidades de denominación femenina provocada por el cada vez más destacado papel de la mujer en el marco de las coordenadas culturales, económicas, políticas, sociológicas, etc., de las sociedades modernas[15].

Por último, coincidimos totalmente con las *Recomendaciones del Instituto de la Mujer* dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales (1989:1) en las que se afirma que:

> Para que las mujeres accedan a la igualdad de oportunidades hace falta no sólo perfeccionar y completar su desarrollo normativo del principio de igualdad, sino modificar también las actitudes, comportamientos, formas de vida y estructuras sociales que impiden a las mujeres el libre desarrollo de su personalidad y su participación activa en la cultura, el trabajo y la política.

Nosotros, por nuestra parte, hacemos votos para que estas recomendaciones dejen de ser tales lo más pronto posible, porque casi siempre que se recomienda hacer algo desde Organismos oficiales es porque se está pisoteando alguno de los derechos fundamentales del ser humano.

---

[15] Una idea muy semejante a esta última nuestra ya se encuentra en Boel (1984: 50) o en Arias Barredo (1995: 60-61).

BIBLIOGRAFÍA

Arias Barredo, A. (1995), *De feminismo, machismo y género gramatical*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Au féminin. Guide de féminisation des titres de fonction et des textes, Les Publications du Québec, 1991.

Boel, E. (1976), «Le genre des noms désignant les professions et les situations féminines en français moderne», *Revue Romane*, 11/1, pp. 16-73.

—— (1984), «Un problème international», *Médias et Langage*, 19-20, pp. 50-51.

—— (1986), «La langue déchirée. Masculin, féminin et rôle des sexes», *Moderna Sprak*, 80/4, pp. 303-311.

Buxó Rey, M.ª J. (1991), *Antropología de la mujer: Cognición, lengua e ideología*, Barcelona, 2ª reimpresión, Anthropos.

Crespo Matellán, S. (1984), «Lenguaje y sexo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 7-8, pp. 109-143.

Dubois, J. y otros (1973), *Dictionnaire de linguistique*, París, Larousse.

Houdebine, A.-M. (1989), «La féminisation des noms de métiers en français contemporain», *Contrastes*, Numéro spécial, pp. 39-71.

Irigaray, L. (1987), «L'ordre sexuel du discours», *Langages*, 85, pp. 81-123.

Lago, J. (1996), «Sobre la autonomía de la lingüística», en Emilia Alonso, Manuel Bruña y María Muñoz (coords.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Sevilla, Grupo Andaluz de Pragmática, vol. 1, pp. 55-62.

López García, A. y Morant, R. (1991), *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra.

Mañeru, A. (1991), «El género: ¿Accidente gramatical o discriminación no accidental?», en C. Bernis y otros, *Los estudios sobre la mujer: De la investigación a la docencia, Actas de la VII Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer/Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 309-317.

Niedzwiecki, P. (1994), *Au féminin! Code de la féminisation à l'usage de la francophonie*, París, Nizet.

Office de la langue française (1986), *Titres et fonctions au féminin: essai d'orientation de l'usage*, Québec.

Planelles Iváñez, M. (1995), *¿Masculino o femenino? Un intento de acercamiento al uso actual en francés y en español*, Universidad de Alicante.

Ransbo, G. (1992), «La femme dans la vie professionnelle: un problème de genre en français moderne», *Studia Neophilologica*, 64/1, pp. 95-99.

Yaguello, M. (1988), *Catalogue des idées reçues sur la langue*, París, Nizet.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

UN PHÉNOMÈNE SINGULIER DE SÉMANTIQUE HISTORIQUE: LA COLLISION HOMONYMIQUE

Jacques Lemaire
Université Charles de Gaulle (Lille III)

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Le phénomène de la collision homonymique a été mis en évidence par Jules Gilliéron dans les divers commentaires que ce linguiste d'origine suisse a apportés à ses études de géographie linguistique, en particulier au traitement de nombreuses cartes établies dans l'*Atlas linguistique de la France*[1]. Sa découverte relative à la disparition partielle ou totale de vocables placés en concurrence par la faute de leur homologie d'image acoustique a été réévaluée ou approfondie, pour ce qui concerne le domaine du français[2], par Stephen Ullmann dans son *Précis de sémantique française* (1952)[3], par Georges Gougenheim dans une courte contribution parue dans le *Bulletin de la Société linguistique de Paris* (1971)[4] et, plus récemment, par Jacqueline Picoche dans son ouvrage captivant sur les *Structures sémantiques du lexique français* (1986)[5]. Malgré cette relative abondance de travaux, le fonctionnement de la collision homonymique et des conséquences que ce mécanisme lexical entraîne mérite un réexamen: la notion même de *collision homonymique*

---

[1] Cf. Gilliéron, Jules et Roques, Mario (1912), *Études de géographie linguistique d'après* l'Atlas linguistique de la France, Paris, H. Champion; Gilliéron, Jules (1915), *Étude de géographie linguistique. Pathologie et thérapeutique verbales. II. Mirages étymologiques*, Neuville, Beerstecher, et (1921) «Les conséquences d'une collision lexicale et la latinisation des mots français», dans *Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques*, ccxxx, pp. 55-74.

[2] Voir, pour d'autres langues, les travaux suivants: Tournier, Jean (1988), *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Paris, Champion; Sappan, Raphaël (1987), *The Rhetorical-logical Classification of semantic Changes*, Braunton, Merlin Books; Geeraerts, Dirk (1992), «Prototypicality effects in diachronic Semantics: A round-up», Dans Kellermann, G. et Morissey, M., *Diachrony within Synchrony*, Frankfurt, Peter Lang; Coseriu, Eugenio (1964), «Pour une sémantique diachronique structurale», dans *Travaux de linguistique et de littérature*, 2, pp. 139-186.

[3] Cf. Ullmann, Stephen (1952), *Précis de sémantique française*, Berne, Francke.

[4] Cf. Gougenheim, Georges (1971), «L'action de l'homonymie sur le lexique», dans *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, 70, I, pp. 299-302.

[5] Cf. Picoche, Jacqueline (1986), *Structures sémantiques du lexique français*, Paris, F. Nathan.

appelle une exacte redéfinition, les différentes modalités d'effacement de lexèmes demandent une description attentive, voire exhaustive, et la mise en perspective historique du processus d'abolition de certains lexèmes, quasiment ignorée jusqu'ici, s'impose. C'est à cette triple mission de recherche que nous invitons nos lecteurs, en leur rappelant que seuls des exemples puisés dans la langue française, qui pour des raisons que nous évoquerons bientôt se prête à merveille au sujet d'étude que nous proposons, seront évoqués dans les pages qui suivent.

Une première et capitale observation est prescrite à qui aborde l'analyse de la collision homonymique: quoi qu'on en ait dit, il s'agit bien d'un phénomène de sémantique historique, dans l'étude duquel la dimension diachronique de l'analyse se révèle indispensable. On sait que la répartition des faits entre synchronie et diachronie, donnée heuristique pourtant essentielle dans le cas présent[6], a parfois été niée par les sémanticiens. John Lyons, par exemple, tout en reconnaissant que l'homonymie s'explique par la coexistence de deux lexèmes semblables qui «proviennent de deux lexèmes considérés comme formellement distincts à une étape antérieure de la langue»[7], s'affirme comme un partisan résolu de la «maximalisation» de la polysémie. À ses yeux, il n'existe pas de réels homonymes, c'est-à-dire des vocables descendus de familles différentes qui, dans un état de langue donné, se prononcent ou s'écrivent de la même manière tout en comportant des significations distinctes. Seule s'observe la polysémie, ou propriété pour un signe linguistique de comprendre plusieurs signifiés. Ainsi *louer* qui dérive du latin *laudare*, qui signifie «faire l'éloge de», qui entre dans la langue sous la forme *lauder* vers 980 et prend la forme *louer* au XIVe siècle, ne serait pas un homonyme de *louer*, issu par évolution phonétique de *locare* et employé au sens d'«obtenir l'usage d'un bien contre paiement» à partir de 1165: ces deux termes[8] n'en constitueraient qu'un seul, chargé toutefois de valeurs hétérogènes, l'une relative au «jugement favorable», l'autre à l' «action de donner ou de prendre à loyer». Cette attitude radicale se justifie, selon J. Lyons, par le caractère aléatoire du critère étymologique: la difficulté de définir la provenance de beaucoup de mots dénierait toute efficacité à leur définition historique et abolirait toute pertinence à la mise en perspective diachronique du lexique. En synchronie, il ne subsiste que des lexèmes pourvus de plusieurs concepts: la distinction établie autrefois par Bailly[9] entre «homonymes étymologiques»,

---

[6] Cf. BALDINGER, Kurt (1984), *Vers une sémantique moderne*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque française et romane. Série A: Manuels et études linguistiques, 46), pp. 19-20.

[7] Cf. LYONS, John (1980), *Sémantique linguistique*, Paris, Larousse (Langue et langage, 23), pp. 178-179.

[8] Cf. REY, Alain et coll. (1998), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 2.058.

[9] Voir BALLY, Charles (1951), *Traité de stylistique française*, Genève, Georg, t. I, p. 44. Voir aussi CARNOY, Albert (1927), *La science du mot. Traité de sémantique*, Louvain, Universitas, p. 222.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ou vocables de même forme et d'origines différentes, et «homonymes sémantiques», ou vocables procédant de l'évolution divergente des significations à partir d'un seul mot originel, est donc abandonnée au profit d'une seule catégorie, les acteurs de la polysémie.

Sans chercher à nier l'importance du rôle attribué par les théories saussuriennes à la description synchronique de la langue, on rendra droit à l'évidence qui veut que le système linguistique se définisse et s'explique aussi, dans certains cas, par son histoire. En l'occurrence, il serait vain de nier qu'existent dans la langue des «lexèmes qui procèdent de manière fortuite de l'évolution convergente d'étymons différents»: ce sont les homonymes authentiques, selon la définition judicieuse proposée par Jacqueline Picoche[10].

Notons en premier lieu l'importance du caractère accidentel de la similitude entre les formes enregistrées par la langue. Dès lors que l'identité des sons composant les lexèmes est recherchée ou voulue, on quitte le domaine très spécifique du système linguistique pour entrer dans celui du discours, en particulier dans le champ des jeux de mots, plus précisément celui du calembour. D'ordinaire, ce type d'équivoque se satisfait d'une simple paronymie, ou identité approximative entre les sons composant l'énoncé[11]. Quand Pierre Dac écrit *Tout penseur avare de ses idées est un penseur de Radin*, l'esprit de l'interlocuteur cultivé établira sans retard une correspondance avec *Le Penseur* de Rodin, œuvre célèbre du sculpteur parisien. De même, quand un journaliste titre, au retour sur terre du cosmonaute soviétique Gagarine, *Heureux qui, communiste, a fait un beau voyage,* toute intelligence avisée se remémore le vers fameux de Joachim du Bellay: *Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage.* Il arrive toutefois que le jeu analogique sur les sons réalise une séquence phonique identique à celle que l'on attend, mais différente par la signification: quand Pierre Dac, encore lui, dit *La varice est un vilain défaut* (pour *l'avarice*) ou que l'hebdomadaire *Le Canard enchaîné* proclame *Albert est appelé à Rainier* (avec la commutation du verbe *régner* par un prénom porté par un membre de dynastie monégasque), la correspondance parfaite des sons entre la séquence proposée et la construction attendue n'établit pas pour autant une authentique homonymie. Il y a simplement substitution (plus parfaite que dans le cas de la paronymie) entre le signifiant prévu et

---

[10] Cf. Picoche, J. (1986), *Structures sémantiques du lexique français*, p. 81. Cet auteur se contredit toutefois un peu plus loin (pp. 85-90) quand elle range dans la classe des homonymes des mots qui (comme bureau, aigle, carte, blaireau, argent, etc.) sont spécifiquement marqués par la polysémie et dont l'existence actuelle ne résulte pas de la transformation progressive d'ancêtres différents, mais de la différenciation sémantique par métonymie, spécialisation asymétrique, etc.

[11] Cf. Lemaire, Jacques (1997), «À propos des jeux de mots: le calembour de construction inachevée», dans *Idioma. Revue de linguistique et de traductologie*, 9, pp. 91-102.

la formule de remplacement, autrement dit création d'une homonymie volontaire, singulière, qui relève de l'usage du discours et non du fonctionnement intrinsèque de la langue.

Il importe également d'observer que les homonymes véritables découlent de l'évolution phonétique convergente de formes originellement distinctes. Comme l'a bien montré Walter von Wartburg, le recours à l'explication diachronique se révèle parfois indispensable à l'élucidation de certaines questions, en raison de l'«interdépendance du système et du mouvement»[12] au sein du fonctionnement de la langue. Dans le cas de l'homonymie, des mots aux physionomies très variées, aux ancêtres issus de branches parfois très éloignées, voire tout à fait étrangères, revêtent, à la suite de diverses transformations phonétiques, des images phoniques et/ou graphiques parfaitement semblables. Ces transmutations ont d'autant plus de chances d'engendrer des résultats identiques que les mots qui les subissent sont courts ou présentent une structure syllabique simple[13]. C'est pourquoi le français, l'anglais ou le chinois —idiomes où beaucoup de mots ne comportent pas plus d'une seule syllabe— sacrifient davantage à la propension homonymique que l'italien ou l'espagnol, où l'évolution phonétique (à partir de la même langue-mère que le français) n'a pas entraîné autant d'évanouissements syllabiques.

Cette tendance marquée du français à l'homonymie s'observe à toutes les étapes de son développement, comme nous le verrons, et engendre quelquefois des situations susceptibles d'une certaine inconstance: une homonymie réalisée à une époque peut fort bien disparaître quelque temps plus tard. On connaît l'exemple célèbre (mais très révélateur) d'une telle réalité, rapporté par Kr. Nyrop[14]: à l'époque révolutionnaire, une femme du peuple a été inquiétée par la justice inquisitoriale et expéditive du temps pour avoir réclamé avec ferveur son *rouet* (<latin *rotam*), terme qui, dans certaines aires dialectales, était prononcé exactement de la même manière [Rwɛ] que *roi* (<*regem*). L'homonymie de *rouet* et de *roi* a valu des poursuites à cette personne innocente de tout propos contre-révolutionnaire. Si la similitude d'articulation entre les deux noms existait sporadiquement à la fin du XVIIIe siècle, elle a complètement disparu aujourd'hui et tout malentendu est devenu impossible. On voudra voir dans la situation liée à l'histoire phonétique de ces deux mots monosyllabiques (le risque de confusion phonique grandit à mesure que le vocable se raccourcit) un argument supplémentaire en faveur du rôle fondamental de la diachronie dans l'explication linguistique.

---

[12] Cf. WARTBURG, Walter von (1946), *Problèmes et méthodes de la linguistique*, Paris, P.U.F., p. 123.

[13] Cf. ULLMANN, Stephen (1952), *Précis de sémantique française*, p. 220.

[14] Cf. NYROP, Kristopher (1899), *Grammaire historique de la langue française*, Copenhague, Nordiske Forlag, t. I, p. 144.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

L'anecdote que nous venons de rappeler prouve que l'homonymie, la «redoutable homonymie» comme la nomme non sans humour J. Gilliéron[15], peut engendrer des confusions ou des bévues préjudiciables. Elle peut aussi parfois obvier à la compréhension du discours, en particulier lorsque les signifiés reliés à des signifiants identiques ou semblables renvoient à des concepts très proches. Dans cette occurrence, J. Gilliéron parle par image de «collision homonymique», de la «collision de deux mots qui se sont heurtés dans leur marche phonétique»[16]. Cette rencontre fortuite de termes favorise souvent la disparition de l'un d'entre eux, surtout quand les vocables sont «engagés dans les mêmes chemins de pensée»[17], autrement dit quand ils recouvrent des significations voisines.

Pour imagée qu'elle soit, l'expression «collision homonymique» inaugurée par J. Gilliéron ne nous paraît pas tout à fait satisfaisante[18]. On notera que la rencontre entre homonymes ne produit pas de façon expresse d'effets pathologiques[19], c'est-à-dire sait esquiver le télescopage frontal et les effets destructeurs qui s'ensuivent. La langue parvient en effet à agréer des homonymes chargés d'une certaine synonymie. Observons que dans les exemples cités ci-dessous le rapprochement sémantique entre les vocables procède parfois simplement de la valeur négative de ces termes (voir *flétrir*), de la similitude morphologique des objets qu'ils désignent (voir *bite, griffon, masse, perche*), d'une ressemblance entre les bruits qu'ils évoquent (voir *grésiller*) ou encore de l'ambiguïté conceptuelle qu'ils peuvent susciter dans certains contextes (voir *angoisse, décoller, plage, vague*):

– latin *angustiam* ('lieu étroit')> *angoisse* (1130 'défilé, embarras, gêne, étreinte, colère, tourment, impulsion, angoisse').
provençal *(pera d') engoyssa* (1245 nom d'une localité du Limousin)> *angoisse* dans *poire d'angoisse* (fin XIIIe siècle).
(*D.H.L.F.*, I, 144a) compris dès le XVe siècle comme lié à *angoisse* <*angustiam.*

---

[15] Cf. Gilliéron, Jules et Roques, Mario (1912), *Études de géographie linguistique d'après l'Atlas linguistique de la France*, p. 14.

[16] Cf. *op. cit.*, p. 121.

[17] Cf. *op. cit.*, p. 150.

[18] D'autre part, la locution «collision homonymique» entre en conflit paronymique avec l'expression «collusion homonymique» que Jacqueline Picoche invente et utilise pour évoquer certains mécanismes de regroupement sémantique (*Structures sémantiques du lexique français*, pp. 82-83). Ainsi elle dénomme collusion homonymique l'attraction sémantique de *plan* (<*planum*) sur *plant* (<*planter*) dans une expression comme laisser en plan ou encore l'influence corruptrice *d'air* (<ital. *aria*) sur *air* (<latin *aerum*) dans une formule idiomatique du type *prendre des grands airs.*

[19] Cf. Ullmann, Stephen (1952), *Précis de sémantique française*, p. 224.

– norrois *bita* (‘mordre»’)> *abiter* (‘s’approcher, toucher à’)> *bite* (1584 ‘membre viril’).
norrois *biti* (‘poutre’)> *bite* (1382 ‘pièce de bois sur laquelle s’enroule les câbles d’amarrage’).
(*D.H.L.F.*, I, 409; *F.E.W.*, XV, 121).

– latin *cavam* (‘fossé’)> *cave* (1058) (‘cellier’).
grec koilos (‘creux’)> *cavum*> *cave* (1170) (‘creux, enfoncé’) employé seulement dans *yeux caves* et *veine cave*.
(*D.H.L.F.*, I, 660; *F.E.W.*, II, 1, 558b-559a).

– latin *decollare* (‘décapiter’)> *décoller* (980 ‘enlever la tête’).
grec *kolla* (‘colle, gomme’)> *colla*> *décoller* (1382 ‘enlever la colle’, ‘quitter le sol’ en 1910).
(*D.H.L.F.*, 801a et 1010b).

– latin *strata* (‘rue’)> ital. *strada* (‘route’)> *estrade* (1450 ‘chemin, route’) a disparu sauf dans *battre l’estrade* (‘courir les chemins’).
latin *sternere* (‘étendre’)> *estrade* (1672 ‘plancher surélevé’).
(*D.H.L.F.*, 1314; *F.E.W.*, XII, 260b et 290b).

– latin *flaccidus* (‘flasque, fané’)> *flaistre*> *fleistrir* (1120) (‘faire perdre sa fraîcheur’)> *flétrir*.
francique *flatjan* (‘passer le plat de la main sur’)> *flatir* (tomber par terre)> *flastrir*> *flestrir*> *flétrir* (‘vouer à l’opprobre’).
(*D.H.L.F.*, 1441b-1442a; *F.E.W.*, III, 589b et 139b).

– latin *craticula* (‘petite grille’)> *gredil*> *grediller*> *grésiller* (1360 ‘brûler, rôtir’).
francique *grisilon* (‘grêler’)> moyen néerl. *griselen*> *grésiller* (1130 ‘faire du grésil’).
(*D.H.L.F.*, II, 1642b; *F.E.W.*, II, 2, 1289b et XVI, 85b).

– anc. fr. *griffe* (‘limier’)> *griffon* (‘chien de chasse’).
francique *grifan* (‘prendre, saisir’)> *griffer*> *griffon* (‘crochet, objet qui griffe’). rare.
grec *grupos*> latin *gryfus*> *grif*> *griffon* (1080) (‘animal fabuleux à tête d’aigle et corps de lion’).
(*D.H.L.F.*, 1644; *F.E.W.*, IV, 297b et XVI, 77b).

– grec *maza* (‘crêpe d’orge, boule’> lat. *massam* (‘pâte, amas’)> *masse* (1050 ‘quantité’).
lat. vulg. **matteam* (‘bâton, manche de la houe’)> *masse* (1135 ‘arme formée d’un manche et d’une boule métallique munie de pointes’).
(*D.H.L.F.*, 2154a-2155b; *F.E.W.*, VI, 1, 441a et 507a).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

– lat. *percam* (‘perche’)> *perche* (1170 ‘perche’).
lat. *perticam* (‘gaule, tige’)> *perche* (1112 ‘gaule de bois ou de métal’).
(*D.H.L.F.*, 2655; *F.E.W.*, VIII, 216a et 278a).

–latin *pineam* (‘pomme de pin’)> *pine* (1278 ‘membre viril, pénis’).
latin *pinnam* (‘coquillage’)> *pinne* (1558 ‘grand mollusque’).
(*D.H.L.F.*, 2744b et 2745b; *F.E.W.*, VIII, 533a).

– grec *plagios* (‘côté’)> ital. *piaggia* (‘espace découvert au bord de la mer’)> *plage* (1456 ‘bord de mer’).
lat. *plaga* (‘région, zone’)> *plage* (1290 ‘étendue de terre, région, contrée, surface déterminée d’un objet’).
(*D.H.L.F.*, 2765; *F.E.W.*, IX, 10a et 12a) le second est confondu avec le premier au XVIe siècle.

– lat. *planum* (‘égal, uni’)> *plan* (1520 ‘sans aspérité, sans courbure, horizontal, plat’).
fr. *planter*> *plant* (1495 ‘jeune arbre à planter, terrain où ils sont plantés’).
fr. *planter*> *plan* (1450 ‘assiette de ce qui est édifié, dessin’).
(*D.H.L.F.*, 2770b, 2771a et 2776b; *F.E.W.*, IX, 22, 27b).

– francique **hrata* (‘gâteau de cire fait par les abeilles’)> *royon* (1429)> *rayon* (1538 ‘gâteau de cire des abeilles, casier, tablette’).
lat. *radium* (‘baguette pointue’> *rai* (1119 ‘faisceau partant d’une source lumineuse’)> *rayon* (1474 ‘jet de lumière’).
(*D.H.L.F.*, 3068a et 3103b; *F.E.W.*, X, 21b et XVI, 237b).

– latin *sensum* (‘perception par les sens’)> *sens* (1080 ‘faculté de juger, raison’).
germ. **sinno* (‘direction’)> *sens* (1130 ‘côté d’un objet, orientation, avis, opinion’).
(*D.H.L.F.* 3458a et 3460a; *F.E.W.*, XI, 463a et XVII, 71b).

– latin *vacuum* (‘vide, inoccupé’)> *vague* (1260 ‘vide’) resté usuel dans *terrain vague.*
norrois *vâgr* (‘mer’)> *wague* (1130)> *vague* (1150 ‘masse d’eau qui se soulève et retombe’).
latin *vagum* (‘qui va à l’aventure’)> *vai* (1126 ‘errant, frivole’> *vague* (1375 ‘errant, vagabond, imprécis’).
(*D.H.L.F.*, 3985b-3987a; *F.E.W.*, XIV, 110a, 127 a et XVII, 418a).

Bien évidemment, dès lors que les homonymes conservés n’appartiennent par aucun de leurs effets de sens à un même champ lexical, la langue en permet une utilisation indifférenciée, même si certains locuteurs lettrés, ou simplement curieux, en viennent quelquefois à s’interroger sur les liens de signification possibles entre des lexèmes aux formes acoustiques et graphiques identiques, comme dans les cas suivants:

– arabe *barda'a* ('bât d'âne')> *barde* (1220 'armure de cheval, selle') a disparu sauf dans *barde de lard.*
celtique *bard*> *bardum* ('poète, chanteur')> *barde* (1512).
(*D.H.L.F.*, I, 331; *F.E.W.*, XIX, 24a).

– anc. fr. *coesme* ('mercier')> *coesmelotier* ('marchand')> *camelot* (1596 'marchand de rue') devenu rare.
arabe *hamlat* ('peluche de laine')> *camelot* (1168) ('étoffe de poil de chameau ou de chèvre').
(*D.H.L.F.*, I, 597; *F.E.W.*, XIX, 64a).

– latin *calere* ('être chaud')> *chaloir*> *chalant*> *chaland* (1174) ('compagnon, ami, amoureux, personne qui achète chez le même marchand').
grec *khelandion* ('bateau')> *chaland* (1160) ('grand bateau pour le transport des marchandises').
(*D.H.L.F.*, I, 689a; *F.E.W.*, II, 1, 83b et 633b).

– latin *cannam*> *canne*> *canon* (1338 'terme d'artillerie').
grec *kanôn* ('baguette droite')> lat. *canon*> *canon* (1259 'modèle, règle').
(*D.H.L.F.*, I, 607-608; *F.E.W.*, II, 1, 205a et 216b).

– latin *carminem* ('chant')> *charme* (1160 'formule magique, qualité de pouvoir plaire').
latin *carpinum* ('charme')> *charme* (1170).
(*D.H.L.F.*, I, 707-708; *F.E.W.*, II, 1, 379a et 406b).

– francique **grinan* ('faire la grimace')> *grigner*> *chagriner*> *chagrin* (1389 'état de tristesse profonde').
turc *sagri* ('croupe d'un animal')> *sagrin*> *chagrin* (1655 'cuir grenu').
(*D.H.L.F.*, 685; *F.E.W.*, XVI, 68b).

– francique **stalo* ('pieu')> anc. fr. *estal*> *estalon* (1080 'poteau, pieu et modèle de mesure')> *étalon.*
francique *stallo* ('cheval gardé à l'écurie')> *estalon* (1211 'cheval reproducteur')> *étalon.*
(*D.H.L.F.*, 1319; *F.E.W.*,XVII, 210b-211a).

– latin *stamen* ('fil, filament')> *stamina*> *étamine* (1690 'organe mâle producteur de pollen').
latin *stamineum* ('garni de fil')> lat. vulg. *staminea* ('chemise en laine des moines')> *étamine* (XIIe s. 'tissu léger, étoffe légère et souple').
(*D.H.L.F.*, 1319b-1320a; *F.E.W.*, XII, 229).

– latin *flaccere* (‘devenir mou’)> *flasque* (1421 ‘qui manque de fermeté’).
francique *flaska*> *flasco* (‘bouteille pour le vin’)> *flaische*> *flasque* (1322 ‘bouteille, petit flacon plat’).
(*D.H.L.F.*, 1440a).

– latin *fimum* (‘fumier’)> *femare*> *femer*> *fumier*> *fumer* (‘faire du fumier, répandre du fumier’).
latin *fumum* (‘fumée’)> *fumer* (1120 ‘faire de la fumée’).
(*D.H.L.F.*, 1528a-1529b; *F.E.W.*, III, 545b et 855a).

– francique *fuder* (‘quantité de liquide’)> *foudre* (1669 ‘mesure de vin’).
latin *fulgur* (‘éclair, éclat’)> *fulgura*> *fuldre*> *foudre* (‘décharge électrique produite par deux nuages’).
(*D.H.L.F.*, 1468b-1469a; *F.E.W.*, IV, 841b et XV, 186a).

– francique **lotja* (‘grande cuiller’)> *louche* (1250 ‘cuiller, bêche, main’).
orig. inc. *luscam* (‘borgne’)> *louche* (1188 ‘qui ne voit pas très bien, peu clair, suspect’).
(*D.H.L.F.*, 2057b-2058a; *F.E.W.*, XVI, 483a).

– lat. *mulam* (‘hybride femelle de l’âne et du cheval’)> *mule* (1080).
lat. *mulleum* (‘de couleur rouge’)> *mule* (1314 ‘engelure au pied’)> *mule* (1530 ‘pantoufle laissant le talon découvert’).
(*D.H.L.F.*, 2316b-2317a; *F.E.W.*, VI, 3, 201a et 211b).

– latin *turbam* (‘trouble, agitation, désordre’)> *tourbe* (1283 «foule, ramassis de gens méprisables’).
francique **turba* (‘touffe d’herbe’)> *tourbe* (1200 ‘matière combustible spongieuse’).
(*D.H.L.F.*, 3863a; *F.E.W.*, XIII, 420a et XVII, 395a).

Comme le système linguistique ne provoque pas de façon absolue l’abolition des homonymes sémantiquement voisins, mais tente d’empêcher que la situation de conflit entre signifiants porteurs de signifiés proches ne se produise ou ne vienne à s’envenimer, il conviendrait peut-être d’utiliser une locution comme l’*évitement de l’homonymie*[20] pour dénommer ce mécanisme lexical: une telle formule insiste moins que *collision* sur la «brutalité» de la rencontre entre homonymes plus ou moins synonymes et rend compte de manière plus fidèle

[20] Cette expression s’apparente à la formule *avoidance of homonymy* utilisée par les grammairiens anglo-saxons (voir ASHER, R.E. (1994), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford, Pergamon Press, t. III, pp. 1.567-1.570).

des tentatives (pas toujours couronnées de succès) amorcées par le système de la langue pour enrayer toute équivoque d'ordre sémantique.

Quels sont donc les moyens que le fonctionnement linguistique met en œuvre pour empêcher une homonymie aux effets pervers? Dans l'ensemble, il use de deux manœuvres aux effets radicalement différents. Tantôt, il adopte une attitude «conservatrice» en tentant de garder des formes semblables dans lesquelles sont introduites de légères modifications d'ordre phonétique, morphologique ou syntaxique. Il pratique alors la méthode de la différenciation des homonymes. Tantôt, il recourt à des solutions plus radicales, en procédant à la suppression, totale ou partielle, des termes prononcés et/ou écrits de manière identique. Il adopte dans ce cas la procédure d'abolition (intégrale ou incomplète) des homonymes, que Jules Gilliéron considérait comme le résultat ordinaire de la «collision homonymique».

Parmi les moyens de différenciation phonétique dont le français dispose[21], on compte le rôle de *h* aspirée (qui permet par exemple la discrimination phonétique entre *les auteurs* et *les hauteurs, des êtres* et *des hêtres*, etc.), l'articulation possible de la consonne finale (qui oppose *bu* et *but*, *cri* et *Christ, faix* et *fait*, *fil* et *fils*, *lit* et *lis*, *marre* et *mars*, *sans* et *sens*, *tous* et *toux, vis* et *vis*, ainsi que, depuis peu, *où* et *août*, *meurs* et *mœurs*) ou encore la variation vocalique, procédé souvent été mis en œuvre dans l'histoire, comme en témoignent les quelques cas suivants[22]:

– latin *consummare* ('accomplir, mener à son terme')> *consummer* (1120)> *consommer* ('accomplir, parfaire').
latin *consumere* ('se charger de')> *consumer* (1120 'dissiper, épuiser, détruire sous l'action du feu').
(*D.H.L.F.*, I, 861b et 868a; *F.E.W.*, II, 2, 1095a et 1096a).

– latin *denegare* ('dire non')> *denier* (1160 'rejeter, repousser, défendre') refait en *dénier.*
latin *denarium* ('pièce d'argent')> *denier* (1175 'monnaie') tombé en désuétude, sauf dans le vocabulaire du droit.
(*D.H.L.F.*, I, 1034; *F.E.W.*, III, 39b et VII, 83b).

– latin *dolum* ('mal, douleur') *dolere*> *dol* ('souffrance, chagrin')> *duel*> *deuil.*
latin dolum ('tromperie')> *dol* (1248 'fraude').
(*D.H.L.F.*, I, 1116a; *F.E.W.*, III, 120b-121a).

– moyen néerl. *doten* ('rêver, tomber en enfance')> *redoter* (1155 'tenir des propos décousus')> *radoter* (XIIIe s.).

---

[21] Voir IORDAN, Iorgu (1962), *Einführung in die Geschichte und Methoden der romanischen Sprachwissenschaft,* Berlin, Akademie Verlag, pp. 188-191.

[22] Voir aussi ULLMANN, Stephen (1952), *Précis de sémantique française,* p. 228.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

latin *dubitare* ('hésiter')> *doter*> *redoter* ('craindre')> *redouter.*
(*D.H.L.F.*, III, 3064b et I, 1131b; *F.E.W.*, III, 170a et XV, 2, 66b).

– latin *fagus* ('hêtre')> *fou* ('hêtre') a disparu sauf son composé *fouet* (v. 1250 'baguette de hêtre').
latin *follem* ('outre gonflée, ballon, idiot')> *fou* (1080 'qui a perdu la raison').
latin *focum* ('foyer')> *fou* (880 'feu, bûcher')> *feu.*
latin *fatutum* ('qui a telle destinée')> *fou* (1050 'mort depuis peu de temps')> *feu*
(*D.H.L.F.*, 1418a; 1419a; 1467a; 1713b).

– lat. *maritare* ('unir des arbres à la vigne, donner en mariage')> *marier* (1145 'donner en mariage').
francique **marrjan* ('ralentir, arrêter')> *marir*> *marier* (1155 'égarer, fâcher, maltraiter')> *marrir* (XIIIe s. 'perdre l'esprit')> *marri* ('triste, affligé').
(*D.H.L.F.*, 2139b; *F.E.W.*, VI, 1, 348a et XVI, 534a).

Dans certaines occurrences, la transformation vocalique s'accompagne d'une modification consonantique, comme dans:

– latin *vigilam* ('veille')> *veille* (1145 'action de rester éveillé, jour précédant une fête religieuse').
latin *viticulam* ('vrille de la vigne')> *veille* (1313 'pousse en spirale')> *vrille* (1551 'pousse en spirale').
(*D.H.L.F.*, 4009b; *F.E.W.*, XIV, 552).

L'introduction d'une différenciation relative aux genres ou aux nombres —que l'opposition entre le masculin et le féminin, ou le singulier et le pluriel, découle ou non de la situation morphologique des étymons— devient également un critère distinctif entre des formes homonymes:

– anc. fr. *pair* ('égal')> *parage* (1050 'origine, extraction').
esp. *paraje* ('lieu de station')> anc. prov. *parage* (1360 'étendue de mer')> *parage* (1554 'étendue de mer'; 1824 au pluriel 'voisinage').
(*D.H.L.F.*, 2561b; *F.E.W.*, VII, 596b et 634b).

– lat. *pennam* ('plume')> *pene* (XIe s. 'plume d'oiseau, aile, plume pour écrire')> *penne* (mot féminin).
lat. *pinnam* ('créneau')> *pene* (1220 'éminence, cime, pointe, bout') a disparu.
lat. *pannum* ('morceau d'étoffe')> *pene* (1080 'fourrure, peau qui couvre le bouclier') a disparu.
lat. *pessulum* ('verrou')> *pesle*> *pene* (1440 'pièce mobile d'une serrure')> *pêne* (mot masculin).
(*D.H.L.F.*, 2643b et 2645b; *F.E.W.*, VIII, 530b).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

– latin *pallium* (‘manteau’)> *poile* (1210 ‘drap mortuaire’)> *poêle* (encore usité dans *tenir les cordons du poêle*).
latin *patellam* (‘petit plat’)> *poile* (1377 ‘ustensile de cuisine rond et plat, à longue queue’)> *poêle.*
latin *pensilis* (‘qui pend’)> *poile* (1351 ‘pièce surchauffée, fourneau de chauffage’)> *poêle.*
(*D.H.L.F.*, 2807; *F.E.W.*, VIII, 2a et 201a).

Plus fréquemment, la différenciation de type morphologique en appelle à l’adjonction de diminutifs ou de suffixes qui modifient sensiblement l’image acoustique des lexèmes homonymes. Relèvent indubitablement de la situation où un suffixe permet de particulariser des termes identiques les trois cas suivants:

– anc. fr. *aval*> *avaler* (1080) (‘faire descendre, descendre, dévaler, accorder’) (plus spécialisé en français moderne: ‘faire descendre la nourriture’).
arabe *hawala* (‘lettre de change, mandat’) ou italien *avallo*> *avaler* (1690) (‘donner une caution’)> *avaliser* (1875).
(*D.H.L.F.*, I, 267b).

– francique **skala* (‘écaille’)> *escale* (‘écaille, coquille, ardoise’)> *écaille.*
latin *scalam* (‘guide’)> *escale* (‘escalier’)> *escalier.*
(*D.H.L.F.*, 1157a et 1289b; *F.E.W.*, XI, 268b et XVII, 77a).

– allem. *matschen* (‘réduire en bouillie’)> *mascher* (‘déchirer sans section nette’)> *mâcher*> *mâchurer* (‘déchiqueter en écrasant’).
lat. *masticare* (‘mastiquer’)> *maschier* (1185 ‘écraser avec les dents’)> *mâcher.*
(*D.H.L.F.*, 2080b-2081a; *F.E.W.*, VI, 1, 459a).

L’addition d’une désinence marquant le diminutif se rencontre avec constance:

– celt. **betw*> latin *betullum*> *bole* (1215 ‘bouleau’) a disparu au profit du diminutif *bouleau* (1516).
moyen allem. *bôlen* (‘faire la cour, faire l’amour’)> *boler* (XIIIe s. tromper)> *bole* (1210 ‘feinte, tromperie, astuce, débauche’) a disparu en moyen fr.
latin *bullam*> *bole* (1250 ‘boule, massue, moule d’un sceau’)> *boule.*
(*D.H.L.F.*, I, 468-469; *F.E.W.*, XV, 1; 176a).

– latin *mensem* (‘mois lunaire’)> *mois* (1080 ‘douzième partie de l’année’).
latin *messem* (‘moisson’)> *mois* refait sur la forme diminutive latine *messionem* (‘action de récolter’)> *moisson* (1170).
latin *mucidum*> *mois* (1160 ‘fané, flasque, triste, nigaud’)> *moite* (‘légèrement humide’).
(*D.H.L.F.*, 2266; *F.E.W.*, VI, 2, 51a et 183b).

– latin *muscam* (‘mouche’)> lat. *muscionem* (‘moucheron’)> *moisson* (1140 ‘moineau’)> **moissonel*> *moisnel*> *moineau*.
latin *messio* (‘action de récolter’)> *meissun* (1170 ‘action de récolter, grande quantité de choses’)> *moisson*.
(*D.H.L.F.*, 2265 b et 2266b; *F.E.W.*, VI, 2, 51a et 3, 259b).

– lat. *napum* (‘navet’)> *nef* (1174 ‘navet’)> *navet* refait par addition d’un diminutif.
lat. *navem* (‘navire’)> *nef* (1050 ‘bateau, partie de l’église entre le portail et le transept’).
(*D.H.L.F.*, 2351b et 2357a; *F.E.W.*, VII, 10a et 66a).

Toutefois, la transformation morphologique la plus productive (et la plus commune) consiste à recomposer des formes sur leurs étymons, quand ces aïeux sont connus, ou supposés tels. Ce jeu sur les doublets consacre, quand sa réalisation est possible, la victoire des dérivés savants sur les productions de l’évolution phonétique normale, appelée quelquefois «populaire». Comme mode de discrimination des homonymes, la création de doublets offre une étonnante efficacité: grâce aux transformations phonétiques parfois sensibles qu’elle impose aux signifiants, elle autorise l’utilisation de vocables aux signifiés très voisins qui échappent au piège de l’homonymie. Des verbes comme *libérer* et *livrer*, *séparer* et *sevrer*, des adjectifs comme *grêle* et *gracile*, *frêle* et *fragile* —qui remontent à des ancêtres communs— ne risquent jamais d’être confondus, malgré leur appartenance à un même champ lexical. Aussi, quand la langue recourt à l’utilisation de dérivés savants pour des mots d’étymologies différentes, elle éloigne d’autant mieux la menace de confusion entraînée par la coexistence d’homonymes. On en voudra pour preuves les quelques exemples énumérés ci-après, où la juxtaposition de signifiants identiques (jusqu’à six dans le cas de *aire*) trouve le moyen de se réduire par une diversification des formes qu’autorise un calque à partir de l’étymon:

– latin *accostare*> *acoter* (‘toucher à, s’approcher de’)> *accoster* (réfection savante).
latin *accubitare*> *acoter* (1172 ‘appuyer, se coucher’) a disparu (sauf dans *s’accoter* et *accoté*).
(*D.H.L.F.*, I, 22a).

– latin *acrum* (‘pointu’)> *aire* (‘acide, violent’)> *âcre* (1606 ‘irritant, agressif’) doublet savant.
latin *aridum*> *aire* (‘sec, desséché, racorni’)> *aride* (1370 ‘sec, stérile’) doublet savant.
latin *ager* (‘domaine agricole’)> *aire* (1086 ‘nid d’aigle, espace libre où l’aigle s’établit’)> (1342 ‘origine’) a disparu sauf dans *débonnaire*.
latin *area* (‘emplacement, espace où on bat le blé’)> *aire* (1200 ‘lieu, endroit, sol dégagé’).
latin *avum*> *aire* (‘aïeul’) a disparu.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

latin *itenerem* ('trajet, voyage, marche, route')> *eire* ('chemin, allure')> *aire* ('voyage, chemin, route, distance, façon d'agir')> *erre* ('vitesse acquise d'une embarcation sur laquelle n'agit plus le propulseur').
(*D.H.L.F.*, 29b, 73, 200b; 1286a).

– latin *amare* ('aimer')> *aimer.*
latin *aestimare* ('évaluer, priser')> *esmer* (1135) refait en *extimer* ('priser, estimer, juger favorablement') vers 1300 sur *aestimare.*
(*D.H.L.F.*, I, 1312a).

– latin *martyrem* ('martyr')> *martre* (1190 'martyr')> *martyr* refait au XIIIe s. sur *martyrem.*
francique **martar* ('martre')> *martre* (1080 'martre').
(*D.H.L.F.*, 2151a; *F.E.W.*, XIV, 537a;).

– latin *mysterium* ('secret')> *mistere* (1167 'secret, raison cachée')> *mestier* (XIIIe s. 'mystère')> *mystere* reconstruit au XVe s. à partir de *mysterium.*
latin *ministerium*> *menestier* (881 'service')> *mestier* (1135 'fonction')> *métier.*
(*D.H.L.F.*, 2220b; *F.E.W.*, VI, 2-3, 319b).

– latin *polypum* ('mollusque')> prov. *pourpre*> *poupe* (1538 'mollusque')> *poulpe* (réfection savante sur *polypum*).
latin *puppim*> *poupe* (1246 'arrière d'un navire').
(*D.H.L.F.*, 2882b et 2884a; *F.E.W.*, IX, 140a).

– latin *sanguinare* ('saigner')> *saigner* (1130 'saigner').
latin *signare*> anc. fr. *saigner* (1080 'marquer d'un signe, faire le signer de la croix, faire signe à')> *signer* (1523 'revêtir de sa signature') recomposé sur *signare.*
(*D.H.L.F.*, 3355b et 3506a; *F.E.W.*, XI, 156a et 601a).

– latin *stare*> *stabilis* ('qui tient debout')> *estable* (1120 'stable, ferme, durable')> *stable* (réfection savante au XIIIe s.).
latin *stare*> *stabula* ('étape, résidence')> *estable* (1155 'écurie, étable')> *étable.*
(*D.H.L.F.*, 1316a et 3628a).

Quand toute différenciation se révèle impossible et qu'en raison de leur sémantisme proche les homonymes peuvent entraîner le discours dans des «ambiguïtés authentiques»[23], l'amputation d'une forme ou d'une autre s'impose. L'effacement de tous les mots existants survient quelquefois. On connaît l'exem-

[23] Cf. ULLMANN, Stephen (1952), *Précis de sémantique française,* p. 233.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ple de verbes de l'ancien français qui ont totalement disparu: parce que les formes de l'indicatif *ert* pour l'imparfait et le futur de l'ancien français *estre*, héritées directement des formes latines correspondantes *erat* (imparfait) et *erit* (futur), pouvaient susciter bien des équivoques, la langue les a abandonnées au cours du XIIIe siècle au profit de constructions refaites sur d'autres radicaux: *ser-* (<latin vulg. *essere*) pour le futur et *est-* (<anc. fr. *ester*) pour l'imparfait. De même, l'abandon du verbe *oïr*, à tous les temps et à tous les modes, ainsi que la transformation du passé simple d'*avoir* en *eut* s'explique par la concurrence du même signifiant *ot* pour exprimer l'indicatif présent 3 d'*oïr* et le passé simple 3 d'*avoir* pendant une grande partie du Moyen Âge. Cette disparition totale se produit rarement, mais on l'observe quand même dans quelques cas, où l'abolition est associée avec des différenciations phonétiques ou morphologiques:

– norrois *greida* ('préparer, disposer')> *agroier* (1170 'équiper, disposer') a disparu.
latin *gratum* ('accueilli avec faveur, bienvenu')> *gré* (Xe s. 'consentement')> *agroier* (1160 'être au gré de, consentir')> *agréer* ('accepter').
latin *acrum*> *agroier* (XIIe s. 'piquer, tourmenter') a disparu.
(*D.H.L.F.*, 62b, 1634a; *F.E.W.*, XXIV, 98a).

– latin *carcerem* ('prison')> *chartre* (XIIe s. 'prison') (a disparu vers 1700).
latin *charta*> *cartulam* ('acte, document')> *chartre* ('papier, lettre, charte') devenu *charte* par dissimilation (vers 1785).
(*D.H.L.F.*, I, 709b; *F.E.W.*, II, 1, 363a et 626b).

– latin *capere*> *capire*> *chever* ('venir à bout, achever, nourrir')> *achever.*
latin *cavare*> *chever* ('creuser, miner, évider') a disparu.
(*D.H.L.F.*, I, 26b).

–latin *vetare* ('interdire')> *veer*> *voier* (1169 'refuser, interdire, enfreindre') a disparu.
latin *viam* ('voie')> *voier* (1167 'conduire, guider, diriger, marcher') a disparu.
latin *vicarium* ('remplaçant')> *voier* (XIIe s.)> *voyer* (1270 'officier de justice')> *agent voyer* (1836 'fonctionnaire chargé de surveiller les voies vicinales') a quasi disparu.
latin *videre* ('voir')> *voier* (1160 'voir, examiner attentivement')> *voir* a disparu.
latin *vocitare*> *voier* (1155 'vider, quitter, déguerpir') a disparu.
(*D.H.L.F.*, 4131b ; *F.E.W.*, XIV, 358b, 373b, 407a).

Ce dernier exemple témoigne d'une situation en évolution: si les dictionnaires recensent encore l'emploi de *voyer* comme adjectif d'*agent*, ce lexème n'est plus attesté comme dénomination d'une fonction administrative dans la réalité actuelle de la parole et ne survit que dans des textes anciens, passablement surannés.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Plus fréquente, et plus normale, apparaît l'abolition partielle au sein des homonymes. Dans cette occurrence, le système linguistique n'efface pas toutes les formes existantes, mais abandonne un emploi et en conserve un autre. Les raisons de son choix, où entre probablement le rôle de la fréquence du mot (le lexème le plus employé peut davantage préserver ses chances de survie) résistent à toute tentative quelque peu précise de détermination. Observons les cas suivants, où l'antonymie entre certains vocables n'entrave pas le processus d'abolition (voir *morbide* et *semer*) et où des suppressions peuvent se produire en cascade (cas de *soif*):

– latin *capulum*> *cable* (1180 'grosse corde')> *câble.*
grec *kataballein* ('lancer')> *catabolam*> *cheable, cable* ('abattis de bois, machine de guerre') a disparu au XIIIe s.
(*D.H.L.F.*, I, 564a et 684b; *F.E.W.*, II, 1, 483a).

– francique **daroth* ('arme de jet')> *dardum* ('arme de jet')> *dart* (1165 'arme de jet, aiguillon, membre viril')> *dard.*
francique **darn* ('déconcerté, ébahi')> *dart*> *endart* (1370 'vainement, inutilement')> *estre en dart* ('ne servir à rien') a disparu.
latin médiéval *darsum* ('poisson')> *dart* (1555 'poisson du genre du chevesne').
(*D.H.L.F.*, 994a; *F.E.W.*, XV, 2, 54a- 55b).

– latin **delectare*> *delitier* ('réjouir')> *delit* (1175 'plaisir, joie') disparaît en moyen fr.
latin *delictum* ('faute')> *delit* (1330 'dégât, dommage, faute').
(*D.H.L.F.*, I, 1028a; *F.E.W.*, III, 32a et 34a).

– latin *faginam mustelam* ('martre du hêtre')> *foine* (1160 'petit mammifère carnassier')> *fouine.*
latin *fuscinam* ('trident')> *foine* (1145 'fourche')> *fouine* a disparu en moyen fr.
(*D.H.L.F.*, 1470b; *F.E.W.*, III, 368a).

– latin *morbidum* ('malade, malsain')> *morbide* (1486 'malade'; 1836 'malsain').
ital. *morbido* ('souple, malléable')> ital. *morbidezza* ('caractère doux d'un objet')> *morbide* (1660 'qui concerne la délicatesse des chairs') a disparu au XVIIe s.
(*D.H.L.F.*, 2285; *F.E.W.*, VI, 3, 124b).

– latin *necare* ('faire périr')> *nier* (1080 'faire périr dans l'eau')> *noyer.*
latin *negare* ('dire non')> *nier* (980 'renier, démentir').
latin tardif **nitidare*> *nier* (1120 'débarrasser, délivrer')> *netoier* (XIIIe s.)> *nettoyer.*
(*D.H.L.F.*, 2367a, 2374a, 2404a; *F.E.W.*, VII, 74b, 82b, 144a).

– latin *nodare* ('lier')> *noer* (1165 'faire un nœud')> *nouer.*
latin *natare*> **notare*> *noer* (XIIe s. 'nager') refait sur *navigare*> *nager.*
(*D.H.L.F.*, 2397b et 2336 b; *F.E.W.*, VII, 39a et 164a).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

– latin *hospitem* (‘qui donne ou qui reçoit l’hospitalité’)> *ostage* (1080 ‘hospitalité, accueil’)> *otage* (‘personne que l’on déteint comme gage’).
latin *hostem* (‘ennemi’)> anc. fr. *ost* (1080 ‘armée, guerre’)> *ostage* (service d’ost).
(*D.H.L.F.*, 2501a; *F.E.W.*, IV, 491b, 500a).

– latin vulg. **semare*> *semer* (XIIIe s. ‘amoindrir, maigrir, dépérir’) a disparu.
latin *seminare* (‘semer’)> *semer* (1118 ‘ensemencer’).
(*D.H.L.F.*, 3453a; *F.E.W.*, XI, 425a et 433a).

– 1. latin *sitim* (‘désir de boire’)> *sei, soi* (1050 ‘désir de boire’)> refait en *soif* (1175) sur le modèle de *noif* (<*nivem*).
latin *se*> *sei, soi (1160)*> *soi* (pronom réfléchi forme tonique).
2. *sitim*> *soi*> *soif.*
saepem (‘haie’)> *soif* (1170 ‘haie, clôture’) a disparu en moyen fr.
(*D.H.L.F.* 3535b, 3536b ; *F.E.W.,* XI, 46b).

Dans de très nombreuses situations, le processus d’abolition n’est pas actuellement achevé: il est seulement en train de s’accomplir et des lexèmes promis à un effacement probable demeurent attestés dans des secteurs très spécifiques du lexique. Tantôt on les rangera dans la catégorie des archaïsmes:

– germanique *mago* (‘estomac, ventre’)> *magot* (1529 ‘panse’) subsiste seulement en dialecte normand.
hébreu *Magog* (‘pays d’Asie mineure’)> *magot* (1476 ‘singe sans queue, homme très laid’) emploi rare et archaïque.
francique **musgauda* (‘provision’)> anc. fr. *musgot* (‘provision de vivres’)> *mugot* (‘trésor caché’)> *magot* (‘quantité d’argent cachée’).
(*D.H.L.F.*, 2094a; *F.E.W.*, VI, 1, 51 a, XVI, 499a et 586b).

– norrois *rif* (‘côte’)> *ris* (1155 ‘partie d’une voile’) terme technique de marine
latin *risum* (‘ri’)> *ris* (1080 ‘rire, sourire’) archaïsme.
anc. fr. *rille* (‘latte’)> *ris* (1583 ‘thymus comestible de certains animaux’).
(*D.H.L.F.*, 3259b-3260a).

Tantôt on les verra se perpétuer dans des expressions idiomatiques:

– latin *macula* (‘tache’)> *maille* (1100 ‘tache, boucle de fil’)
latin *medialis* (‘qui est au milieu’)> lat. med. *medalia* (‘demi-setier’)> *maille* (1135 ‘monnaie de faible valeur’) a disparu sauf dans *avoir maille à partir avec.*
(*D.H.L.F.*, 2096b-2097a; *F.E.W.*, VI, 14b et 571b).

– latin *planum* (‘plat, uni’)> *plain* (1155 ‘plat, lisse, uni’) gardé dans le vocabulaire de la marine, en Belgique (dans *tapis plain* ‘moquette’) ou dans des locutions figées (*de plain-pied, plain-chant*).

latin *plenum* (‘complet, entier’)> *plein* (1050 ‘empli, occupé’).
(*D.H.L.F.*, 2767a et 2787a; *F.E.W.*, IX, 27a et 59a).

Tantôt on les décèlera dans le vocabulaire de l’argot ou dans les régionalismes:

– latin *gurges* (‘tourbillons d’eau’)> *gort* (‘gouffre, tourbillon de mer’)> *gourd* a disparu sauf comme mot régional (Mâcon).
latin *gurdum*> *gurt* (‘sans mouvement’)> *gourd* (‘perclus, lourd, grossier’).
(*D.H.L.F.*, 1615a; *F.E.W.*, IV, 327a et 330b).

– latin *graecum* (‘grièche’)> *grieu*> *grive* (1280 ‘petit passereau au plumage brun’).
latin *gravis* (‘lourd’)> *grief* (‘pénible’)> *grive* (1628 ‘troupe, armée, corps de garde’) sorti de l’usage, sauf en argot (‘infanterie’) et dans son composé *grivois*.
(*D.H.L.F.*, 1649b-1650a; *F.E.W.*, IV, 209a).

– latin vulgaire *limonem* (‘boue’)> *limon* (fin XIe s. ‘terre amollie charriée par les eaux’).
ital. *limone* (‘citron acide’)> *limon* (1314 ‘citron) sorti de l’usage, mais présent dans les composés *limonade* (1640) et *limonadier* (1666).
latin *limen* (‘seuil’)> *limon* (‘sillon dans le labour’) dialectal (Morvan).
(*D.H.L.F.*, 2028b; *F.E.W.*, V, 343a, 348b et XIX, 108b).

– anc. anglais *râd* (‘course’)> *rade* (1474 ‘bassin maritime où mouillent les bateaux’).
latin *rapidum*> *rade* (XIIe s. ‘rapide, impétueux, vaillant’) a disparu au XVIe s.
latin *ratis* (‘embarcation’)> anc. prov. *radel* (‘assemblage de poutres’)> *radelle* (1355)> *radeau* (1477 ‘plate-forme flottante’)> *rade* (1815 ‘boutique’)> (1844 ‘comptoir’) en argot d’aujourd’hui ‘bistrot’.
(*D.H.L.F.*, 3059b-3060a; *F.E.W.*, X, 66a et 119a).

Mais ce sont surtout les vocabulaires techniques, les lexiques spécialisés et la langue savante qui ont trouvé l’occasion de recueillir des termes en compétition d’homonymie qui, sans ces refuges opportuns, auraient été promis à une éclipse assurée:

– latin *burdonem* (‘mulet’)> *borde* (1381 ‘bâton, bûche, poutre’) a disparu sauf dans le vocabulaire de la marine.
latin **burda* (‘bruit pour attirer l’attention’)> *borde* (‘plaisanterie’)> *bourde* (‘faute, bévue’).
francique *borda* (‘cabane en planches’)> *borde* (1175 ‘petite maison, cabane, chaumière’)> *bordel* (1200 ‘maison de prostitution’).
(*D.H.L.F.*, 448b, 474b; *F.E.W.*, I, 633a),

– germ. *brid* (‘planchette’)> *brai* (1180 ‘gluau, piège’) a disparu.

gaulois **bracu* (‘goudron’)> *brai* (1309 ‘boue, fange, goudron’)> *brai* (‘résidu de la distillation du goudron’) mot technique.
(*D.H.L.F.*, 499a).

– arabe *fardah* (‘charge d’un chameau’)> *farde* (1150 ‘charge, bagage’)> *farder* (‘charger, s’affaisser, se tasser, se gonfler en parlant d’une voile’) a disparu, sauf comme terme de marine.
francique *farwidhon* (‘colorer’)> *farder* (1165 ‘teindre, colorer, maquiller’).
(*D.H.L.F.*, 1398b; *F.E.W.*, XV, 2, 113a et XIX, 44b).

– francique **haist* (‘violence, vivacité’)> *haste* (1100 ‘précipitation, empressement’)> *hâte*.
latin *hastam* (‘lance, pique, javelot’)> *haste* (XIIIe s. ‘bois de lance, hampe, manche’) se maintient comme mot technique en paléographie.
(*D.H.L.F.*, 1692b; *F.E.W.*, IV, 390a et XVI, 123a).

– latin *lacum* (‘réservoir d’eau’)> *lai* (1165 ‘fosse, étang’)> *lac*.
celtique *lai* (‘chant, poème’)> *lai* (XIIe s. ‘poème narratif médiéval’) terme devenu technique.
grec *laïkos* (‘du peuple’)> latin *laïcum* (‘non clerc, illettré’)> *lai* (XIIe s. ‘non clerc’)> *laïque*.
latin *illac* (‘par là’)> *lai* (1080 ‘à cet endroit’)> *là*.
(*D.H.L.F.*, 1953a, 1956a, 1960b, 1962a).

– latin *premium* (‘récompense’)> *prime* (1620 ‘somme payée par un assuré à son assureur’).
latin *primum* (‘qui est en avant’)> *prin* (1119)> *prime* (1532 ‘premier’) archaïsme au sens de ‘première heure’ et dans des locutions comme *de prime abord, de prime face*.
latin *proximum*> anc. fr. *prasme*> *proesme*> *prisme* (1634)> *prime* (1673) terme technique (*prime d’émeraude* ‘cristal de roche coloré’).
(*D.H.L.F.*, 2938-2939).

– allem. *pot*> *pot* (1155 ‘récipient de ménage’)> *potin* (XIIIe s. ‘alliage de cuivre’) mot spécialisé en métallurgie.
normand *potiner* (‘bavarder’)> normand *potin* (‘bavardage’)> fr. *potin* (1881 ‘commérage, bruit’).
(*D.H.L.F.*, 2772b et 2876a; *F.E.W.*, IX, 265b).

– latin *rugam* (‘ride’)> *rue* (1050 ‘voie bordée de maisons’).
latin *rutam* (‘plante vivace’)> *rue* (XIIe s. ‘plante herbacée vivace’) mot spécialisé en botanique.
(*D.H.L.F.*, 3330b-3331a; *F.E.W.*, X, 543a et 597a).

– russe *sobol*> lat. *sabellum* ('martre à fourrure noire')> *sable* (1165 'martre zibeline, noir en héraldique') terme spécialisé.
latin *sabulum* ('sable')> *sable* (1150 'sable').
(*D.H.L.F.*, 3342a-3343a; *F.E.W.*, 11, 14a et xx, 49a).

Parmi les énigmes que recèle le phénomène de l'évitement homonymique se pose la question, légitime, de sa répartition chronologique. Grâce aux travaux de Georges Gougenheim, on sait que les mécanismes d'abolition et de différenciation ont déjà exercé leurs effets sur les parlers gallo-romans: à la suite des altérations de désinences dans les noms et les adjectifs des deuxième et troisième déclinaisons latines, de nombreux homonymes ont émergé, que la langue a largement supprimés ou transformés (notamment grâce à l'adjonction du diminutif *-ulum, -ulam*)[24]. Par ailleurs, Jules Gilliéron établit la règle judicieuse selon laquelle la langue moderne, et en particulier la langue littéraire, sait mieux se préserver des conséquences fâcheuses de l'homonymie, en raison des traditions étymologiques dont elle dispose, conçues comme une «autre vie linguistique»[25]. Un ralentissement s'observe, il est vrai, dans la mise en œuvre du processus d'élimination à partir de la fin de l'Ancien Régime, malgré quelques attestations assez récentes d'abolition:

– latin *negare* ('dire non')> ital. **nik*> moyen fr. *dire nic* (1370 'se moquer de')> *niquer* (1792 'narguer', dans le vocabulaire du jeu) a disparu à l'apparition du second.
arabe *î-nik* ('posséder charnellement')> *niquer* (1890 'posséder sexuellement, attraper').
(*D.H.L.F.*, 2375; *F.E.W.*, VII, 141a).

– ital. *posto* ('emplacement')> *posteggia* ('boniment')> *postiche* (1788 'rassemblement provoqué par les camelots, boniment') a disparu.
ital. *posticcio* ('non naturel, artificiel')> *postiche* (1690 'montage de cheveux artificiels, perruque').
(*D.H.L.F.*, 2870a; *F.E.W.*, IX, 166a).

Les grands moments où les deux solutions d'évitement de l'homonymie fonctionnent avec l'intensité maximale correspondent (paradoxalement?) aux

---

[24] Cf. GOUGENHEIM, Georges (1971), «L'action de l'homonymie sur le lexique», dans *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, 70, I, p. 300.

[25] Cf. GILLIÉRON, Jules (1915), *Étude de géographie linguistique. Pathologie et thérapeutique verbales. II. Mirages étymologiques*, p. 16.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

périodes de la plus active créativité lexicale[26], un peu comme si en étendant le champ de ses conquêtes, le français se sentait en quelque sorte le besoin de «faire le ménage». C'est pourquoi, le XIVe siècle et le temps de la Renaissance ont enregistré le plus grand nombre de métamorphoses des homonymes, sans que les autres époques en soient pour autant épargnées. Relevons quelques cas relatifs à des âges différents:

1. XIIIE SIÈCLE

– latin *burdum* ('mulet')> *bourc* (1274 'bâtard') a disparu au XIIIe s.
latin *burgum*> *bourc* (1164 'place fortifiée')> *bourg*.
(*F.E.W.*, I, 633b-634a).

– latin *capere* ('prendre')> anglo-normand *cape* ('bref de prise de corps') a disparu au XIIIe s.: emploi seulement régional (Normandie).
prov. *capa* ('manteau à capuchon')> *cape* (1460 'manteau large').
(*F.E.W.*, II, 1, 247a).

– latin *cereum* ('bougie')> *cierge* (1165 'chandelle de cire').
latin *cervam* ('femelle du cerf')> **cerviam*> *cierge* (1250 'biche') a disparu dès le XIIIe s.
(*D.H.L.F.*, I, 754-755; *F.E.W.*, II, 1, 613a).

– latin *dentem* ('dent')> *dent* (1080).
latin *deinde*> *dent* ('ensuite, après') très rare, semble avoir disparu au XIIIe s.
(*D.H.L.F.*, II, 1036a; *F.E.W.*, III, 31a et 40b; *God.*, II, 508b).

– latin *forfices* ('cisailles')> *forces* ('grands ciseaux, cisailles') a disparu au XIIIe s.
latin *fortis*> *fortiam*> *force* ('puissance physique').
(*D.H.L.F.*, 1457b; *F.E.W.*, III, 710a).

– latin *involvere*> *involutare*> *envolter* ('replier, envelopper, engloutir, s'emparer de') a disparu au XIIIe s.
latin *vultus* ('visage, physionomie')> anc. fr. *volt, vout* (1120 'visage, image')> *envolter* (1200 'soumettre à une action magique')> *envoûter*.
(*D.H.L.F.*, 1261a; *F.E.W.*, IV, 805b et XIV, 648b).

[26] Pour une détermination de ces périodes voir LODGE, R. Anthony (1997), *Le français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, p. 187.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

– lat. *malum* (‘mauvais, funeste’)> *mal* (881 ‘mauvais’).
lat. *malum*> *mal* (1160 ‘mât’) a disparu très rapidement (XIIIe s. au plus tard).
(*D.H.L.F.*, 2105b-2106a; *F.E.W.*, VI, 1, 123a).

2. XIVE SIÈCLE

– francique **bord* (‘bord’)> *border* (1170 ‘avoir un bord, faire un bord’).
francique **bihordôn* (‘enclore’)> *borde* (‘plaisanterie’)> *border* (‘dire des plaisanteries, faire l’amour’) disparu au XIVe s.
(*D.H.L.F.*, I, 446b; *F.E.W.*, XV, 1, 106a et 182a).

– latin *hostem* (‘armée’)> *oster* (‘faire la guerre’) a disparu au XIVe s.
latin *obstare* (‘se tenir devant’)> *uster* (987)> *oster* (1119 ‘enlever, faire cesser’)> *ôter.*
(*D.H.L.F.*, 2501b; *F.E.W.*, IV, 500a et VII, 287a).

– latin *spontis* (‘volonté libre’)> **spondium*> *espoigne* (1190 ‘volontaire, libre, spontané’) a disparu au XVIe s.
lat. *spongiam*> lat. vulg. **sponga* (‘éponge’)> *espoigne* (1220 ‘éponge’)> *éponge.*
(*D.H.L.F.*, 1275b; *F.E.W.*, XII, 206b).

3. XVE SIÈCLE

– francique *teri* (‘ordre’)> *tire* (vers 1200 ‘ordre, rang’)> *atirer* (1175 ‘disposer, équiper, vêtir, régler, décider’) a disparu au XVe s.
latin *tirare* (‘exercer un effort sur’)> *tirer*> *atirer* (1490) a remplacé *atraire* (‘faire venir à soi, séduire’)> *attirer.*
(*D.H.L.F.*, I, 251b; *F.E.W.*, XVII, 326b).

– latin *ligare* (‘attacher’)> *lier*> *deslier* (1160 ‘délier, se dégager, partager’)> *délier*
latin *laetum*> *lié*> *deslier* (1160 ‘se réjouir’) a disparu à l’époque du moyen fr.
latin *legem*> *loi*> *deslier* (XIIe s. ‘être déloyal, agir contre la loi’) a disparu avant le m. fr.
(*D.H.L.F.*, 2018a; *F.E.W.*, V, 130a et 292a).

– latin *scala* (‘marche d’escalier’)> *eschiele* (1150 ‘échelle’).
francique *skilla* (‘grelot’)> *eschiele* (XIIe s. ‘petite cloche, grelot’) a disparu en moyen fr. francique **skara* (‘troupe’)> *eschiele* (XIIIe s. ‘troupe, escadron, corps de troupes rangées en bataille’) a disparu après 1465.
(*D.H.L.F.*, 1164b; *F.E.W.*, XVII, 95b et 109b).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

– celt. **lausa* (‘pierre plate’)> *losange* (1225 ‘figure géométrique’).
francique **lausinga* (‘tromperie’)> *losange* (‘flatterie, fausse louange’) a disparu en moyen fr.
(*D.H.L.F.*, 2056a; *F.E.W.*, XVI, 452a).

– latin *peduculum*> lat. vulg. *pediculum* (‘petit crustacé’)> *pouil* (1280 ‘insecte parasite de l’homme’)> *pou*.
lat. *pullium* (‘jeune animal’)> *pouil* (1150 ‘coq, poulet’) a disparu en moyen fr.
(*D.H.L.F.*, 2877a; *F.E.W.*, VIII, 148a et IX, 533a).

– latin *rebellare*> *reveler* (1080 ‘se révolter, s’insurger, dédaigner, faire du bruit’) disparaît en moyen fr.
latin *revelare* (‘dévoiler, découvrir’)> *reveler* (1120 ‘faire connaître’)> *révéler*.
(*D.H.L.F.*, 3230a; *F.E.W.*, X, 135a et 349b).

4. XVIE SIÈCLE

– latin *anima*> *arme* (‘âme’) usuel jusqu’au début du XVIe s.
latin *arma* (‘instruments servant à tuer ou blesser’)> *arme*.
(*D.H.L.F.*, I, 107b).

– latin *creare*> *crier* (1120 ‘tirer du néant, créer’) disparaît en 1572.
latin *quiritare* (‘appeler les citoyens’)> **critare*> *crier* (980 ‘pousser des cris’).
(*D.H.L.F.*, I, 950a; *F.E.W.*, II, 2, 1296a et 1484b).

– latin *curam* (‘soin’)> *cure* (1080 ‘soin, attention, souci, traitement d’une maladie’; 1496 ‘presbytère’).
latin currus (‘véhicule’)> *curre* (XIIe s. ‘char’) a disparu au XVIe s.
(*D.H.L.F.*, 977a; *F.E.W.*, II, 2, 1557b et 1575b).

5. XVIIE SIÈCLE

– latin **claream* (‘blanc d’œuf’)> **clariam*> *glaire* (XIIe s. blanc d’œuf; XIIIe s. ‘matière visqueuse secrétée par les muqueuses’).
latin *glaream* (‘gravier’)> *glaire* (1360 ‘gravier’) a disparu au XVIIe s.
(*D.H.L.F.*, II, 1594a; *F.E.W.*, IV, 149a et 738a).

– latin *inviare* (‘expédier’)> *envier* (XIIIe s. ‘faire aller quelqu’un vers’)> *envoyer*.
latin *invidia* (‘malveillance, jalousie’)> *invidiare* (1120 ‘éprouver de la jalousie, désirer’)> *envier*.
latin *invitare*> *envier* (XIIe s. ‘inciter, provoquer, défier’) disparaît au XVIIe s.
(*D.H.L.F.*, 1261a; *F.E.W.*, IV, 796a et 801b).

– latin *fama* (‘renommée’)> *fame* (1160 ‘bruit qui court, réputation, renommée’) a disparu au XVIIe s.
latin *femina* (‘être de sexe féminin’)> *fame* (‘être humain de sexe féminin’)> *femme*.
(*D.H.L.F.*, 1394a et 1410a; *F.E.W.*, III, 405b et 449a).

– latin vulg. *feria* (‘jour de fête, de repos’)> *foire* (1130 ‘jour de fête, marché’).
latin *foria* (‘diarrhée’)> *foire* (1165 ‘diarrhée’) a disparu, sauf dans *avoir la foire* (1865 ‘avoir peur’).
francique **fodar* (‘fourrage’)> *foirre* (XIIIe s. ‘paille, chaume, foin’) a disparu au XVIIe s.
(*D.H.L.F.*, 1450; *F.E.W.*, XV, 2, 155).

– lat. *medicum* (‘médecin’)> *mire* (1155 ‘médecin’) a disparu au XVIIe siècle au profit de *médecin* (‘*médecine*).
lat. *mirari* (‘s’étonner, être surpris’)> *mirer* (1165 ‘regarder avec étonnement’)> *mire* (1325 ‘image idéale, modèle, point de visée, cible’).
(*D.H.L.F.*, 2248a-2249a; *F.E.W.*, VI, 1, 604a; 2, 148a et 154b).

– lat. *palea* (‘fétu, balle de blé’)> *paille* (1121 ‘balle de blé, tige de céréale dépouillée de son grain’).
lat. *pallium* (‘manteau’)> *paille* (980 ‘riche drap d’or ou de soie, tenture, drap noir, linceul, manteau’) disparaît au XVIIe s.
(*D.H.L.F.*, 2523a; *F.E.W.*, VII, 491a et 507a).

– lat. vulg. *pernula* (‘petite jambe’)> *perle* (1120 ‘coquillage, perle’).
lat. *pessulum* (‘verrou’)> *perle* (‘pêne, verrou’) disparaît au XVIIe s.
(*D.H.L.F.*, 2667b; *F.E.W.*, VIII, 235b et 308a).

6. XVIIIE SIÈCLE

– ital. *berlingozzo* (‘macaron’)> *berlingot* (1618 ‘bonbon, emballage pour produit liquide, sexe féminin, sexe masculin’).
francique **bretling* (‘petite planche’)> *berline*> *berlingue*> *berlingot* (1739 ‘mauvaise voiture à cheval’) a disparu peu après son apparition.
(*D.H.L.F.*, I, 378b; *F.E.W.*, XV, 1, 275a).

Au total, la double solution (différenciation et abolition) que le français a instituée, avec d’autres langues, pour enrayer la compétition entre homonymes a fonctionné de manière efficace jusqu’à une époque récente de son histoire. Manifestation que l’on doit observer dans une perspective essentiellement diachronique, l’évitement de l’homonymie relève de ces mécanismes qui ne fonc-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

tionnent pas aveuglément, avec la régularité un peu sèche d'un métronome. Tout au contraire, il s'opère, ou ne se produit pas, pour des raisons qui demeurent quelque peu énigmatiques. N'est-ce pas cette part de mystère qui lui vaut tout son intérêt et tout son charme?

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

DEL FRANCÉS MEDIO *G(U)ANCHE* AL ESPAÑOL *GUANCHE*. HISTORIA DE UN PRÉSTAMO LÉXICO

Elena Llamas Pombo
Universidad de Salamanca

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

¿Es guanche la palabra *guanche*? Esta pregunta figuraba en el título de un artículo (realizado en colaboración con M. Trapero y publicado en el *Anuario de Estudios Atlánticos*, en 1998), en el que he defendido la teoría de que la voz *guanche* del español es un galicismo, un préstamo léxico, tomado del francés en el siglo XV, y no una palabra procedente de la lengua o las lenguas habladas por los aborígenes de las Islas Canarias en el tiempo de su conquista por parte de los europeos.

La historia de esta palabra y la propia pequeña historia de mi estudio sobre ella constituyen un buen ejemplo para mostrar los parámetros que toma en consideración la investigación en etimología. El estudioso de los orígenes de las palabras y de las «biografías de palabras» realiza, como las denomina Yakov Malkiel (1996: 128), verdaderas «excavaciones etimológicas». Y su búsqueda, en esta *arqueología de la palabra*, camina entre los vestigios de la oralidad y los de la escritura, entre la historia interna de las lenguas y la historia de los hombres, entre la ciencia y la vida y, por supuesto, entre el acierto o el error de sus conclusiones.

Malkiel lamentaba hace pocos años «la indiferencia casi total de la sociedad actual ante las investigaciones monográficas etimológicas» (*ibid.*: 190). Ahora bien, tratándose de ciertas parcelas del léxico, la sociedad no permanece tan indiferente como piensa el sabio lingüista: cuando abordamos el estudio de los etnónimos, de los nombres de pueblos y razas —igual que cuando estudiamos los orígenes de lenguas que poseen una importante función en la identidad nacional—, la prensa, los editores y los hablantes prestan cierta atención hacia las conclusiones de la Lingüística histórica, siquiera sea para contradecirlas. Por ejemplo, los propios ecos que nuestro artículo de 1998 ha tenido en la prensa de Canarias nos demuestran que, en ocasiones, la etimología es de interés para numerosos ciudadanos.

1. ETIMOLOGÍA DE *GUANCHE*

El argumento lingüístico a favor del origen galorrománico de la palabra *guanche* concierne tanto a la forma como al significado del étimo que hemos propuesto: en francés antiguo y francés medio existía la palabra *ganche* (escrita

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

más frecuentemente como *guanche* o *guenche*), palabra que se hallaba en pleno uso a principios del siglo XV, época en que llegó al Archipiélago Canario la expedición de franceses que conquistó algunas islas y que realizó incursiones por todas ellas, bajo las órdenes del noble normando Jean de Béthencourt, quien previamente había obtenido el patrocinio del rey Enrique III de Castilla. Pero lo más revelador y lo que hace más verosímil el origen galorromance no es sólo la identidad formal, sino la propia significación del étimo en el francés medieval: el verbo *guenchir* y el sustantivo deverbal *guenche* designan, en sus diferentes acepciones, exactamente, las acciones y aptitudes bélicas y lúdicas que de los primitivos canarios fueron muy frecuentemente descritas en las crónicas antiguas.

1.1. Grafía y pronunciación

Hemos de considerar, en primer lugar, hasta qué punto la grafía y la pronunciación de las voces galorrománicas nos permiten explicar el español *guanche*.

Tomemos, como punto de partida, la información que nos proporcionan los diccionarios históricos sobre la forma escrita de dichas voces, para considerar después su pronunciación, que es la que, en último término, puede explicar el préstamo del siglo XV. Ante la aparente multiplicidad de formas que recogen dichos diccionarios, se ha de tener en cuenta que la lengua medieval vivía en variantes: por una parte, las distintas hablas de oíl conllevaban diferencias dialectales de pronunciación para una misma palabra, que quedan a veces reflejadas en los textos escritos en francés. Por otra parte, la gran laxitud normativa de la lengua escrita permitía que una misma palabra de la lengua hablada fuera transcrita con grafías diferentes.

Greimas (Francés antiguo)
***guenchir**, guenchier*
guenche

Greimas y Keane (Francés medio)
***ganchir,** guenchir*

Godefroy (Francés antiguo y francés medio)
***guenche**, guanche, ganche, gaianche*
***guenchier**, gwencher, guincher, guyncher, guencier*
***guenchir**, ganchir, gangir, gainchir, guencir, gancir, gueinchir, genchir, gencir*

Tobler-Lommatzsch (Francés antiguo y francés medio)
***guenche**, ganche, guanche*
***guenchier**, guinchier*
***guenchir**, ganchir, guencir, gainchir, gancir, gauchir, gencir*

FEW. Wartburg (Francés antiguo y francés medio)
Fr. ant. y fr. med.: ***guenchir**, guencir, guincir, gainchir, wainquir, guanchir, ganchir, guenchir*
Fr. ant.: ***guencier**, guencher, guenchier, gwenchier, guincier*
Fr. med.: *ganchier, guincher, guyncher*
Fr. ant.: ***guenche**, gance, ganche*
Fr. med.: ***guenche***

DEAF (Francés antiguo)
guenchir, *guencir, gwenchir, gueinchir, gueynchir, genchir, gencir, guanchir, guinchir, guincir, guienchir, ganchir, gainchir, gancir, gangir, vanchir, wenchir,* picardo *wainquir*, francoitaliano *guichir* y *guischir*
guenche, *genche, guenge, guanche, guaanche, ganche, gance, gange, gaianche,* picardo *winse*

DMF (Francés medio)
guenchir, *ganchir, genchir, gainchir, guencir, gaenchir, geienchir, ganciere*
guenchier
guanche, *ganche, gance, guenche*

Si examinamos la evolución fonética en el francés del verbo *guenchir* y de su deverbal *guenche*, cuyo étimo es el antiguo franconio *WENKYAN, podemos reconstruir las siguientes pronunciaciones:

[gwentʃir] > ss. IX-X [gentʃir] > s. XI [gẽntʃir] > fin s. XI [gãntʃir] > ss. XII-XIII [gãnʃir] > s. XV [gãnʃi(r)]
[gwentʃə] > ss. IX-X [gentʃə] > s. XI [gẽntʃə] > fin s. XI [gãntʃə] > ss. XII- XIII [gãn)ʃə] > ss. XIII-XV [gãnʃə]

En síntesis, las distintas grafías que conviven desde el francés antiguo —por ejemplo, las tres primeras que presenta el diccionario de Godefroy, *guenche, guanche, ganche*— responden a una progresiva adaptación de la escritura a la pronunciación: *guenche* es la grafía más conservadora; en la forma *guanche* se transcribe la apertura de la vocal nasal, de [ẽ] a [ã], que se produce a finales del siglo XI, y *ganche* refleja el primitivo paso de [gw] a [g], allí donde el étimo germánico presentaba el fonema /w/ inicial. Las tres variantes gráficas alternan aún en francés medio.

A principios del siglo XV, pues, esta palabra debía de pronunciarse en el francés de París como [gãnʃə], pronunciación que puede explicar la forma española *ganche* constatada en algún antiguo texto como variante de *guanche*[1], así como la también variante *gaanchos*, del portugués *guanche/guancho* (*cf.* DOELP).

Ahora bien, en esa misma época y en diversas hablas de oíl y de oc, el fonema /w/ inicial germánico se mantenía en la pronunciación, como [gw] o [w], por lo cual podemos considerar que también pervivía la pronunciación [gwãnʃir] y [gwãnʃə] dentro del territorio galorrománico[2].

---

[1] Variantes que Álvarez Delgado (1941) interpretaba del siguiente modo: «La alternancia *ganche/guanche* [...] puede explicarse por un carácter especial labiovelar de la inicial indígena; pero puede ser también tratamiento español de la consonante inicial» (cit. en TLEC, s.v. *guanche*).

[2] En el artículo anteriormente mencionado (Trapero y Llamas, 1998: 160), señalaba sin más precisiones la pervivencia de la pronunciación [gwãnʃir] y [gwãnʃə] a comienzos del siglo XV, dato que resulta inexacto si no especificamos en qué hablas de oíl o

No hemos de olvidar que los pobladores venidos de Francia que se establecieron en Canarias en 1402, bajo el mando de Jean de Béthencourt, eran originarios, no sólo de Normandía, como este último, sino también de Bigorre —senescalía de Gadifer de la Salle, perteneciente actualmente al departamento de *Hautes-Pyrénées* y a territorio lingüísticamente gascón—, así como de otras regiones occitánicas y del Poitou (Lüdtke, 1991: 33 y 1998: 515); este hecho implica que, aun existiendo entre ellos intercomprensión, aquellos expedicionarios tenían orígenes lingüísticos diferentes, dentro del ámbito galorrománico. No todos tenían como lengua materna el francés de oíl; algunos hablaban gascón, lengua que, precisamente, conservaba y conserva, en algunas zonas, el fonema /w/ inicial germánico[3].

Reproduzco los datos de J. Allières (LRL II, 2: 452 y 458) sobre las *scriptae* occitanas en la Edad Media y el Renacimento: en gascón, /w/ germánico se conserva como [gw] o [w], siendo frecuentemente transcrita *go-* la variante [gw] (por ejemplo, *goardar, gouardar, goeytar*), al Sureste de una diagonal trazada entre Bayona y *Agen*, con la excepción del área central (departamento de *Hautes-Pyrénées* y sur de *Gers*), en la que se produce la reducción a [g], como en languedociano. Sólo una vez aparece en la zona central de este último territorio lingüístico la notación de /w/ (*oeyta*).

Otras grafías gasconas para [gw] o [w] iniciales: WARDÔN > *güardar*, *guërdar* con [gw], *gardar* con [w]; *UNGUENTOS > *engouens; esgouart; guoadainh.*

Esta pervivencia de la pronunciación inicial [gw] o [w] en gascón y la presencia de gascones entre los expedicionarios venidos de Francia pueden explicar la pronunciación [gwantʃe] en el siglo XV, prácticamente homófona a la del español *guanche*. Esta voz sería, pues, un occitanismo, o para ser más exactos, un gasconismo (si atendemos a la individualidad lingüística del gascón). Hemos de considerar, por lo tanto, que el origen de esta palabra no es sólo francés, sino, más estricta y ampliamente, galorrománico, para dar cabida a la pronunciación

---

de oc se pudo mantener tal pronunciación: ésta es la aclaración que me propongo aportar en este artículo.

[3] *Cf.*, por ejemplo, Laffont (1991: 6): «Comme dans toute la Romania occidentale, les /w/ initiaux germaniques ont à partir du Ve siècle été conservés grâce au soutien d'un /g/ initial. Le groupe /gw/ est resté en gascon: *guardar*, y compris dans les mots latins qui ont suivi la même évolution: *gua* <VÁDU. Ailleurs, /gw/ a été réduit à /g/: *gardar*, *ga*». Respecto al gascón actual, señala igualmente Rohlfs (1970: 159) que: «La Gascogne est la seule région de France, où les groupes *qu-* et *gu-*, au moins dans certaines positions, ont conservé leur ancien caractère (kw, gw): *quartum* > *quart* [...], *coaresme*, dans les Landes méridionales *goardà* 'garder'. Cette prononciation se rencontre jusque dans les vallées occidentales de l'Ariège, tandis que le Médoc, sous l'influence de la langue littéraire, a perdu l'élément vélaire».

[gwantʃe], junto a la del francés de oíl *ganche* [gãnʃə], análoga a la variante *ganche* atestiguada en el español.

La extensión por todo el dominio galorrománico de las palabras derivadas de *WENKYAN germánico, incluido el territorio de la lengua de oc, queda ampliamente demostrado por las numerosísimas pervivencias dialectales de la raíz germánica, atestiguadas en los siglos XIX y XX. En territorio occitano, *guinçá* 'ir de lado o empujar algo de lado' (*Cahors, Lot*); *guinchar* 'torcer o deformar' (*Cantal*); *guinchá* 'inclinar' (*Périgord*); *guinchet* 'pestillo', *guinchas* 'recodos de un camino' (*Alpes-de-Haute-Provence*) y muchas otras voces que recoge Wartburg en el FEW, diccionario que no proporciona ninguna forma propiamente gascona, aunque sí varias del antiguo provenzal, como *ganche* 'engaño', *far ganchia* 'rehusar, recurrir a subterfugios' (ca. 1190), *faire genchida* (s. XIII) o *faire ganzida* (*Flamenca*, s. XIII).

Cabe señalar, por otra parte, que la conservación de /w/ inicial de origen germánico es también un rasgo característico del francés medieval, en las variedades del valón, picardo y lorenés, así como del francés de la Suiza romanda, pronunciación que reflejan las siguientes grafías de palabras derivadas del antiguo franconio *WENKYAN:

En antiguo picardo: *wankeue* (1230), *wenkeue* (1270), 'acción de desviarse o volver atrás', *wainquir* (s. XIV), *winse* (variantes picardas de *guenchir* y *guenche*), (FEW, *s.v.* *WENKYAN, pág. 555 y DEAF, s.v. *guenchir*), que conservan /w/ inicial, como *warder* (LRL II, 2: 305).
En valón: las palabras actuales *wantchi* 'tambalearse' (FEW, *s.v.* *WANKYAN) y *wenkî,* 'girar' (FEW, *s.v.* *WENKYAN), que conservan /w/ inicial, como *wardare* o *wespa* del valón medieval (LRL II, 2: 293).
En algunas hablas de la Suiza romanda: *wetsi* ('apartarse'), (FEW, *s.v.* *WENKYAN).
En lorenés medieval: *warantie* (LRL II, 2: 385).

1.2. Significados y sentidos de *g(u)anchir* y *g(u)anche* en francés medio

La familia etimológica del francés antiguo *guenchir* pertenece al campo léxico de los verbos de movimiento. Éstos, en francés como en español, aglutinan en su significado léxico tanto el sema 'movimiento', como el sema 'manera o causa de ese movimiento' (Santos y Espinosa, 1989: 75-79). En el caso que nos ocupa, *guenchir* y su familia designan siempre un 'movimiento corporal dirigido', y este rasgo de 'dirección' está especializado, en casi la totalidad de sus acepciones, en la 'lateralidad'. En francés antiguo, podemos distinguir dos acepciones principales y, en cada una de ellas, toda una serie de variantes de contenido:

a) *Guenchir* y *guenche* expresan, por una parte, un 'movimiento lateral' con 'alejamiento respecto a la trayectoria previa'. Ese verbo y sus derivados están

especializados en un movimiento que forma parte de una táctica de ataque muy frecuentemente descrita en la literatura medieval, ya que se trata de una de las secuencias estereotipadas en los relatos de combate: durante el ataque a caballo y con lanza, el jinete cambia repentinamente la dirección de su marcha y avanza, en diagonal respecto a su curso primero, hasta que alcanza a otro individuo, al cual embiste. En el combate con espadas cuerpo a cuerpo, el movimiento en diagonal está también dirigido al ataque del adversario. Las palabras en cuestión significan, de este modo, 'desviarse', 'girarse' y, en sentido más específico, 'girarse para atacar' o simplemente 'atacar de lado, combatir, herir' (véanse los textos analizados en Trapero y Llamas, 1998: 161-169).

b) Pero la familia de *guenchir* aparece también especializada en un cambio de la dirección del movimiento que denota la intención de huir, retirarse o apartarse respecto a un marco de referencia o un objeto en movimiento. En francés medio, en la época que nos interesa para nuestro caso, principios del siglo XV, prácticamente sólo pervivieron las variantes de contenido de este segundo grupo. En los tiempos de la conquista de Canarias, el verbo en cuestión ya no se refería al acto de girarse para atacar o herir, sino, casi siempre, a diversos movimientos de huida y evitación de un golpe. Veamos algunas ocurrencias de estas palabras[4]. En el siglo XIV aparece aún algún empleo de la primera acepción:

...il en aprist tout le cours,	[El águila] aprendió rápidamente
Guanches, traverses et retours,	*giros*, viradas y volteos
Pour le gibier et pour la prise.	para la caza y captura de pájaros.

(Machaut. *Le dit de l'alerion.* 1349. *Apud* Centre Documentaire. INaLF)

Pero *guenchir* y el deverbal *g(u)anche* expresan en la gran mayoría de los textos de los siglos XIV y XV un 'movimiento corporal lateral para esquivar un golpe o un objeto':

Le frere si fort le fery	El hermano lo golpeó tan fuertemente
Que rien ne luy vailli sa *ganche*,	que de nada le valió su *quiebro*
Que en deux moitiés ne le trenche.	para evitar que lo partiera en dos.

(*Renart le Contrefait.* 1328-1342. *Apud* C. D. INaLF)

---

[4] Hasta que no esté publicado el DMF, *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500), en curso de elaboración en el *Institut National de la Langue Française*, no contaremos con un corpus totalmente fiable para este periodo de la lengua francesa. Hasta ahora, habíamos de referirnos a los datos del FEW y de TL, que incluyen información sobre el francés medio, puesto que el pequeño diccionario de Greimas y Keane no hace sino reelaborar materiales de otros diccionarios. He podido consultar ahora la base de ocurrencias selec-

Sy en a feru Brisse tout droit enmy le vis;	Así ha lastimado a Brises en medio de todo el rostro;
Sur le chief le navra, li sans en est fuïs.	le hirió la cabeza y la sangre brotó de ella.
Quant Brisses sent le cop, sy est avant salis,	Cuando Brises siente el golpe, salta hacia delante
Le roy euïst feru s'il ne se fust *genchis*	y al rey habría alcanzado si éste no *se hubiera apartado*.

(*La Belle Hélène de Constantinople*. Versión de 1350. *Apud* C. D. INaLF)

Le Chevalier du Papegaulx sot moult de l'escremie, si que il se sot bien *guenchir* et garder, et il luy est bien mestier; car il se combat tout sans escu o le greigneur monstre que oncques mais fust veu ne mais sera.

El Caballero del Papagayo sabía mucho de esgrima; tanto, que sabía bien *apartarse* y protegerse, y de mucho le valía esto, pues combatía sin escudo con los mayores monstruos que nunca se hayan visto ni se verán.

(*Le Chevalier au papegaut*, principio del s. xv. *Apud* C. D. INaLF)

Le chevalier, plain de couroux et d'ire [...], haulcha l'espee contremont sy aconsiewy Loÿs en tel maniere que, se il ne se fust ung pou *guenchy* arierre, tout l'euist pourfendu jusques es dens, mais Deiux le garanty, pour ce qu'il luy mist l'escu au devant quant l'orrible cop vey dessendre sur luy.

El caballero, lleno de cólera y de ira [...], levantó la espada hacia arriba y golpeó a Loys de tal manera que, si no *se hubiera apartado* un poco hacia atrás, se la habría clavado hasta los dientes; pero no lo quiso Dios, porque aquél le puso el escudo delante, cuando vio venir el horrible golpe hacia él.

(*Histoire des Seigneurs de Gavre*, ca. 1456. *Apud* C. D. INaLF).

Hurtar e inclinar el cuerpo con rapidez y agilidad, a fin de evitar el golpe de un arma, tras permanecer inmóvil en un punto, era una habilidad de la lucha o la ejercitación para la guerra que se denominaba en francés medieval *faire g(u)anche* o *g(u)anchir*. Pues bien, ése es precisamente el conjunto de habilidades de lucha verdadera o lúdica que más llamó la atención de los europeos, en el momento en que entraron en contacto con los aborígenes canarios. Prácticamente todas las fuentes históricas más antiguas mencionan la destreza de éstos para lanzar con

---

cionadas en el INaLF para las entradas *ganche* y *guenchir*, por amable comunicación de B. Cerquiglini y de W. Stumpf. Todas ellas nos confirman la especialización del significado que acabo de citar. A este corpus pertenecen los ejemplos que citaré a continuación, así como las formas que señalo en el cuadro de grafías bajo las siglas DMF.

puntería o esquivar lanzas, piedras y flechas, habilidades que para los cronistas eran incomparables respecto a todo lo conocido en aquel tiempo.

Antes de nuestro estudio, ningún autor había indagado sobre la relación entre el significado primitivo de la voz *guanche* y aquellas destrezas que todos los historiadores describieron y ensalzaron; ¿no es lógico, desde un punto de vista antropológico, que el grupo humano que viene del exterior dé nombre al grupo humano con el que se encuentra, mediante sus características más llamativas? La palabra galorrománica *g(u)anche*, empleada para nombrar a los primitivos pobladores de Canarias, no podría haber tenido un carácter más motivado.

Remito al artículo anterior, donde se recogen numerosos textos sobre aquellas destrezas (Trapero y Llamas, 1998: 175-185). Cito en este lugar, únicamente a título de ejemplo, tres de ellos. Dice el portugués Azurara, entre 1448 y 1451:

> El mayor peligro fue menos el combate que la nube de piedras que los palmeros lanzaron contra sus enemigos; pues son tan diestros en este ejercicio, que rara vez yerran el golpe, al paso que evitan los de sus adversarios, por la flexibilidad de sus movimientos y por la contracción que saben imprimir a sus cuerpos (Berthelot, ed. 1978: 40).

Espinosa, hablando de los aborígenes de Tenerife, narra cómo:

> El ejercicio en que a sus hijos ocupaban, era en saltar, correr, tirar, y en ejercitarse para la guerra, que era muy usada entre ellos (Espinosa, 1980: 36).
> Pues su ligereza era tanta, que a diez pasos esperaban que les tirase quien quisiese una piedra o lanza, y no había acertarles, porque hurtaban el cuerpo con mucha destreza (*ibid.*: 43).

Y Abreu, aludiendo a los gomeros, refiere que:

> Acostumbraban los naturales de esta isla, para hacer diestros y ligeros a sus hijos, ponerse los padres a una parte, y con unas pelotas de barro les tiraban, porque se guardasen; y, como iban creciendo, les tiraban piedras, y después varas botas y después con puntas; y así los hacían tan diestros en guardarse, hurtando el cuerpo. Y éranlo tanto, que en el aire tomaban las piedras y dardos y las flechas que les tiraban, con las manos (Abreu, 1977: 74).

2. DE NOMBRE COMÚN A GENTILICIO

Sobre la procedencia de los aborígenes nombrados por primera vez con la voz *g(u)anche* en su pleno valor semántico, nada podemos decir, puesto que los franceses de la expedición de Jean de Béthencourt, aunque no colonizaron todas las islas, sí hicieron, al menos, expediciones por todas ellas, para conocer sus características. Ningún dato de la crónica francesa *Le Canarien*

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

nos permite identificar en qué isla podría haberse empleado por vez primera dicho apelativo.

Si nos preguntamos por qué no se ha identificado nunca antes la voz *guanche* con la del francés medio *g(u)anche*, hemos de pensar, en primer lugar, en la razón más evidente: el hecho de que la palabra galorromance no está documentada como gentilicio en ninguna fuente escrita en francés. No aparece en *Le Canarien*, ni tampoco en las más antiguas traducciones a esta lengua de otras crónicas, como la del italiano Cadamosto, publicada en 1556 (Martins da Silva, ed. 1944). En estos textos, se alude a los aborígenes de las islas con el gentilicio *canario* o con otros apelativos, como los de *idólatras* o *paganos* (*Canares, sarazins, paiens*, por ejemplo, en *Le Canarien,* Serra y Cioranescu, eds., 1959).

El hecho de que el nombre *g(u)anches* no aparezca en la crónica francesa de la conquista de Canarias no implica que no hubieran podido ser los franceses quienes dieran dicho nombre a los aborígenes. Tampoco aparece la palabra *jable* o *sable* y es una voz claramente traída a las islas por ellos. Y, en cualquier caso, el hecho de que se hubiera citado dicha palabra en *Le Canarien* no demostraría por sí solo que tuviera un origen francés, puesto que siempre podríamos considerar que los cronistas usaron el apelativo *g(u)anches* por haberlo oído de los naturales del Archipiélago.

La palabra no está en la crónica porque, evidentemente, al ser aplicada por vez primera a los isleños, no poseía la categoría de un gentilicio «oficial», que pudiera haber sido citado en las crónicas europeas —italianas, portuguesas o francesas— de los siglos XV y XVI. *G(u)anche* era, en la lengua hablada de los expedicionarios venidos de Francia, un nombre común, que debió de ser empleado como apelativo expresivo y descriptivo, para nombrar a los aborígenes, mediante la que debió de ser para aquéllos la característica externa más llamativa de éstos: el *g(u)anche* era 'el ágil', 'el que se gira', 'el que esquiva un arma arrojadiza girando su cuerpo' y, por extensión ya, cualquier aborigen perteneciente a aquel pueblo, cuyas habilidades en la puntería y la agilidad para esquivar armas llamaron la atención de tantos viajeros y cronistas.

Podemos intuir, además, que existe una simple razón estilística para la circunstancia de que no aparezca nuestra palabra en *Le Canarien*: la crónica es presentada como «histórica», como narración de hechos acaecidos, pero se aleja de la objetividad de la Historia, cuando adquiere el tono de un relato caballeresco. El pretexto de la evangelización obliga a sostener que «el otro», «el conquistado», era pagano e infiel. Parece poco verosímil que los capellanes de la expedición que redactaron esta crónica hubieran empleado un nombre de la lengua coloquial, en vez del léxico apropiado para un texto de ambiciones caballerescas.

En el paso del nombre común al gentilicio, hemos de suponer un proceso metonímico, en virtud del cual se habría pasado de designar una acción (*g(u)anche* = 'acción de apartarse', 'giro'), a designar al agente (*g(u)anche* = 'el que se gira', 'el que se aparta'), fenómeno éste de la metonimia que no es extraño en las lenguas románicas como recurso lingüístico para caracterizar a las personas.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

FUENTES HISTÓRICAS EN QUE SE DOCUMENTA LA PALABRA *GUANCHE*
(Trapero y Llamas, 1998: 107-125)

FUENTES		GUANCHE
Navegantes italianos, s. XIV	Domenico Silvestri (florentino).	——
	Nicoloso da Recco (genovés).	——
Historia de Portugal, 1376	Documento fechado el 7 de julio de 1376, incluido en la *Historia de Portugal* de Fortunato de Almeida (1825). Documento considerado NO AUTÉNTICO por Elías Serra Ràfols (1961) y por la mayoría de los historiadores portugueses.	*gaãnchos* ='naturales de Lanzarote y La Gomera'
Navegantes italianos y portugueses, s. XV	Alvise de Cadamosto (veneciano) (ca. 1455).	——
	Gomes Eannes de Azurara (portugués) (ca. 1450).	——
	Diego Gomez de Cintra (portugués) (1482).	——
Expedición francesa, s. XV	*Le Canarien* (1404-1408). Pierre Boutier y Jean Le Verrier.	——
Textos castellanos, s. XV	*Pesquisa* de Esteban Pérez de Cabitos (1477).	——
Fin. s. XV-princ. s. XVI	*Datas* de Tenerife (actas de repartimiento de tierras). Crónicas Ovetense, Lacunense y Matritense y capítulos de otras obras históricas más extensas.	1498: primera documentación de *guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'
Viajeros del s. XVI	Vasco Díaz Tanco (extremeño) (ca. 1520).	*guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'
	Thomas Nichols (inglés) (ca. 1526).	
	Gaspar Frutuoso (portugués) (fin. s. XVI).	
Fin. s. XVI-princ. s. XVII	Ambrosio Fernandes Brandão.	*guanches* ='habitante de las Islas Canarias'
Primeras historias de Canarias Fin. s. XVI	Alonso de Espinosa.	*guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'
	Leonardo Torriani.	——
	Juan de Abreu Galindo.	*guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'
Historias posteriores, ss. XVII-XVIII	Núñez de la Peña (1676).	*guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'
	Marín y Cubas (1687).	*guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'
	Viera y Clavijo (1772).	*guanche* ='natural de la Isla de Tenerife'

La voz *guanche* habría quedado en las islas como denominación de los aborígenes, en la sociedad multiétnica canaria de los siglos XV y XVI, convirtiéndose, pues, en un etnónimo disponible para las lenguas de quienes allí habitaban: el español, el portugués o la propia lengua (o lenguas) de los primitivos canarios. El significado originario de la palabra galorromance como nombre común habría sido, lógicamente, ignorado u olvidado por los hablantes de esas otras lenguas.

El préstamo léxico se habría producido así en la situación sociolingüística más favorable para las interferencias: la situación de plurilingüismo muy marcado que tuvo la sociedad canaria en los primeros siglos de implantación de la lengua española: español de base andaluza occidental, francés, genovés, portugués, hebreo, árabe y, quizá, también una lengua criolla de base portuguesa (Lüdtke, 1998).

La historia oral de la palabra *guanche* llega aquí al siguiente capítulo de su diseminación por el Archipiélago. Esa disponibilidad —ya en el español— del nombre dejado por los franceses es la única que puede explicar su imposición como topónimo a lugares diferentes de todas las Islas Canarias (*cf.* Trapero y Llamas, 1998: 140-145).

La hipótesis del origen galorrománico lleva emparejado el problema de la referencia del gentilicio *guanche*: desmiente la exclusividad de designación para los naturales de Tenerife y explica el hecho de que ya en alguna fuente histórica aparezca aplicado a los naturales de todas las islas, cosa que ocurre también en la fuente oral por excelencia que constituye la toponimia. Ésta nos indica que la palabra *guanche* ha poseído un significado extensivo y que ha tenido como referente a los aborígenes de todo el Archipiélago; sin embargo, dicha extensión se halla en contradicción con las fuentes históricas escritas: todos los documentos históricos en español restringen el uso de la voz *guanche* a los 'habitantes de Tenerife', desde finales del siglo XV hasta el siglo XVIII. Sólo un texto portugués, de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, alude con la palabra *guanches* a los habitantes de todas las islas (*cf.* Trapero y Llamas, 1998: 107-125)[5].

Las dos designaciones de la palabra *guanche* son compatibles y no han de presentarse como contradictorias. Por una parte, la designación extensiva, 'abo-

[5] La voz *guanche* o *ganche* no aparece en la escritura antes de 1402, fecha de arribada de los franceses, a partir de la cual únicamente puede explicarse el étimo galorromance. La única prueba textual que invalidaría la hipótesis del galicismo o gasconismo es un documento que se incluyó en una *Historia de Portugal* publicada en 1925, documento cuyo original desaparecido habría estado fechado, según el historiador Fortunato de Almeida, el 7 de julio de 1376 (*cf.* el texto en Martins da Silva Marques, 1944, I: 155). La autenticidad de dicho texto ha sido puesta en tela de juicio por la mayoría de los historiadores portugueses y por Elías Serra Ràfols (1961), quien ha evidenciado una serie de anacronismos que anulan en aquél todo valor documental.

rigen de las Islas Canarias', aparece en la toponimia, en el mencionado texto portugués del siglo XVI e, incluso, en la lengua hablada actual de Canarias (una persona originaria de Gran Canaria me señalaba recientemente que en su isla emplean en ocasiones el apelativo de *la guanchía* para nombrar a los canarios de las islas orientales, Lanzarote y Fuerteventura; es evidente que la generalidad de la designación pervive en tal denominación).

Por otra parte, la designación intensiva, 'aborigen de la isla de Tenerife', se consolidó en los textos escritos y existe en la conciencia lingüística de muchos canarios; de este modo, con frecuencia, los hablantes de Canarias perciben como errónea la atribución del nombre *guanche* a los aborígenes de todas las islas; para estos hablantes, el etnónimo originario se habría referido exclusivamente a los primitivos tinerfeños.

La convivencia de ambos significados, general y restringido, es un hecho que no ha de extrañarnos; máxime cuando el mismo gentilicio actual *canario* significa tanto 'habitante de las Islas Canarias', en el español general, como 'habitante de Gran Canaria', en el ámbito dialectal del Archipiélago.

Los diccionarios han recogido ambos significados. El DDEC, por citar únicamente una obra lexicográfica reciente, presenta las dos acepciones: primera, 'habitante aborigen que poblaba la isla de Tenerife en el momento de la conquista', y segunda, por extensión, 'aborigen del resto de las islas'. La teoría del étimo galorromance presenta la evolución de significado de modo inverso: para nosotros, primero habría sido el significado general y, después, el significado restringido.

3. «*GUANCHE*: TESIS, MITO O INSULTO»

Éste es el título de una carta dirigida por un lector a la sección «Tribuna libre» del periódico canario *La Provincia*, publicado el 15 de octubre de 1999. Algunas opiniones contrarias a nuestra teoría, como la de este lector, aparecidas en la prensa de Canarias tras la publicación de nuestro trabajo, merecen algunos comentarios y pueden servirnos —pienso especialmente en nuestros alumnos universitarios— para distinguir e ilustrar qué es y qué no es la Lingüística, o dónde hay una cuestión de lenguas y dónde no la hay.

En primer lugar, la etimología no es un juicio de la historia: una cosa es el origen lingüístico de un nombre y otra la valoración moral de las relaciones amistosas u hostiles que se han establecido entre los pueblos cuyas lenguas han entrado en contacto en el curso de los tiempos.

Ello no quiere decir que el lingüista carezca de sentimientos o de juicio ético. Aunque uno no haya nacido en Canarias, puede sentir emoción al leer a Fray Bartolomé de las Casas, en su *Brevísima relación de la destrucción de África. Preludio de la destrucción de Indias* y «Primera defensa de los guanches y negros contra su esclavización», escrita a mediados del siglo XVI, cuando dice que:

> [Juan de Betancor,] ido a las dichas islas con su armada, sojuzgó por fuerza de armas las tres dellas [...], haciendo guerra cruel a los vecinos naturales dellas, sin otra razón ni causa más de por su voluntad o, por mejor decir, ambición y querer ser señor de quien no le debía nada, sojuzgándolos (De las Casas, ed. de Pérez Fernández, 1989: 197).

O cuando advierte indignado que:

> No por más de que no son cristianos algunos hombres, sino por ser infieles, en cualesquiera tierras suyas propias que vivan y estén, creamos y tengamos por verdad que nos es lícito invadir sus reinos y tierras e irlos a desasosegar y conquistar (porque use del término que muchos tiranos usan, que no es otra cosa sino ir a matar, robar, captivar y subiectar y quitar sus bienes y tierras señoríos a quienes están en sus casas quietos y no hicieron mal, ni daño, ni injuria a los de quien las reciben (*ibid.*: 199).

El lingüista, no exento de conciencia histórica, sabe, sin embargo, que las lenguas no son culpables de nada. Como decía recientemente Álex Grijelmo, en un artículo titulado «Contra el complejo de culpa» y refiriéndose a la historia de la expansión del español en el mundo: «atrocidades hubo, pero ni fueron del idioma ni sucedieron por su causa».

No podemos atribuir a las lenguas los males de la historia, como hace el lector que opina lo siguiente sobre nuestra teoría, en la sección de cartas al mencionado periódico:

> Si su tesis puede verificarse como la pura realidad, entonces debemos olvidar la palabra *guanche*. Tacharla de su idioma para siempre. En este caso, *guanche* no tiene nada que ver con los aborígenes, sino con la época de conquista [...]. Una palabra introducida por los conquistadores, piratas y la gente con intención de obtener esclavos —sin interés alguno por denominaciones originales (Thorstensen).

La palabra no tiene culpas; el étimo tampoco. Todos sabemos bien que «tachando palabras» no se consigue rectificar la historia, aunque aún nos cuesta algo más comprender que los orígenes remotos de los nombres no confieren identidad a las realidades del presente: del mismo modo que la arena de playa a la que llaman *jable* o *sable* no es menos canaria por llevar un nombre de origen francés (< *sable* 'arena'), e igual que una persona no es menos canaria que otra por apellidarse Betancor, por mucho que entre sus lejanos antecesores de seiscientos años atrás hubiera algo de sangre francesa, lo guanche sigue siendo aborigen de las Islas Canarias, aunque demostremos que la palabra es de origen francés.

Una teoría como la que hemos expuesto sobre la historia de una palabra no es una cuestión de *creencias*, sino de *ideas,* utilísima distinción que han establecido hace tiempo ya nuestros pensadores españoles. Quien escribe estas líneas no *cree* en dicha teoría, sino que la sostiene, la argumenta y la analiza me-

diante una ligazón de *ideas*. Y con ella no tiene más interés que el conocimiento de las relaciones entre las lenguas. Por esta razón, no tendría inconveniente alguno en rectificar mis conclusiones, si encontráramos, por ejemplo, algunos documentos que, siendo anteriores a 1402, atestiguaran la palabra *guanche* para nombrar a los canarios.

Por otra parte, a mi parecer, las conclusiones de la etimología, como todo en la Lingüística, no se valoran con el parámetro *verdad/mentira*, sino que, más bien, se estiman *acertadas* o *erróneas* (huelga decir que ello es así entre todos los que presuponemos la buena fe del investigador). Y, precisamente, para acertar, parece útil en la etimología indagar entre las hipótesis contrarias y los datos aparentemente inconexos.

Por tal razón, no dejaré de apuntar la posibilidad de que, en la voz *guanche*, hubieran confluido la palabra galorromance y otra voz de la lengua o las lenguas habladas por los aborígenes canarios, pues siempre han existido homonimias entre lenguas diferentes. Sin ir más lejos, existen varios lugares llamados *La Guancha* en la toponimia menor de la provincia de León, denominación que ha sido explicada como deformación de «agua charca» y que se refiere, en efecto, a zonas deprimidas de un valle donde hay «agua encharcada». Cabe citar asimismo que, en la costa de Granada, existen los topónimos *Gualchos, Rambla de Gualchos* y *Castell de Ferro de Gualchos,* que he oído pronunciar a un castellanohablante como *Castell de Ferro de Guanchos*. Hay «biografías de palabras» para las que parecen no agotarse nunca las nuevas «pistas», aunque en ninguna de las tres últimas que acabo de señalar coinciden, como en la teoría del étimo galorromance, hechos históricos y lingüísticos que pudieran explicar el origen del etnónimo canario.

Entre la oralidad y la escritura, entre el acierto o el error, y mirando ya más a la vida que a la ciencia, la historia de la palabra *guanche* tiene algo en lo que todos —admitamos o no la hipótesis del étimo galorromance— creo que estamos de acuerdo: en eso que ha acertado a expresar el escritor Francisco Umbral cuando dice que «la palabra no es una etimología, es un milagro».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu Galindo, Fr. Juan (1977), *Historia de la Conquista de las siete islas de Canaria,* ed. de Alejandro Cioranescu, Goya, Santa Cruz de Tenerife.

Allières, Jacques. «Les scriptae occitanes V. Gascogne, Béarn», LRL volume II, 2. *Les différentes langues romanes et leurs régions d'implantation du Moyen Âge à la Renaissance,* Max Niemeyer Verlag, Tubinga, 1995, pp. 450-466.

Álvarez Delgado, Juan (1941), *Miscelánea guanche. I. Benahoare. Ensayos de lingüística canaria,* Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife.

Berthelot, Sabino (1978), *Etnografía y anales de la conquista de las Islas Canarias,* Goya, Santa Cruz de Tenerife.

Caridad Arias, Joaquín (1995), *Toponimia y mito. El origen de los nombres*, Oikos-tau, Barcelona.

De Las Casas, Fr. Bartolomé (1989), *Brevísima relación de la destrucción de África. Preludio de la destrucción de Indias,* ed. de Isacio Pérez Fernández, Editorial San Esteban, Salamanca.

DDEC = Corrales Zumbado, Cristóbal, Dolores Corbella Díaz y M.ª Ángeles Álvarez Martínez (1996), *Diccionario Diferencial del Español de Canarias*, Arco Libros, Madrid.

DEAF = Baldinger, Kurt dir., (1974-1998), *Dictionnaire étymologique de l'ancien français* (Fascículos: G, completo, y H, parcial), Niemeyer. Tubinga; Presses de l'Université Laval, Quebec; Klincksiek, París.

DMF = [Martin, Robert, dir. *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, CNRS-INaLF, Nancy. En curso de elaboración].

DOELP = Machado, José Pedro (1984), *Diccionario onomástico etimológico da língua portuguesa*, 3 vols., Confluência, Lisboa.

DRAE (2001) = *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española.

Espinosa, Fr. Alonso (1980), *Historia de Nuestra Señora de la Candelaria*, ed. de Alejandro Cioranescu, Goya, Santa Cruz de Tenerife.

FEW = Wartburg, Walter von (1922-1994 y ss.), *Französisches Etymologisches Wöterbuch*, 25 vols. JCB Mohr, Tubinga; 2 Binden Druk und Verlag, Basilea.

Greimas, A.J. (1987), *Dictionnaire de l'ancien français jusqu´au milieu du xive siècle,* Larousse, París.

—— y T.M. Keane (1992), *Dictionnaire du moyen français. Le Moyen Âge*, Larousse, París.

Godefroy, Frédéric (1880-1902), *Dictionnaire de l´Ancienne Langue Française et de tous ses dialectes du ixe au xve siècle*, 10 vols., Champion, París (Reimpr.: Liechtenstein-Nueva York, Scientifica Periodicals E.-Kraus Reprint Corp., 1969).

Laffont, Robert «L'occitan. Histoire interne de la langue. i. Grammaire», LRL, volume v, 2. *Les différentes langues romanes et leurs régions d´implantation de la Renaissance à nos jours. L´occitan, le catalan,* Max Niemeyer Verlag, Tubinga, 1991, pp. 1-18.

LRL = Holtus, Günter, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, eds. *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga.

Lüdtke, Jens (1991), «Le Canarien (1402-1404): Ein Beitrag zur spanischen Sprachgeschichte», *Neue Romania* 10, pp. 21-44.

—— (1998), «Plurilingüismo canario a raíz de la conquista», *Actas del iv Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (La Rioja, 1-5 de abril de 1997) (2 vols.), vol. ii, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 513-521.

Malkiel, Yakob (1996), *Etimología*. Madrid, Cátedra (Original inglés: *Etymology*, Cambridge University Press, 1993).

Martins da Silva Marques, João (1944), *Descobrimentos portugueses (Documentos para a sua história)*, 3 vols., Edição do Instituto para a Alta Cultura, Lisboa.

Rohlfs, Gerhard (1970), *Le Gascon. Études de Philologie pyrénéenne*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga.

Santos Domínguez, Luis Antonio y Rosa María Espinosa Elorza (1989), *Manual de semántica histórica*, Síntesis, Madrid.

Serra Ràfols, Elías (1961), «El redescubrimiento de las Islas Canarias en el siglo xiv», *Revista de Historia Canaria* (Univ. de La Laguna), xxvii, pp. 219-234.

Serra, Elías y Alejandro Cioranescu, eds. (1959-1960), *Le Canarien, crónicas francesas de la conquista de Canarias*, CSIC-Instituto de Estudios Canarios-El Museo Canario, 3 vols., La Laguna.

TLEC = Corrales Zumbado, Cristóbal, Dolores Corbella Díaz y M.ª Ángeles Álvarez Martínez (1996, 2ª ed.), *Tesoro Lexicográfico del español de Canarias*. Gobierno de Canarias: Viceconsejería de Cultura.

Tobler, Adolf y Erhard Lommatzsch (1925-1989 y ss), *Altfranzösisches Wörterbuch*, vols. 1-10, Wiesbaden: Franz Seiner Verlag, 1925-1976, vol. 11, Hans Helmut Christmann, Stuttgart, 1989 y ss.

Trapero, Maximiano y Elena Llamas Pombo (1998), «¿Es guanche la palabra *guanche*? Revisión histórica, filológica y antropológica de un tópico», *Anuario de Estudios Atlánticos,* núm. 44, Patronato de la «Casa de Colón», Madrid-Las Palmas, pp. 99-196.

Artículos de prensa citados

Grijelmo, Álex «Contra el complejo de culpa» (Reseña de: J.R. Lodares. *Gente de Cervantes. Historia humana del idioma español*), suplemento *Babelia, El País*, 14.4.2001, p. 11.

Pablo de Luka, Francisco «En relación con la palabra *guanche* (Réplica al Sr. Trapero) (1) y (2)», *Liberación Archipiélago Canario*, 27.1-2.2.2000: pp. 20-21 y 4-10.2.2000, pp. 24-25.

Thorstensen, Thor «*Guanche*: tesis, mito o insulto», sección «Tribuna Libre», *La Provincia*, 15.10.1999, p. 4.

Umbral, Francisco, *Abc*, 15.5.1996 (tomo la cita de un texto de José Antonio Pascual. *El Placer y el riesgo de elegir. Sobre los recursos derivativos del español*, Universidad, Salamanca, 1996, p. 18).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

DIDEROT: CRITIQUE LITTÉRAIRE

M.ª Ángeles Llorca Tonda
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Il n'est pas facile de présenter un exposé cohérent des idées esthétiques et littéraires de Denis Diderot. D'abord, parce que notre philosophe aborde les questions esthétiques dans de nombreux écrits (œuvres esthétiques proprement dites, œuvres philosophiques, romans et contes, critique picturale, articles de *l'Encyclopédie*, théâtre, correspondance...). Deuxièmement, parce que les idées exprimées dans les œuvres de jeunesse, celles composées entre 1740 et 1750, subissent une «apparente» évolution dans les écrits des périodes postérieures.

Essayer de résumer les idées esthétiques en matière de roman que Diderot exprime dans ses textes, est une tâche compliquée et ardue, car, en fait, il n'écrit pas à proprement dit des traités sur le roman. À moins de considérer ses romans et contes les lieux où se matérialise toute sa conception romanesque... Mais cela est une autre histoire.

Creusons loin et profond dans l'œuvre de Diderot et arrêtons-nous sur quatre textes qui possèdent un dénominateur commun: ces quatre écrits sont des œuvres consacrées uniquement à la critique littéraire. Citons d'abord, un article sur *Sidney*, une pièce de Gresset; passons ensuite, à l'*Analyse d'un petit roman qui vient de paraître sous le titre de Carite et Polydore*; pour continuer avec *Le projet de préface envoyé à M. Trudaine;* et finalement aborder le célèbre *Éloge de Richardson*.

Voici donc, quatre œuvres rédigées à des époques différentes, mais qui rendent compte des principes esthétiques de Denis Diderot. C'est vrai qu'il s'agit de textes marginaux et assez méconnus, à l'exception de l'*Éloge*, mais c'est encore plus vrai que ces récits en disent beaucoup sur l'esthétique littéraire de Diderot. Méconnus, car nous continuons à en savoir très peu sur eux. Le premier est un article sur *Sidney*, paru dans le *Mercure de France* de mai 1745. Cet article ne nous donne pas une analyse de la pièce de Gresset, car selon Diderot ce serait «rendre un aussi mauvais service au public qu'à cet ouvrage»[1], mais un premier éloge, cette fois-ci, de Gresset. Le deuxième texte, par contre, est une

[1] Diderot, Denis, *Sidney*, en *Écrits inconnus de jeunesse 1745*, p. 58.

vraie *Analyse d'un petit roman,* où Diderot nous dresse le résumé des *Amours de Carite et Polydore*, roman de l'abbé Barthélemy publié en 1760. Le troisième des textes auquel nous avons affaire est le *Projet de préface à M. Trudaine*, rédigé vers 1761 ou 1762, la date est encore incertaine. Le célèbre *Éloge de Richardson*, publié en janvier 1762 dans le *Journal étranger*, ne pouvait pas manquer à ce rendez-vous de textes consacrés à la critique, étant considéré par beaucoup de critiques contemporains comme le premier texte de critique littéraire de Diderot.

Parmi les quatre titres cités auparavant, deux font allusion à des pièces de théâtre (*Sidney* et le *Projet de préface*) et les deux autres à des romans. Témoignage du fait que Diderot est à la fois écrivain et homme de théâtre, et cela aura aussi bien des conséquences dans l'élaboration de son œuvre romanesque, que dans sa critique littéraire. Aucune étude sur Diderot et le roman n'exclut la référence à des œuvres ou des traités sur le théâtre; voilà pourquoi il nous a semblé pertinent de réunir ces quatre textes. En effet, ils sont la preuve que chez Diderot, la lecture des romans révèle un intérêt sensiblement égal à celui que déclenche la lecture ou la représentation de pièces théâtrales. Comme Roger Kempf l'affirme «Diderot entrevoit un perfectionnement du théâtre par le roman, du roman par le théâtre»[2]. De même, pour Diderot «il n'y a pas de bon drame dont on ne puisse faire un excellent roman»[3], ce qui nous confirme que l'imagination dramatique ne diffère guère de l'imagination romanesque.

Aussi plusieurs questions semblent s'imposer: quelle est la théorie littéraire que Diderot prône dans ces œuvres? Est-elle la même que celle qu'il prodigue dans d'autres textes? Ou encore, cette esthétique répond-elle à celle qui se dégage de la lecture des romans et contes de notre philosophe?

L'esthétique dont témoignent les différents écrits qui nous occupent est celle qu'inspire la lecture de romans ou la représentation de pièces de théâtre. C'est-à-dire, une esthétique spontanée, mais non exempte de réflexion. Ainsi, dans son article sur *Sidney*, Diderot nous avoue qu'«un extrait de cette pièce ne saurait rendre que très imparfaitement ce qu'on peut trouver dans la représentation ou dans la lecture»[4]. L'expérience de la lecture plaisante des œuvres de Richardson, pousse encore une fois notre philosophe à nous décrire l'émotion romanesque:

> Je me souviens encore la première fois que les ouvrages de Richardson tombèrent entre mes mains [...] Combien cette lecture m'affecta délicieusement![5]

---

[2] Kempf, Roger (1964), *Diderot et le roman*, p. 58.

[3] Diderot, Denis (1996), *De la poésie dramatique,* en L. Versini (ed.), Œ*uvres,* t. iv, p. 1.297.

[4] *Op. cit., Sidney*, p. 56.

[5] *Éloge de Richarson* (1996), en L. Versini (ed.), Œ*uvres,* t. iv, pp. 156-157.

Cependant, la lecture de *Carite et Polydore* ne lui inspire aucun sentiment et lui déplaît énormément.

Mais, revenons aux lectures qui affectent si délicieusement Diderot. Demandons-lui quels sont à ses yeux les mérites de ces œuvres littéraires. Diderot nous donne la réponse dans les textes qui nous occupent: il est touché par une histoire lorsque celle-ci lui apparaît comme vraissemblable. En 1745, il fait l'éloge de Gresset, car il a réussi à créer un personnage, Sidney «d'une manière assez vive et assez vraissemblable, pour le faire reconnaître à ceux qui ne l'avaient jamais vu»[6]; nouvel éloge, 17 ans après, cette fois-ci, de Richardson, puisqu'«il démontre la vérité à travers ses histoires»[7]; critique de l'abbé Barthélémy en 1760, parce qu'il nous rend dans son roman *Carite et Polydore*, des «événements sans vraissemblance»[8].

Nous voilà donc devant la première caractéristique que toute oeuvre poétique doit comporter: «Tout ouvrage de littérature doit avoir un modèle subsistant dans la nature. C'est l'imitation de la nature»[9].

La vérité romanesque nous devons la trouver dans la réalité quotidienne. Elle nous est rendue à travers les petits détails, à travers «cette multitude de petites choses qui tient l'illusion»[10]. En fait, les œuvres littéraires, drames ou romans, ne sont qu'«une représentation de la vie humaine»[11]. Ce réalisme revindiqué par Diderot, le critique, a pour but l'illusion, illusion qui nous introduira l'expérience morale. Le lien entre l'illusion et l'expérience morale nous est garanti par le génie des écrivains, que ce soit celui de Gresset lors de la création de son personnage Sidney, «qui arrache l'aveu de l'esprit par la vérité la plus frappante et celui du cœur par la plus touchante situation»[12], ou celui de Richardson qui met toujours les lecteurs du côté des personnages qui souffrent le plus. Par contre, il y a d'autres écrivains, tel l'auteur de *Carite et Polydore*, chez qui on trouve «trop de poésie, d'élégance et de la chaleur, mais nul génie»[13].

Cette idée persiste encore chez le Diderot faiseur de contes, qui, lors de sa création s'assure d'abord la garantie du fait vrai (personnages, anecdotes), pour après laisser libre cours au pathétique. Pathétique qui se dessine déjà, dans les

---

[6] *Op. cit.*, *Sidney*, p. 58.

[7] *Op. cit.*, *Éloge de Richardson*, p. 162.

[8] *Op. cit.*, *Analyse d'un petit roman qui vient de paraître sous le titre de Carite et Polydore* (1970), en R. Lewinter (ed.), Œ*uvres complètes*, vol. IV, p. 479.

[9] *Ibid.*, p. 483.

[10] *Op. cit.*, *Éloge de Richardson*, p. 159.

[11] *Ibid.*, p. 156.

[12] *Op. cit.*, *Sidney,* p. 58.

[13] *Op. cit.*, *Analyse d'un petit roman...,* p. 476.

scènes les plus touchantes de *Sidney*, situations qui «arrachent des larmes» et qui «prouvent mieux que tous les éloges que [cette pièce] est filée avec la plus fine intelligence du théâtre»[14]. Ou dans le roman de l'abbé Barthélémy, dont le seul des chapitres qui ait touché notre philosophe, est le troisième, car l'aventure de deux tombeaux qui y est racontée «est pathétique»[15]. L'image que Diderot nous propose en lisant Richardson est un visage rempli de larmes, car les histoires de l'anglais sont d'«un ton pathétique et vrai»[16]. Mais ce pathétique, qu'il va rendre à son tour dans son roman *La Religieuse*, l'a-t-il puisé aussi dans ses lectures de Prévost: «chaque ligne de *l'Homme de qualité rétiré du monde*, du *Doyen de Killerine* et de *Cleveland*, excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu et me coûte des larmes»[17]. Pathétique qui est présent une fois encore dans les tableaux décrits par Diderot dans ses *Salons*. Dans ses comptes rendus des expositions du Louvre, les sujets grandioses et pathétiques disputent sa faveur aux «natures muettes».

Poésie et peinture proposent des représentations du réel, de ce réel qui a ému le peintre ou le poète, ou plutôt de ce qu'ils ont conçu comme devant émouvoir leur public. Voilà comment l'art de la peinture s'associe à l'esthétique dramatique et romanesque. En effet, Diderot ne demande aux poètes qu'une seule chose: qu'ils sachent peindre de beaux tableaux. Déjà dans le texte écrit en 1745, le Diderot critique, utilise le mot «peindre» pour faire référence à la *compositio*, et le mot «tableau» est utilisé comme synonyme de scène. L'auteur de *Carite et Polydore* n'est pas un bon peintre et comme Diderot nous le rapelle à la fin de cet article: les bons romans sont ceux qui nous rendent un tableau des mœurs, à savoir, ceux de Marivaux, de Fielding ou de Richardson. Ainsi, c'est précisément dans l'*Éloge*, que le verbe peindre apparaît à plusieurs reprises; tout comme le mot peintre, surtout lorsqu'il s'agit de faire allusion à Richardson, ou lorsque Diderot fait appel aux «peintres, poètes, gens de goût»[18] pour les inviter à lire «sans cesse» Richardson. Le mot «tableau» n'est pas moins présent dans ce texte: «il subsiste sans cesse sous mes yeux quelque portion de son tableau»[19]. Nous devons souligner que si peintres et poètes sont conviés à lire les romans de l'auteur anglais, c'est parce que Diderot en 1762 et grâce au sévère apprentissage des *Salons*, a réussi à mettre la peinture au même niveau que l'art de la poésie: ces deux arts partagent le même projet, celui de représenter la nature.

---

[14] *Op. cit.*, *Sidney*, p. 63.
[15] *Op. cit.*, *Analyse d'un petit roman...*, p. 481.
[16] *Op. cit.*, *Éloge de Richardson*, p. 155.
[17] *Op. cit.*, *De la poésie dramatique*, p. 1283.
[18] *Op. cit.*, *Éloge de Richardson*, p. 159.
[19] *Ibid.*, p. 162.

Pouvons-nous conclure d'après les idées exprimées dans ces textes, que chez Diderot on assiste à la convergence de deux sortes d'esthétique? En effet, nous sommes tentés de voir se dessiner, d'un côté, une esthétique dominée par le vérisme qui reproduit dans les œuvres littéraires la vie quotidienne de la classe moyenne contemporaine. Et d'un autre côté, une esthétique poussée par un enthousiame déjà romantique de la vertu et des personnages honnêtes. Mais, il ne faut pas tomber dans le piège, car comme l'a très bien souligné L.Versini[20], il ne s'agit pas de deux esthétiques différentes. La seconde n'est que l'approfondissement de la première: c'est-à-dire celle qui repose sur une élaboration et une composition dont le génie est responsable et qui est destinée à provoquer chez le lecteur une émotion purement esthétique.

Pouvons-nous conclure alors que Diderot nous offre une vraie théorie littéraire? L'analyse des idées exprimées dans *l'Éloge de Richardson* et dans les autres textes marginaux, nous dévoile moins une théorie littéraire qu'une ambition: celle d'élaborer un nouveau roman. À cet égard, le *Projet de préface...* nous inspire le plus grand intérêt, car ce texte nous permet de découvrir un Diderot qui réfléchit sur les procédés de création des œuvres, sur la difficulté d'innover en matière romanesque. Un Diderot qui aborde crûment la question du plagiat. C'est le Diderot qui demande dans *l'Éloge de Richardson*, qu'on trouve un autre nom pour les romans, qui s'ouvre à nous. Un Diderot qui pense plus à sa démarche qu'à celle des auteurs qu'il invoque dans ses articles. C'est, aussi, le Diderot qui, malgré lui, se rencontre dans un autre innovateur qui l'a précédé, un dévancier qui ne se nomme ni Richardson, ni Fielding, ni Sterne, mais qui porte un nom bien français: Marivaux.

C'est, enfin, le Diderot critique littéraire qui s'exprime ainsi:

> Voilà donc à quoi se réduit tout ce métier de misérables critiques: c'est de décrier les premiers efforts, lorqu'ils se font de leur temps, et d'en arrêter le progrès. C'est ensuite de les tirer de l'oubli par des éloges pour humilier ceux qui réussissent dans leur temps en suivant les premiers pas d'une route anciennement abandonnée. Si ce n'est pas là l'origine de tout ce qu'on appelle art; si ce n'est pas là la marche de tout ce qu'on appelle critique littéraire, je ne sais rien de tout ce qu'on appelle histoire littéraire [...][21].

Sans aucun doute, pour pouvoir clore notre exposé, il faudrait parler du Diderot qui expérimente en matière romanesque, de l'auteur de *Jacques*, pour découvrir une vraie esthétique, celle du roman ouvert qui accorde la liberté que

---

[20] VERSINI, Laurent (1996), «Préface», en *Œuvres*, t. IV, p. VI.

[21] Diderot, Denis (1980), *Projet de préface à M. Trudaine*, en AM. et J. Chouillet (éd), *Œuvres complètes*, vol. X, p. 551.

Diderot ne rencontre pas dans le destin humain. Prêtons donc à notre philosophe les mots d'un autre théoricien, mais aussi praticien du roman: Umberto Eco. Lors de la parution de *El nombre de la rosa*, en 1980, il avoue avoir construit son premier roman «por haber descubierto en edad madura, aquello sobre lo cual no se puede teorizar, aquello que hay que narrar».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CHOUILLET, Jacques (1973), *La formantion des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, A. Colin.

DIDEROT, Denis (1970), *Analyse d'un petit roman qui vient de paraître sous le titre de Carite et Polydore,* en Roger Lewinter (édition chronologique), *Œuvres complètes*, Paris, Le club français du livre, volume IV, pp. 470-484.

—— (1979), *Écrits inconnus de jeunesse (1745)*, identifiés et présentés par J. Th. Booy, Oxford, Studies on Voltaire.

—— (1980), *Projet de préface envoyé à M. Trudaine,* en J. Chouillet et A.M. Chouillet, Édition critique, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, volume X, pp. 545-552.

—— (1994-1997), *Œuvres complètes*, Laurent Versini (éd.), Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 5 tomes.

DOMENECH, J. (1996), «Marivaux, Diderot et le Nouveau Roman», en *Marivaux et les lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 159-167.

KEMPF, Roger (1964), *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA NOCIÓN DE LIBERTAD EN LA ESCRITURA FEMENINA FRANCESA DEL SIGLO XVIII

M.ª del Carmen Marrero Marrero
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Desde siempre, el talento, como cualidad intrínseca del ser humano, se ha ido imponiendo de manera progresiva para explicar la creación artística. Este don lleva en sí mismo aptitudes tales como la imaginación o la capacidad de triunfo y de salvar obstáculos, y se manifiesta a través de producciones diversas que atesoran una belleza o un valor indiscutibles. Ahora bien, el talento de la escritura que, casi siempre ha sido considerado como una cualidad más bien propia del hombre, también ha sido concedido y cultivado por la mujer, realidad que, en cierta manera, se olvida o por el contrario se juzga con malévola insistencia a la hora de abordar la creación literaria femenina.

Muchas mujeres nos han dejado la huella de su talento en no pocos trabajos literarios y aunque, en ocasiones, éstos no fueron reconocidos en su justo valor por sus coetáneos o por la posteridad, ellas desplegaron su ingenio y definieron su propio concepto de la libertad creando. Es necesario insistir en este aspecto, puesto que las consideradas mujeres autoras crearon, a pesar de los numerosos inconvenientes que se derivaban de su propia condición de mujer. En la época que abordamos ahora se hace preciso decir que el hecho de haber nacido mujer presentaba, a la hora de escribir, los obstáculos que venían impuestos por la educación recibida, los deberes hacia la familia, la reprobación social que cae sin cesar sobre una mujer que se expone, la instrucción adquirida deficitariamente o a hurtadillas, la ausencia de un espacio para sí misma, etc.

Teniendo en cuenta estas premisas, vamos a presentar someramente la época y las mujeres objeto de nuestra atención. La época es la del siglo XVIII, la de «l'affranchissement de la pensée, la liberté portée jusqu'à la licence, une inimitié déclarée contre toute espèce d'oppression, soit cléricale, soit politique». Así ha definido el espíritu de este siglo Émile Dujon, quien argumenta además:

> La littérature de ce siècle dressa le programme de la Révolution, ses écrivains ne furent pas comme leurs prédécesseurs [...] Ils formèrent un immense parti dans la nation; l'opinion générale des gens éclairés encouragea leurs efforts pour obtenir une réforme des vieux abus; et si le Pouvoir les eût écoutés, la Révolution eût été

> sans objet; elle aurait été faite graduellement dans les lois, et non sur la place publique, à la pointe des baïonnettes, par la force des armes et par le courage des citoyens[1].

La regencia (1715-1723) fue el tiempo de Orléans, hijo de Monsieur, hermano único de Luis XIV y de la segunda Madame, nacida princesa Palatina. Philippe d'Orléans tenía algo más de 40 años cuando se proclamó regente del reino de Francia. Abandonó muy pronto la corte para huir de los rigores que imponía la etiqueta versallesca. Intentó, desde los primeros días de su mandato, neutralizar el partido devoto encarnado por Mme de Maintenon y para calmar los ánimos nombró al projansenista Noailles encargado de los asuntos religiosos del reino. Esta época ha sido calificada por algunos historiadores como todo un siglo en ocho años[2]. Tiempo de revelación, de revolución y de creación, en palabras de Maurice Rat[3], se produjeron una serie de cambios y mejoras en las estructuras socio-económicas del país. Pero también fueron años sobre los que pesa una leyenda negra pues la corrupción y el desenfreno, según Lescure[4], hacían de París una ciudad envuelta en una desnudez cínica en donde se dormía la mona de las orgías, de los «soupers» y del oro de Law. Momentos, asimismo, en los que toda mujer que no tuviese un amante era más desprestigiada que si hubiese tenido diez. Las mujeres de este momento histórico unieron el gusto de las artes, que el propio Philippe d'Orléans fomentaba, y el de los placeres e inventaron una vida elegante y frívola en donde el amor no estaba proscrito. Irónicas las unas, fútiles las otras, eran el producto de un tiempo cortés y sumamente pulido por el espíritu de la corte y el del salón.

En cuanto a la mujer escritora de entonces es valiente al mostrarse como tal, porque no solamente toma la pluma para iniciar el proceso de escritura sino que, además, debe poseer el impulso y la audacia necesarios para llevarlo a cabo. Realizar este acto le supone, en ocasiones y con toda seguridad, mostrar unas ciertas dosis de irrespetuosidad y bravura a través de su propio discurso que es el lugar donde se manifiesta su libertad. La escritora penetra en un territorio cuyas llaves han estado, generalmente, en poder del hombre. Al escribir sale de la clase a la que pertenece, de los ámbitos que la sociedad ha creado para ella o que le corresponden por costumbre sin tener, a priori, la seguridad de que pue-

---

[1] Cf. DUJON, Émile (1883), *La littérature au XVIII siècle*, Lyon, Extrait de la province, Février, p. 5.

[2] MICHELET EN RAT, Maurice (1961), *Les femmes de la régence*, París, Éditions Berger-Levrault, p. 10 de la Introducción.

[3] *Ibídem*, p. 11.

[4] Cf. Introduction de M. Lescure à la *Correspondance de Mme. du Deffand*, Ginebra, Slatkine R., 1989, p. XV y ss.

da entrar en el mundo masculino. Ésta es la idea que Mme de Genlis explica en una de sus obras y con la que pretende advertir a la mujer que se inicia como autora en esa época; precisaba que una joven que mostrase opiniones aceradas y pretensiones inteligentes, si ella se permitiera disertar sobre las pasiones y el amor, faltaría a las buenas costumbres, a lo respetable, por todo lo cual en caso de que se publicasen sus obras debían responder o ser acordes a una perfecta y estricta moralidad. Algunas de estas apreciaciones nos parecen anticuadas en la frontera del tercer milenio, pero debemos entenderlas teniendo en cuenta el tiempo y la sociedad para y por la cual se escribieron.

Se comprenderán, en mayor medida, estas afirmaciones si utilizamos como apoyatura algunos textos, que, desgranados a lo largo del tiempo, desde el más antiguo al más moderno, puedan servir de ejemplo para hacernos una idea de cómo era la educación femenina en la época ilustrada.

Con el primer texto nos hemos remontado al siglo XVII. El documento en cuestión es la Bula, del 5 de febrero de 1618, del papa Pablo V, en donde se confirma el Instituto de Santa Úrsula. En ella, el santo padre especificaba lo que convenía saber a una jovencita: todos los deberes de la doctrina cristiana, llevar una casa, leer, escribir y coser.

El segundo texto se refiere al *Émile* de Rousseau, en donde el autor comentaba algunas de las artes u ocupaciones más adecuadas para las jóvenes: la costura, el dibujo, junto a la importancia que le dan las niñas al adorno. Todo ello llevó a Rousseau a afirmar de la joven que «elle attend le moment d'être sa poupée elle-même».

La tercera referencia es una petición que realizan las mujeres del Tercer Estado al rey y data de enero de 1789. Es un texto anónimo en el cual se recogía el deseo de muchas de ellas, nacidas sin fortuna, de recibir una instrucción para poder acceder a un empleo u ocupación que las mantuviese al abrigo del infortunio y de la desgracia. Demandaban escuelas gratuitas donde pudiesen aprender la lengua, la religión y la moral en toda su grandeza. Pero también apartaban las ciencias que podían conducirlas a la pedantería y al olvido de su esencia de mujer pues si se dedicasen a su estudio, creían ellas, tendrían dificultad en ser, al mismo tiempo, esposas fieles y buenas madres de familia.

El cuarto texto seleccionado es el que Napoleón Bonaparte, ya en el siglo XIX, elaboró especificando las enseñanzas que debían recibir las señoritas en el establecimiento de Écouen. La principal era la religión, luego contar, escribir y los principios de su lengua, algunas nociones de economía, actividades manuales que tenían que ver con la costura, algo de cocina, jardinería, etc. En definitiva, con todo lo que fuera orientado a hacer de estas jovencitas de origen humilde «des femmes utiles et vertueuses». El Código Civil de Napoléon Bonaparte que ya es del siglo XIX (1804) priva a las mujeres de derechos civiles haciéndolas seres inferiores de por vida, primero bajo la tutela del padre y después del marido.

Es verdad que con la llegada de la Revolución, en teoría, hubiera tenido que ganar mucho la libertad no sólo de hombres sino también de mujeres. Sin

embargo y paradójicamente la revolución supuso una derrota histórica del sexo femenino que se encargó de poner de manifiesto el siglo XIX. Ciudadanas sin derechos de ciudadanía, las mujeres irrumpen en la escena pública. Compensan su exclusión del cuerpo político legal por un control sin indulgencia de los políticos. Se organizan en clubs de mujeres, «tricoteuses de la Révolution» abarrotan las tribunas de la Asamblea. Multipican las peticiones. La reacción masculina no se hace esperar y detiene todo lo que suponga el derecho de voto femenino. Víctimas de ello, subieron al cadalso Olympe de Gouges o Mme Roland, entre otras. Lo que queda claro, así pues, es que ni la Revolución ni el Imperio permitieron a la mujer ser individuos libres o ciudadanas puesto que muchos de sus derechos estaban suprimidos.

El último referente al que aludimos, y que resalta desde una perspectiva decimonónica, un aspecto de la educación femenina ilustrada, es el de los hermanos Goncourt, quienes comentan el papel que desempeñaba el convento en la vida de una mujer. Tuvimos ocasión de comprobar a través de las obras estudiadas la certeza de este aspecto que ellos definieron como «éducation flottant entre la mondanité et le renoncement, entre la retraite et les talents du siècle, une éducation qui va de Dieu à un maître d'agrément, de la méditation à une leçon de révérance»[5].

La segunda parte de este trabajo quiere dedicar unas reflexiones a cómo se concebía la noción de libertad en el siglo XVIII. Para ello hemos citado, en primer lugar, a Montesquieu, cuyas ideas sobre la contribución de la mujer al espíritu de libertad nos parecen relevantes. Este pensador decía que la aptitud al cambio en las maneras y en los pensamientos es una de las mejores garantías de la libertad, ello desemboca en que los hombres nunca se acomoden a obligaciones, o a coacciones sociales o a rigor en las costumbres, ni tampoco al ejercicio de la autoridad política. Quizá sea ella, esa aptitud al cambio, una de las mayores suertes del hombre, residiendo la medida de su libertad en esa capacidad de modificación a la que contribuyen los vicios de la sensualidad y de la vanidad (se refería a la depravación de la definición que realizó Voltaire de esta noción: costumbres en época romana y en la época de la regencia en Francia), además de las virtudes de la cortesía mundana y del gusto. Ahora bien, en todo esto la mujer tiene mucho que ver, pues es un carácter concreto de la feminidad que él define como «qui n'est attaché à rien de fixe»[6] y que puede ser tanto un rasgo efectivo como fatal para el hombre, el que puede llegar a ser responsable de la perversión de las costumbres de un pueblo.

---

[5] GONCOURT, E. et J. (1862), *La femme au XVIIIe siècle*, París, Didot frères, p. 17.

[6] Cf. MONTESQUIEU (1995), *Pensées,* en Hoffmann, Paul, *La femme dans la pensée des lumières,* Ginebra, Slatkine R., p. 350.

En segundo lugar, la magna obra del siglo, *L'Encyclopédie*, define el término «liberté» como el poder de un ser inteligente para hacer lo que quiere conforme a su propio destino:

> La liberté, dans l'homme, est la santé de l'ame.
> On la perd quelquefois. La soif de la grandeur,
> la colère, l'orgueil, un amour suborneur
> d'un désir curieux les trompeuses saillies,
> Hélas, combien le coeur a-t-il de maladies?[7].

Se sigue en la obra con la «liberté naturelle» que viene a decir que es el primer estado que el hombre adquiere por la naturaleza y que se estima como el más preciado de todos los bienes que pueda poseer. No puede ni cambiarse por otro, ni venderse, ni perderse, pues todos los hombres nacen libres, es decir, no están sometidos al poder de un dueño y nadie tiene sobre ellos derecho de propiedad.

Posteriormente se da cabida a la «liberté politique» del ciudadano y se explica como la tranquilidad de conciencia que procede de la opinión que cada cual tiene de su propia seguridad, siendo necesario que el gobierno se conciba de manera que un ciudadano no pueda temer a otro. Unas buenas leyes civiles y políticas aseguran esta libertad.

Finalmente, la última de las libertades a la que alude *l'Encyclopédie* es la «liberté de penser». Ésta es la que más nos cautivó, no en vano el símil con el que se la compara es femenino y lleva por nombre la diosa Minerva. Ella es la que mantiene en guardia la inteligencia, «l'esprit», contra los prejuicios y la precipitación; la que no concede a los dogmas que se le plantean sino un grado de adhesión proporcional a su grado de certeza, enseñanza que debe seguir vigente en las sociedades modernas que se precien de civilizadas.

Iniciamos la tercera parte de esta comunicación definiendo cómo concebían la libertad dos mujeres autoras del siglo XVIII: Mme de Staël y Mme Necker. Para ello hemos estudiado algunos de sus trabajos literarios dando prioridad a sus *Mémoires* y a sus *Lettres*.

La libertad a través de la fidelidad: es así como hemos definido el quehacer de la primera de las autoras. Mme de Staël, conocida también como Marguerite Cordier (apellido de su padre) o Rose de Launay (apellido de su madre), 1684?-25/6/1750. Inteligencia, habilidad, lucidez y talento fueron, junto con la valentía, los rasgos que la caracterizaron. De Launay fue, desde muy joven, una persona singular, original y mordaz. Era gran amiga de la marquesa du Deffand en cuya correspondencia hace gala de naturalidad y animación. Refiere de ella

---

[7] *Encyclopédie,* tome IX, p. 373 y ss.

Lescure: «On comprend aisément qu'une personne si clairvoyante et si difficile n'ait pu être ni trompée ni heureuse, ni aimée ni aimable, en dépit des feux un peu fictifs des Dacier et des Chaulieu»[8].

Pero ¿quién era la duquesa du Maine?, ¿qué papel desempeñó este personaje en la vida de Rose Delaunay? Anne Louise Bénédicte, duquesa du Maine (1676-1753), era hija de Henri-Jules y Anne de Pfalz-Simmern y nieta del gran Condé. Se casó con Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine (1670-1736), segundo de los nueve hijos que el rey Luis XIV tuvo con Mme de Monstespan.

Durante los días de la regencia, Rose Delaunay fue detenida el 19 de diciembre de 1718 y encarcelada en la Bastilla, donde pasó dos años, por haber participado junto a esta princesa de sangre real en la conspiración de Cellamare, la cual tenía por actores a la propia duquesa du Maine, algunos fieles de la orden de caballería «la Mouche à Miel» creada por ella misma para gratificar a sus fieles adeptos, algunos contrarios al regente, el marqués de Cellamare, embajador de España en Francia, Alberoni y Felipe V de España. Se trataba con esta conspiración de favorecer la pretensión a la corona de Francia de Felipe V de España.

El amor de la libertad fue su pasión dominante y, además, desgraciada, refiere Maurice Rat[9], si tenemos en cuenta que pasó la mayor parte de su vida como camarera al servicio de la duquesa du Maine y que este estado le resultó insoportable a pesar de las compensaciones inesperadas que pudo encontrar en el desempeño de esta función. Una de sus comedias, *L'engouement*, es espejo fiel, presumiblemente, de los avatares de su existencia con la duquesa, personaje esclavo de su vanidad y que, en cuestión de poco tiempo, cambiaba de parecer al son de sus caprichos. El personaje de Orphise no es otro que el de la propia duquesa du Maine y en el de Sophie, su sirvienta, vemos reflejada a Rose de Launay.

Obsérvese a este respecto lo que ella cuenta en sus *Mémoires*: «Mon ame n'ayant pas d'abord pris le pli que pouvait lui donner la mauvaise fortune, a toujours résisté à l'abaissement et à la sujétion où je me suis trouvée. C'est là l'origine des malheurs de ma vie»[10].

En el caso de Rose de Launay, futura Mme de Staël, su fidelidad, no sólo a la duquesa sino además a sus propios principios, supuso la liberación de unos cánones rígidos bajo los que trabajaba y la lúcida constatación de su idea de libertad. En sus *Mémoires* explicaba que en la prisión había encontrado más libertad de la que había perdido. Que el hecho de tener alejados los objetos o la imposibilidad lógica de satisfacer los deseos hace que éstos se inhiban desde su nacimiento. En el estado de servidumbre todo se ofrece y se rechaza al mismo

---

[8] Cf. LESCURE (1989), Préface à la correspondance complète de Mme. du Deffand, Ginebra, Slatkine R., p. XCIII.

[9] RAT, Maurice (1961), *Les femmes de la régence*, París, Ed. Berger-Lévrault, p. 140.

[10] Cf. MICHAUD, *Biographie Universelle et Moderne*, t. 43, p. 375 y ss.

tiempo, exentos de yugos, deberes, de pareceres sociales es quizá el lugar donde seamos más libres. Resulta ser una paradoja que puede sostenerse con razones plaisibles[11].

Mme de Staël cuenta con una producción de índole autobiográfica bastante interesante. Las *Mémoires* se consideran su obra maestra pero, sin embargo, creemos que es en su correspondencia, casi siempre la antesala de la obra literaria de un autor, donde presenta los argumentos más conmovedores sobre la libertad con una prosa de belleza admirable, alabada por el mismísimo Voltaire. La relación epistolar que surgió entre ella y el caballero du Ménil, su enamorado y compañero de infortunio en La Bastilla, pone de manifiesto este asunto:

> Le désir de la liberté ne me tourmente point; non, je la prise moins que vous ne faites, mais je prétends (ne vous éffrayez pas du paradoxe) que bien loin de l'avoir perdue, c'est ici que j'ai trouvé la véritable, celle qui ne dépend d'une porte ouverte ou fermée, mais de l'affranchissement de la tyrannie que le monde, et tout ce qu'il contient, exerce sur nous. Quelle erreur de se croire libre dans des lieux où non seulement nos moindres actions dépendent de cent égards différents, mais où nous n'osons même penser à notre gré, où la plupart des objets qui nous approchent semblent avoir le droit de nous séduire où enfin nous ne jouissons point du tout de nous-mêmes[12].

Aunque el parecer de Mme Necker[13] sobre las cartas de amor de Mme de Staël era poco favorable: contaba que eran siempre insulsas y anodinas, porque adoptaban el ingenio de sus amantes y éstos carecían por completo de él. La lectura de algunas nos llevó a disentir de esta opinión. Mme de Staël era de las mujeres que agotaban al máximo la felicidad de los momentos que componían su vida. Era, en este aspecto, igual que Suzanne Necker, para quien, y cito textualmente, «cada día es una nueva vida que el sueño termina»[14].

Hablando de Rose de Launay, hemos mencionado a la otra escritora que abordamos aquí. Suzanne Curchod, futura Mme Necker (1737-1794) y madre de Mme de Staël. Durante los años en que transcurrió su vida, la sociedad francesa había cambiado. El rey Luis XV había crecido pero la reconstrucción del reino se hizo patente con la influencia primero del cardenal Fleury y más tarde, pasada la mitad del siglo, con el duque de Choiseul. Bajo su ministerio tiene lugar la abolición de la Compañía de Jesús (1764), la autonomía de la iglesia de Francia con respecto al papa es un hecho, triunfa el galicanismo.

---

[11] Cf. Mme. Staël (1767), *Mémoires,* 1767, t. II, p. 125 y s.
[12] Cf. Rat, Maurice, *op. cit.*, p. 142.
[13] Cf. Mme Necker (1801), *Mélanges*, Chez Pougens, París, tome II, p. 273.
[14] *Ibíd.*, p. 197.

Es en esta época donde la burguesía jurídica, «titulaire d'offices», propietaria y cultivada, sueña con hacer escuchar su voz cada vez más, cuando se desarrolla la correspondencia de Mme Necker que hemos analizado.

La libertad a través de una ambición de mujer: así es como precisamos la actividad literaria de esta autora. Siendo bastante bella, instruida y un poco pedante, comprendió pronto que para culminar la gloria y la fortuna de su marido, M. Necker, era necesario reunir a los hombres célebres en su salón, sobre todo de cariz político[15]. Esta pareja que ofrece la imagen de la felicidad conyugal resulta ser una lección para los libertinos del siglo.

Un año antes del nacimiento de su hija, Suzanne Necker escribía a una amiga suiza, Mme Brenles (traductora en versos franceses del *Cato* del poeta inglés J. Addisson), a propósito de un encuentro en el baile de la Ópera:

> Tout ici, monsieur, [...] l'esprit et les connoissances sont accompagnés de tant de morgue, d'une conscience si intime de leur supériorité, d'un amour propre si incorruptible et si tranquille; la gaité, la bonne plaisanterie est jointe à tant de facilité, qu'on ne peut que se représenter à tous momens, l'aimable enjouement, la finesse jointe au bel esprit et à la raison, et même quelques fois à de légers écarts d'imagination, qui semblent faire naître le bonheur avec la liberté[16].

Las cartas de Mme Necker à Mme de Brenles, de las que hemos consultado unas 45, nos ponen de manifiesto paulatinamente su marcha por el camino o la carrera de la ambición, de lo cual se queja ella misma en ocasiones: «Hélas! C'est l'ambition qui dénature tout, qui change en désert un paradis où nous ne serions pas aperçus, et place des temples et des bois sacrés, là où nous nous flattons d'obtenir des autels». Es verdad que se le ha adjudicado ese defecto pero cuánto no habría hecho, nos hemos preguntado leyendo esta correspondencia, lejos de su adoración por un hombre público, su marido (p. 331; p. 363 de esta correspondencia), de su servidumbre para con los filósofos y de su predisposición negativa hacia una hija, ávida de éxitos y a la que educa como el estereotipo rousseauniano del *Émile* (p. 359). Ambiciosa lo era, por eso encuentra la fuerza para salvar los obstáculos, emplea su energía en mantener su rango[17], el cual se mantenía con un salón y por eso rivalizó con Mme du Deffand

---

[15] Vd. Capefigue, J.B. (1970), *La marquise du Châtelet et les amies des philosophes*, Ginebra, Slatkine Reprints, p. 161.

[16] Vd. Correspondance de Mme Necker, p. 251.

[17] Vd. Hannin, Valérie (1985), «Une ambition de femme au siècle des lumières: la cas de Mme. Necker», *Cahiers staëliens,* Nouvelle série, núm. 36, Jacques et Suzanne Necker réinterprétés, Actes de la huitième journée de Coppet, París, Jean Touzot lib.-édit., p. 7.

puesto que se correspondía con Voltaire, entonces en Suiza. Pero el interés esencial de su salón, y es aquí donde creemos que radica el verdadero sentido de su ambición, estaba en atraer bajo su techo a todas aquellas personas que mediante el comercio de su saber le permitían conocer un poco más de literatura, de política, de astronomía, de medicina, etc. En suma, de ser una mujer un poco más cultivada, de saber más, de no limitarse a su status de mujer, en ello consistió, como para otras mujeres del siglo, el sentido de su ambición.

Hubo un momento en el que Suzanne escribió a una amiga que al entrar en sociedad, la joven se ha creado un papel, se ha modelado una imagen[18] y, es que detrás de esa fachada serena y calculadora que se le acuña, latía y afloraba una sensibilidad apasionada. Ello es algo que su propia hija, Germaine de Staël, dijo más tarde[19].

Fue capaz de publicar bajo el Terror su *Essai sur le divorce*. Si bien reacciona en contra sobre la publicación de la ley que pretende ser favorable al divorcio, su idea de la libertad está muy por encima de la que pueda representar la simple separación física de una pareja. Para Mme Necker perfección y libertad se dan la mano y ambas virtudes están por encima de las otras que diferenciaban a los sexos en ese momento:

> Liberté, mot dangereux pour tous les âges, pour tous les états, pour tous les sexes, mais surtout pour le nôtre, dont les vertus sont la dépendance; les sentimens, l'abandon de la volonté; les goûts, le désir de plaire; et les jouissances, des rapports avec le bonheur des autres: Liberté, remonte dans le ciel, reprends ta place apures du trône céleste; car la perfection et la liberté doivent être aussi inseparables que l'imperfection et la dépendence[20].

Para concluir no nos resta sino añadir que estas autoras mostraron la libertad simplemente escribiendo y encarnando estos valores por los cuales las seguimos recordando. Haciendo uso de su talento supieron definirla, saliendo de los ámbitos que, como mujeres, les estaban reservados: ardua y osada empresa. Hemos pretendido con esta exposición dejar un camino abierto a lo que pueda ser, algún día, un postrero análisis mucho más completo y enriquecedor del alma femenina ilustrada.

---

[18] *Ibídem*, p. 9.

[19] *Ibídem*, p. 9.

[20] Vd., Necker, Suzanne (1802), *Réfléxions sur le divorce,* París, Pougens, p. 32.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

PRESENCIA DE LOS CLÁSICOS LATINOS EN *LES ANTIQUITEZ DE ROME*

Jerónimo Martínez Cuadrado
Universidad de Murcia

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Les Antiquitez de Rome como, en general, toda la obra de Du Bellay resulta ser un crisol de influencias, tanto clásicas como italianizantes, amén de una intertextualidad manifiesta entre su obra en francés y su obra poética en latín.

En este artículo, en que seguimos las ediciones de H. Chamard, J. Joliffe & M.A. Screech y de D. Aris & F. Joukovsky[1], vamos a destacar solamente la presencia de los autores latinos. De los textos cotejados podremos deducir tanto la originalidad del poeta francés como su práctica de la *imitatio*, que el propio Du Bellay recomendó en su *Deffence et illustration de la langue françoise*.

Empezaremos por Virgilio por ser el autor cuyo influjo se patentiza mayor número de veces en este breve poemario, para seguir con Horacio, luego Ovidio y finalmente Lucano.

VIRGILIO

La primera concomitancia rastreable se da en el soneto VI en que empieza por una comparación:

> Telle que dans son char la Berecynthienne
> Couronee de tours, & joyeuse d'avoir
> Enfanté tant de Dieux, telle se faisoit voir
> En ses jours plus heureux ceste ville ancienne:
> Ceste ville, qui fust plus que la Phrigienne

---

[1] Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poétiques*, tome II, édition critique par Henri Chamard, Société des Textes Français Modernes, París, 1993.
Du Bellay, Joachim, *Les Regrets et autres oeuvres poëtiques suivis des Antiquitez de Rome plus Un Songe ou Vision sur le même subject*, texte établi par J. Joliffe, introduit et commenté par M.A. Screech, Ginebra, Librairie Droz, 1979.
Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poétiques*, tome II, édition critique par D. Aris et F. Joukovsky, París, Classiques Garnier, 1993.

Foisonnante en enfans, & de qui le pouvoir
Fut le pouvoir du monde, & ne se peult revoir
Pareille à sa grandeur, grandeur sinon la sienne.
Rome seule pouvoit à Rome ressembler,
Rome seule pouvoit Rome faire trembler:
Aussi n'avoit permis l'ordonnance fatale
Qu'autre pouvoir humain, tant fust audacieux,
Se vantast d'égaler celle qui fit égale
Sa puissance à la terre & son courage aux cieux.

Cita que evoca los versos virgilianos de la *Eneida* VI (vv. 781-787):

En hujus, nate, auspiciis incluta Roma
imperium terris, animos aequabit Olympo
septemque una sibi muro circumdabit arces,
felix prole virum: qualis Berecyntia mater
invehitur curru Phrygias turrita per urbes
laeta deum partu centum complexa nepotes,
omnis caelicolas, omnis supera alta tenentis[2].

En tales versos, como vemos, sobre todo en el 784, se da una identidad con respecto a los dos primeros versos del soneto dubellaysiano.

Plagado de referencias virgilianas del libro VI de la *Eneida*, que Du Bellay tradujo en verso al francés y que vio la luz en edición póstuma, se halla el soneto XV:

Palles Esprits, & vous Umbres poudeuses,
Qui jouissant de la clarté du jour
Fistes sortir cest orgueilleux sejour,
Dont nous voyons les reliques cendreuses:
Dictes, Esprits (ainsi les tenebreuses
Rives du Styx non passable au retour,
Vous enlaçant d'un trois fois triple tour,
N'enfermant point voz images umbreuses)

[2] P. VERGILI MARONIS, *Opera*, Oxford, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1966.

Traducción de Rubén Bonifaz Nuño in *Eneida*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Trad.: «Ve, hijo: bajo sus auspicios, aquella ínclita Roma/ igualará su imperio a las tierras; al Olimpo, sus ánimos, / y, a una, siete torres circundará para sí con su muro, / feliz en prole de hombres: como es llevada la madre/ Berecintia torreada, por las urbes de Frigia en su carro,/ alegre del parto de los dioses, abrazando cien nietos/ todos celícolas, todos tienen los sitios supernos».

Dictes moy donc (car quelqu'une de vous
Possible encor se cache icy dessous)
Ne sentez vous augmenter vostre peine,
Quand quelquefois de ces costeaux Romains
Vous contemplez l'ouvrage de voz mains
N'estre plus rien qu'une poudreuse plaine?

El verso primero evoca los tres hexámetros de la *Eneida* que reproduzco:

Pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus,
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
terribiles visu formae, Letumque Labosque;
(*Aen.* VI, vv.275-277)[3]

Asimismo el adjetivo «orgueilleux» del verso tercero es un eco de la adjetivación que encontramos en *Aen.*, VI, v. 817:

Vis et Tarquinios reges animamque *superbam*
ultoris Bruti, fascisque videre receptos?[4]

En cuanto al procedimiento de los paréntesis, aquí usados por Du Bellay en los dos «quatrains», es un recurso muy del gusto de Virgilio; aunque podríamos traer a colación un sinnúmero de ejemplos, destacamos uno del canto IV de la *Eneida*:

Olli (sensit enim simulata mente locutam,
quo regnum Italiae Libycas averteret oras)
sic contra est ingressa Venus: ...
(*Aen.*, IV, vv. 105-107)[5]

Por lo que atañe al verso 6, «Rives du Styx non passable au retour», es un sincretismo de dos pasajes virgilianos muy próximos en el canto VI de la *Eneida*; para la laguna Estigia tenemos:

---

[3] Trad.: «Los pálidos Morbos y la triste Senectud allí habitan,/ y el miedo y —mala consejera— el Hambre y la torpe Miseria, / formas terribles de ver, y el Trabajo y la Muerte».

[4] Trad.: «¿Quieres a los reyes tarquinios y al alma soberbia/ de Bruto el vengador ver también, y, recobradas, las fasces?».

[5] Trad.: «A ella (pues sintió que había hablado con mente fingida/ porque el reino de Italia se llevara a las líbicas tierras)/ a su turno empezó a hablar Venus así: ...».

Fas obstat, tristisque palus inamabilis undae
alligat et novies Styx interfusa coercet.
(*Aen.* VI, vv. 438-439)[6]

el otro pasaje hace referencia al carácter irreversible del paso y está muy cerca de la expresión virgiliana: «Evaditque celer ripam inremeabilis undae» (*Aen.* VI, v. 425)[7].

Y el verso 7, «Vous enlaçant d'un trois d'un trois fois triple tour» es un eco del ya mencionado verso 439 de la *Eneida* que se repite en el verso 479 del canto IV de las *Geórgicas*: «Alligat et novies Styx interfusa coercet».

También de las *Geórgicas* proviene el símil del primer «quatrain» del soneto XVI:

Comme lon void de loing sur la mer courroucee
Une montaigne d'eau d'un grand branle ondoyant,
Puis trainant mille flotz, d'un gros choc abboyant
Se crever contre un roc, ou le vent l'a pousee

Símil que rastreamos en Virgilio:

Fluctus uti medio coepit cum albescere ponto,
longius ex altoque sinum trahit, utque volutus
as terras immane sonat per saxa neque ipso
monte minor procumbit, at ima exaestuat unda
verticibus nigramque alte subiectat harenam.
(*Georg.*, III, vv. 237-241)[8]

Es asimismo un recuerdo de las *Geórgicas* los dos primeros términos de la comparación que abarca las dos estrofas iniciales del soneto XXX, cuyo segundo término comparativo comienza en los tercetos, el segundo de los cuales recoge la imagen agrícola:

Comme le champ semé en verdure foisonne,
De verdure se haulse en tuyau verdissant,

---

[6] Trad.: «Se opone el hado, y la triste laguna con onda no amable/ los liga, y la Estigia nueve veces interpuesta los ciñe».

[7] Trad.: «Y, célere (Eneas), evade de la onda sin regreso a la orilla».

[8] P. VERGILI MARONIS, *op. cit.*

Trad.: «Así la ola, cuando empieza a blanquear en medio del ponto,/ de alta mar arrastra un seno muy vasto, y al rodar hacia tierra/ suena ferozmente en las rocas, y no más pequeña/ que el monte mismo se abate; mas hierve en el fondo la onda/ en vórtices y acarrea negruzca arena a lo alto».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

De tuyau se herisse en epic florissant,
D'epic jaunit en grain, que le chaud assaisonne:
Et comme en la saison le rustique moisonne
Les ondoyans cheveux du sillon blondissant,
Les met en ordre en javelle, & du blé jaunissant
Sur le champ despouillé mille gerbes façonne:
Ainsi de peu à peu creut l'empire Romain,
Tant qu'il fut despuoillé par la Barbare main,
Qui ne laissa de luy que ces marques antiques,
Que chacun va pillant: comme on void le gleneur
Cheminant pas à pas recueillir les reliques
De ce qui va tumbant apres le moissonneur.

Contrastemos el pasaje virgiliano que ha servido de fuente a Du Bellay:

... vel cum ruit imbriferum ver,
spicea iam campis cum messis inhorruit et cum
frumenta in viridi stipula lactentia turgent?
saepe ego, cum flavis messorem induceret arvis
agricola et fragili iam stringeret hordea culmo,
omnia ventorum concurrere proelia vidi,
(*Georg.*, I, vv. 313-318)[9]

Para concluir este epígrafe diremos que las *ultima verba* de Du Bellay son una intertextualidad con Virgilio: en el soneto XXXII, último de *Les Antiquitez de Rome*, el último terceto reza así en loor del propio vate:

Vanter te peux, quelque bas que tu sois,
D'avoir chanté, le premier des François,
L'antique honneur du peuple à longue robbe.

Y es Virgilio quien habla de los Romanos como «gens togata» en el libro primero de su *Eneida*:

Quin aspera Iuno,
quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat,

[9] Trad.: «¿O cuando la primavera lluviosa/ cae, y se encrespa ya la mies de espiga en los campos, y cuando/ en el verde tallo se hinchen los trigos de leche?/ Yo a menudo, cuando en sus flavos campos el labriego metía/ al segador, y la cebada de frágil tallo cortaba,/ he visto concurrir toda clase de combate de vientos».

consilia in melius referet, mecumque fovebit
Romanoos, rerum dominos gentemque togatam.
(*Aen.*, I, vv. 279-282)[10]

HORACIO

Hagamos ahora un rastreo sobre la presencia de Horacio en esta composición poética.

La primera ocasión se nos muestra en el soneto II, un priamel construido sobre las siete maravillas del mundo:

Le Babylonien ses haults murs vantera
Et ses vergers en l'air, de son Ephesienne
La Grece descrira la fabrique ancienne,
Et le peuple du Nil ses pointes chantera:
La mesme Grece encor vanteuse publiera
De son grand Juppiter l'image Olympienne,
Le Mausole sera la gloire Carienne,
Et son vieux Labyrinth la Crete n'oublira:
L'antique Rhodien elevera la gloire
De son fameux colosse, au temple de Memoire:
Et si quelque oeuvre encor digne se peult vanter
De marcher en ce ranc, quelque plus grand' faconde
Le dira: quant à moy, pour tous je veulx chanter
Les sept costeaux Romains, sept miracles du monde.

que evoca el otro priamel de Horacio en su primer libro de odas, la séptima:

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen
aut Epheson bimarisve Corinthi
moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignis aut Thessala Tempe:
sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare et
undique decerptam fronti praeponere olivam:
plurimus in Iunonis honorem
aptum dicet equis Argos ditisque Mycenas:

[10] Trad.: «Que hasta la áspera Juno/ que por miedo hoy el amor y las tierras y el cielo fatiga,/ llevará a lo mejor sus consejos, y de apoyar ha, conmigo,/ a los romanos, dueños de las cosas y gente togada».

me nec tam patiens Lacedaemon
nec tam Larisae percussit campus opimae,
quam domus Albuneae resonantis
et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda
mobilibus pomaria rivis[11].

En cuanto al último verso del soneto de Du Bellay es una recreación de Propercio, *Elegiae* III, 11, v. 57: «Septem urbs alta iugis, toto quae praesidet orbi»[12].

En el soneto X encontramos una nueva reminiscencia horaciana, pues cuando comienza con:

Plus qu'aux bords Aetëans le brave filz d'Aeson,
Qui par enchantement conquist la riche laine,
Des dents d'un vieil serpent ensemençant la plaine
N'engendra de soldatz au champ de la toison,
Ceste ville, qui fut en sa jeune saison
Un hydre de guerriers, se vid bravement pleine
De braves nourrissons, dont la gloire hauteaine
A remply du Soleil l'une & l'autre maison:
Mais qui finablement, ne se trouvant au monde
Hercule qui dontast semence tant feconde,
D'une horrible fureur l'un contre l'autre armez,

Du Bellay se acuerda de Horacio, *Carmina* IV, 4, estrofa 16, vv. 61-64:

Non Hydra secto corpore firmior
Vinci dolentem cervit in Herculem,

---

[11] Q. Horati Flacci, *Opera*, Oxford, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1967.

Traducción de José Torrens Béjar en Barcelona, Editorial Iberia, 1957.

Trad.: «Otros alabarán la luminosa Rodas, o Metilene o Éfeso; o los muros de Corinto, que dan a dos mares, o a Tebas, ennoblecida por Baco; o a Delfos, ilustrado por Apolo, o los valles de Tesalia. Hay otros cuya única tarea es la de celebrar a todo lo largo de un poema la ciudad de Palas, la inviolada, y de cosechar por doquiera los ramos de olivo, con que ceñir su frente. Muchos llamarán a Argos, en honor de Juno, productora de caballos, y a Micenas, rica.

A mi espíritu, ni el sufrido espartano ni los campos de la opulenta Larisa de Tesalia, han impresionado tanto como el rumor de la fuente Albunea o el Anio, que se precipita en cascadas. O el bosque sagrado de Tiburno, o los pomares que riegan inquietos arroyuelos».

[12] Sexti Properti, *Carmina*, Oxford, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii e typographeo clarendoniano, 1964.

Monstrumve submisere Colchi
Maius Echionaeve Thebae[13].

También recuerdo horaciano es el soneto XVI, cuyos tercetos riman así:

Alors on vid la corneille Germaine
Se deguisant feindre l'aigle Romaine,
Et vers le ciel s'élever de rechef
Ces braves monts autrefois mis en poudre,
Ne voyant plus voler dessus leur chef
Ce grand oyseau ministre de la foudre.

cuyo último verso es un eco del verso: «... ministrum fulminis alitem» (*Carm.* IV, 4, v. 1).

En cuanto a la corneja nombrada en el verso 9 está en relación con la epístola tercera del libro I de Horacio:

Ne, si forte repetitum venerit olim
grex avium plumas moveat cornicula risum
furtivis nudata coloribus.
(*Epistulae* I, 3, vv. 18-20)[14]

Tras las huellas del vate de Apulia se sitúa el de Anjou en su soneto XXI:

Celle que Pyrrhe & le Mars de Libye
N'ont sceu donter, celle brave cité
Qui d'un courage au mal exercité
Soustint le choc de la commune envie,
Tant que sa nef par tant d'ondes ravies
Eut contre soy tout le monde incité,
On n'a point veu le roc d'adversité
Rompre sa course heureusement suivie:
Mais defaillant l'object de sa vertu,
Son pouvoir s'est luymesme abbatu,
Comme celuy, que le cruel orage
A longuement gardé de faire abbord,

---

[13] Trad.: «La Hidra, dividido su cuerpo, no renació más firme contra Hércules, que se dolía de ser vencido, y ni la Cólquida ni Tebas, ciudad de Equión, abortaron monstruos más prodigiosos».

[14] Traducción de Germán Salinas en Los Clásicos. Madrid, E.D.A.F., 1962.

«Pues si los pájaros llegan un día a reclamar sus plumas, provocará las risas del vulgo, como una corneja a quien quitan las hurtadas alas».

Si trop grand vent le chasse sur le port,
Dessus le port se void faire naufrage.

donde encontramos una réplica del epodo XVI, vv. 1-10:

Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit:
quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi, minacis aut Etrusca Porsenae manus,
aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer
novisque rebus infidelis Allobrox,
nec fera caerulea domuit Germania pube
parentibus abominatus Hannibal,
Impia perdemus devoti sanguinis aetas,
ferisque rursus occupabitur solum[15].

Asimismo deudores de estos mismos versos horacianos del epodo XVI recién citados son los del soneto XXXI:

De ce qu'on ne void plus qu'une vague campagne
Où tout l'orgueil du monde a veu quelquefois,
Tu n'en es pas coupable, ô quiconques tu sois
Que le Tygre, & le Nil, Gange, & Euphrate baigne:
Coupables n'en sont pas l'Afrique ny l'Espaigne,
Ny ce peuple qui tient les rivages Anglois,
Ny ce brave soldat qui boit le Rhin Gaulois,
Ny cet autre guerrier, nourrison d'Allemaigne.
Tu en es seule cause, ô civile fureur,
Qui semant par les champs de l'Emathienne horreur,
Afin qu'estant venue à son degré plus hault,
La Romaine grandeur trop longuement prospere,
Se vist ruer à bas d'un plus horrible sault.

La guerra civil, el desgarramiento interior de la Roma antigua, es la única causa de su decadencia y posterior desaparición. Más mermaron su poder, se-

[15] Trad.: «Una nueva generación se desgasta en luchas fratricidas, y Roma se derrumba por sus propias fuerzas. Esta ciudad, que no han podido arruinar ni sus vecinos los Marsos, ni el brazo amenazador del etrusco Parsena, ni el valor de Capua rival del suyo, ni el fogoso Espartaco, ni el Alóbroge traidor en días de revuelta y que no ha sido dominada ni por la salvaje Germania y sus jóvenes de ojos azules, ni por Aníbal execrado por nuestros padres, perece por su propia grandeza. Nosotros —generación impía, hija de una sangre maldita—, nosotros la arruinaremos. Y , de nuevo, bestias salvajes se adueñarán de su suelo».

gún Horacio y Du Bellay, las luchas intestinas que el acoso de enemigos por fieros que éstos fuesen.

El soneto XXIV se relaciona con el epodo VII, vv. 11-20. Efectuemos el cotejo entre ambos:

Si l'aveugle fureur, qui cause les batailles,
Des pareilz animaux n'a les coeurs allumez,
Soient ceulx qui vont courant, ou soient les emplumez,
Ceulx-la qui vont rampant, ou les armez d'escailles:
Quelle ardente Erinnys de ses rouges tenailles
Vous pisetoit les coeurs de rage envenimez,
Quand si cruellement l'un sur l'autre animez
Vous destrempiez le fer en voz propres entrailles?
Estoit-ce point (Romains) vostre cruel destin
Ou quelque vieil peché qui d'un discord mutin
Exerçoit contre vous sa vengeance eternelle?
Ne permettant des Dieux le juste jugement,
Voz murs ensanglantez par la main fraternelle
Son pouvoir asseurer d'un ferme fondement.

Mientras que en Horacio leemos:

Neque hic lupis mos nec fuit leonibus
umquam nisi in dipar feris.
furorne caecus, an rapit vis acrior,
an culpa? responsum date!
tacent et albus ora pallor inficit
mentesque perculsae stupent.
sic est: acerba fata Romanos agunt
scelusque fraternae necis,
ut immerentis fluxit in terram Remi
sacer nepotibus cruor.
(Epodo VII, vv. 11-20)[16]

También el segundo *quatrain* del soneto XXVI, que aquí reproduzco:

[16] Trad de José Torrens Béjar: «Jamás, en su ferocidad, ni los lobos ni los leones usaron de ella sino contra una especie diferente. ¿Es un furor ciego, una fuerza irresistible, un pecado lo que os arrastra? ¡Contestadme! Callan. Y una blanca palidez decolora su rostro y sus almas trastornadas permanecen estupefactas. Así es: amargos destinos se ciernen sobre los romanos por la muerte impía de un hermano desde el día en que la sangre inocente de Remo corrió sobre la tierra para maldición de sus descendientes».

Il luy faudrait cerner d'une egale rondeur
Tout ce que l'Ocean de ses longs bras enserre,
Soit ou l'Astre annuel eschauffe plus la terre,
Soit ou souffle Aquilon sa plus grande froideur.

es una imitación de Horacio:

Quicumque mundo terminatus obstitit,
Hunc tanget armis, visere gestiens
Qua parte debacchentur ignes,
Qua nebulae pluviique rores.
(*Carm.* III, 3, vv. 53-56)[17]

Finalmente el último soneto, el XXXII, cierra el poemario con el broche de oro, convertido en tópico del *Exegi monumentum.*

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar, multaque pars mei
vitabit Libitinam;[18]
(C. III, 30, vv. 1-7)

mientras que así dice Du Bellay:

Esperez vous que la posterité
Doive (mes vers) pour tout jamais vous lire?
Esperez vous que l'oeuvre d'une lyre
Puisse acquerir telle immortalité?
Si sous le ciel fust quelque eternité,

---

[17] Trad.: «A todo lugar en que el mundo ha encontrado un obstáculo ante él, allí Roma llegará con sus armas ávida de explorar en qué parte de la tierra se desencadenan los abrasadores fuegos, las nieblas y las lluvias».

[18] Trad.: «He concluido un monumento más durable que el bronce, más alto que la regia arquitectura de las Pirámides, y que no sabrán destruir ni la lluvia corrosiva ni el Aquilón impotente, ni la cadena inconmensurable de los años, ni el paso fugaz de los tiempos.

No moriré del todo. Y una buena parte de mi ser será sustraída a Libitina, diosa de las exequias».

Les monuments que je vous ay fait dire,
Non en papier, mais en marbre & porphyre,
Eussent gardé leur vive antiquité.
Ne laisse pas toutefois de sonner
Luth, qu'Apollon m'a bien daigné donner:
Car si le temps ta gloire en desrobbe,
Vanter te peux, quelque bas que tu sois,
D'avoir chanté, le premier des François,
L'antique honneur du peuple à longue robbe.

Se trata de una versión dulcificada o atemperada del *topos* horaciano y, desde luego, hecha con más independencia del modelo que la oda con que Ronsard cierra sus cinco libros de *Odes*, donde cabría aducir mayor servilismo.

OVIDIO

Si en *Les Regrets* encontramos al Ovidio de las *Tristes* y de las *Pónticas*, el que ilumina *Les Antiquitez* es el Ovidio mitológico de las *Metamorfosis*.

De tal modo que en el soneto x leemos el siguiente *incipit*, inspirado de dos pasajes de Ovidio, que más tarde detallaremos.

Plus qu'aux bords Aetëans le brave filz d'Aeson
Qui par enchantement conquist la riche laine,
Des dents d'un vieil serpent ensemençant la plaine
N'engendra des soldatz au champ de la toison

La traición de Medea a su padre en favor de Jasón la rastreamos en el comienzo del libro VII de las *Metamorfosis*:

Concipit interea validos Aeetias ignes
et luctata diu, postquam ratione furorem
vincere non poterat, «frustra, Medea, repugnas:
nescio quid deus obstat», ait «mirumque quid hoc est,
aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur.
Nam cur iussa patris nimium mihi dura videntur?
Sunt quoque dura nimis. Cur, quem modo denique vidi,
ne pereat timeo? Quae tanti causa timoris?
Excute virgineo conceptas pectore flammas,
si potes, infelix. Si possem, sanior essem;

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

sed trahit invitam nova vis, aliudque cupido,
mens aliud suadet: video meliora proboque,
deteriora sequor. (VII, vv.9-21)[19]

En el soneto XII, los dos primeros *quatrains* ocupan la primera parte de un símil que hace alusión a la gigantomaquia:

Telz que lon vid les enfans de la Terre
Plantez dessus les monts pour escheller les cieux,
Combattre main à main la puissance des Dieux,
Et Juppiter contre eux qui ses fouldres desserre

Puis tout soudainement renversez du tonnerre
Tumber deça dela ces squadrons furieux,
La Terre gemissante, et le Ciel glorieux
D'avoir à son honneur achevé ceste guerre:

Tel encor' on a veu par dessus les humains
Le front audacieux des sept costaux Romains
Lever contre le ciel son orgueilleuse face:

Et telz ores on void ces champs deshonnorez
Regretter leur ruine, et les Dieux asseurez
Ne craindre plus là haut si effroyable audace.

El correlato ovidiano está en el libro I (vv. 151-162) de las *Metamorfosis*:

Neve foret terris securior arduus aether,
adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas

---

[19] P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis* (3 vols.), texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

Trad.: «Se inflama a la vez la Eetíade (Medea, hija de Eetes) en violento fuego, y después de luchar largo tiempo, no pudiendo con el razonamiento vencer su locura, dice: 'En vano, Medea, resistes; algún dios se te enfrenta; y algo extraordinario es esto, o algo al menos semejante a esto es lo que se llama amar. Pues ¿por qué lo ordenado por mi padre me parece excesivamente duro? Y excesivamente duro es en verdad. ¿Por qué tengo miedo de que perezca ése a quien apenas acabo de conocer? ¿Cuál es el motivo de tan gran preocupación? ¡Arroja de tu corazón virginal las llamas que te consumen, si puedes, desdichada! Si yo pudiera, sería más dueña de mí; pero me arrastra, contra mi voluntad, una fuerza insólita, y una cosa me aconseja mi deseo, otra mi razón: veo lo mejor y lo apruebo, pero sigo lo peor'».

altaque congestos struxisse ad sidera montis.
Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae;
obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine Terram
inmaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,
in faciem vertisse hominum, sed et illa propago
contemptrix superum saevaeque avidissima caedis
et violenta fuit: scires a sanguine natos[20].

Y para terminar con la influencia de Ovidio, diremos que en los dos tercetos del soneto XIX está presente la influencia de Astrea que abandona la Tierra al fin de la Edad de Oro en el libro I de las *Metamorfosis*:

Victa iacet pietas, et Virgo caede madentis,
ultima caelestum, terras Astraea reliquit[21].

Versos que hallan su eco en:

Mais le destin debrouillant ce Caos,
Où tout le bien et le mal fut enclos,
A fait depuis que les vertus divines

Volant au ciel ont laissé les pechez,
Qui jusqu'icy se sont tenus cachez
Sous les monceaux de ces vieilles ruines.

---

[20] Trad.: «Y para que el cielo sublime no estuviese más libre de angustia que la tierra, dicen que los Gigantes aspiraron a poseer el reino celestial y que amontonaron las montañas levantándolas hasta los elevados astros. Entonces el padre todopoderoso lanzó su rayo, resquebrajó el Olimpo e hizo que el Pelio se desplomase rodando desde el Osa que lo sostenía. Mientras aquellos cuerpos feroces yacían aplastados por su propia mole, dicen que la Tierra, regada y empapada de la abundante sangre de sus hijos, dio vida a aquel líquido caliente y, para evitar que no subsistiera vestigio alguno de su estirpe, lo convirtió en figuras humanas. Pero también aquella raza despreció a los dioses y fue violenta y avidísima de crueles carnicerías; bien se reconocía que de sangre habían nacido».

[21] *Metamorfosis,* I, vv. 149-150.

Trad.: «La piedad yace derrotada, y la Virgen Astrea ha abandonado, última de las divinidades en hacerlo, esta tierra empapada en sangre».

LUCANO

En este orden de influencia decreciente que he establecido, nos ocupamos ahora de *La Farsalia* de Lucano, de la que también hallamos tres ejemplos en *Les Antiquitez*.

El primero lo ilustran los tercetos del soneto XXII:

Ainsi quand du grand Tout la fuite retournee
Où trentesix mil' ans ont sa course bornee,
Rompra des elemens le naturel accord,

Les semences qui sont meres de toutes choses,
Retourneront encor' à leur premier discord,
Au ventre du Caos eternellement closes.

Versos alusivos al final de los tiempos en los que suena muy de cerca el eco de *La Farsalia*:

Sic, cum conpage soluta
saecula tot mundi suprema coegerit hora
antiquum repetens iterum chaos, omnia mixtis
sidera sideribus concurrent, ignea pontum
astra petent, tellus extendere litora nolet
excutietque fretum, ... (I, vv. 72-77)[22].

También los «quatrains» del famoso soneto XXVIII:

Qui a veu quelquefois un grand chesne asseiché,
Qui pour son ornement quelque trophee porte,
Lever encor' au ciel sa vieille teste morte,
Dont le pied fermement n'est en terre fiché,

Mais qui dessus le champ plus qu'à demy panché
Monstre ses bras tous nuds, et sa racine torte,

---

[22] M. ANNAEO LUCANO, *La Farsalia*. texto revisado y traducido por Víctor-José Herrero Llorente, Barcelona, Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, Ediciones Alma Mater, 1967.

Trad.: «Así también, cuando rota la coherencia del universo, la hora suprema haya concluido tantos siglos, acarreando de nuevo el caos primitivo, se entrechocarán en confusa mezcla todos los planetas, los cuerpos ígneos caerán al mar, la tierra, negándose a prestar como dique sus riberas, arrojará de sí al océano, ...».

Et sans feuille umbrageux, de son poix se supporte
Sur son tronc noüailleux en cent lieux esbranché:

Eh bien qu'au premier vent il doive sa ruine,
Et maint jeune à l'entour ait ferme la racine,
Du devot populaire estre seul reveré.

Qui tel chesne a peu voir, qu'il imagine encores
Comme entre les citez, qui plus florissent ores,
Ce vieil honneur pouldreux est le plus honnoré.

también, digo, esos versos se inspiran en *La Farsalia*:

Stat magni nominis umbra,
qualis frugifero quercus sblimis in agro
exuvias veteris populi sacrataque gestans
dona ducum nec iam validis radicibus haerens
pondere fixa suo est, nudosque per aera ramos
effundens trunco, non frondibus, efficit umbram,
et quamvis primo nutet casura sub Euro,
tot circum silvae firmo se robore tollant,
sola tamen colitur. (I; vv. 135-143)[23]

También se ve la huella de Lucano en el ya citado soneto XXXI —que se relacionaba con el epodo XVI de Horacio—, cuyos versos se emparentan asimismo con los siguientes del libro II de *La Farsalia*:

O miserae sortis, quod non in Punica nati
tempora Cannarum fuimus Trebiaeque iuventus.
Non pacem petimus, superi: date gentibus iras,
nunc urbes excite feras; coniuret in arma
mundus, Achaemeniis decurrant Medica Susis
agmina, Massageten Scythicus non adliget Hister,
fundat ab extremo flavos Aquilone Suebos

[23] Trad.: «Se yergue, sombra de lo que fue un gran nombre, semejante a una alta encina en un terreno fértil, cargada con los antiguos trofeos de un pueblo y las sagradas ofrendas de los jefes, y sin que la aferren al suelo sólidas raíces, solamente la mantiene fija su propio peso, y esparciendo por los aires sus ramas desnudas, da sombra con el tronco, no con las hojas; sin embargo, aunque el primer soplo del Euro se balancee amenazando caerse, y aunque en torno suyo se levanten innúmeros árboles de sólidos troncos, sólo a ella se la venera».

Albis et indomitum Rheni caput; omnibus hostes
reddite nos populis: civile avertite bellum;[24]

Hasta aquí he tratado de recomponer las huellas de los escritores latinos que, siguiendo su teoría de la «innutrición» mantenida en la *Défense*, Du Bellay incluye en *Les Antiquitez de Rome*. Quedan por ver las influencias de los italianos, pero eso ya es harina de otro costal.

[24] Trad.: «Oh desventurada suerte la nuestra por no haber nacido en tiempo de las guerras púnicas y no haber sido combatientes en Cannas y en Trebia. No es la paz lo que pedimos, supremos dioses; suscitad la cólera de las naciones; instigad ahora a los pueblos belicosos; que se coaligue en armas contra nosotros el mundo entero; que desciendan los escuadrones medos desde la aqueménide Susa; que el escítico Hister no sirva de barrera a los Masagetas; que desde las extremas tierras en que reina el Aquilón, el Elba y la indómita región donde el Rin tiene su nacimiento den rienda suelta a los blondos suevos; desatad contra nosotros la enemistad de todos estos pueblos, pero apartad la guerra civil».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

MELEAGANT COMO MODELO DE MALVADO EN *LE CHEVALIER DE LA CHARRETE* DE CHRÉTIEN DE TROYES

M.ª del Pilar Mendoza Ramos
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Le Chevalier de la Charrete presenta una historia de amor cortés: el que existe entre Ginebra y Lanzarote. Se trata de una elección narrativa comprometida porque Ginebra es la esposa del rey Arturo, a quien Lanzarote ha jurado obediencia, respeto y auxilio, tal como cualquier vasallo hace con su señor. El hecho de que el tema de esta novela haya sido impuesto no disminuye en nada la dificultad narrativa que implica, aunque el autor parezca querer atenuarla en su introducción:

> Del CHEVALIER DE LA CHARRETE
> comance Crestïen son livre;
> matiere et san li done et livre
> la contesse, et il s'antremet
> de panser, que gueres n'i met
> fors sa painne et s'antancïon (vv. 24-29).

¿Cómo, pues, resolver el problema? ¿Cómo hacer para que la pareja pueda encontrar el espacio y el tiempo propicios donde declararse su amor? Chrétien sabe que, en muchos casos, la mejor solución para un problema que no puede resolverse en el contexto donde se plantea, es abrir el relato introduciendo nuevos acontecimientos que provoquen la salida de los personajes hacia otros espacios. En esta novela, por lo tanto, la llegada de Meleagant y el reto que plantea provocan una gran conmoción en la corte y logran arrancar de su seno a la reina, quien será conducida hasta el reino de Gorre.

Concretamente, Meleagant, que mantiene prisioneros en su tierra a muchos caballeros y gente en general de la corte del rey Arturo, propone a éste la posibilidad de liberarlos siempre que un caballero de su mesnada sea capaz de vencerlo en un combate singular. En este desafío, la reina representa un elemento de gran importancia puesto que Meleagant pone como condición que ella esté presente porque, en caso de victoria, el caballero de Gorre pretende llevársela consigo. Este reto deja perpleja a la corte y al rey Arturo, quien solo reaccionará cuando Keu solicite apresuradamente una desconcertante venia para partir. Intentando resolver el problema que el senescal plantea, Arturo concede una promesa en blanco que resultará ser una errónea decisión ya que, sin saber-

lo, el rey da a Keu la custodia de la reina y el derecho a hacer frente al desafío. Cuando todo se aclara, es demasiado tarde: Arturo ha dado su palabra y no puede retractarse.

Evidentemente, para que haya relato, el resultado del combate debe pasar siempre por la derrota del senescal y, en consecuencia, la reina y Keu serán conducidos a Gorre por Meleagant. Ante esto, el rey reaccionará enviando a Galván tras ellos con el fin de rescatarlos. Esta misión del sobrino del rey Arturo será compartida por un caballero del que se ignora la identidad y que, surgido de no se sabe dónde, se esfuerza sin reserva en perseguir al grupo que se dirige a Gorre, donde se sabrá que se trata de Lanzarote. Una vez allí, este caballero se enfrentará en dos ocasiones contra Meleagant: la primera vez justo a su llegada y la segunda para defender el honor de Keu y Ginebra a los que Meleagant acusa de mantener una relación adúltera. Finalmente, el último y decisivo enfrentamiento tendrá lugar en la corte del rey Arturo donde todos los hechos de armas adquieren su verdadera dimensión y donde, por otro lado, fue lanzado el reto.

El relato comienza, pues, con el planteamiento de una crisis en la corte del rey Arturo que conmocionará el equilibrio en el que está sumida e introducirá nuevos factores que facilitarán el desarrollo de la historia planteada. El personaje encargado de esta tarea es Meleagant, tal como hemos señalado. Pero, concretamente, ¿quién es este caballero?, ¿qué quiere? y ¿cuál es su misión? En primer lugar, de acuerdo con la información que nos proporciona el propio texto, Meleagant es hijo de Bademagu, el rey de Gorre, quien, guiado por el amor hacia su hijo, intentará protegerlo en diferentes ocasiones de las consecuencias de su desmesura. Físicamente, Meleagant destaca por su altura y fortaleza (v. 638), lo que lo distingue del modelo del héroe que Chrétien presenta en sus novelas y que está caracterizado por el equilibrio de las proporciones. De esta manera, al distinguirse de la expresión literaria del canon estético medieval, se introduce un índice teratológico que identifica al personaje psíquicamente[1]. Este índice del carácter del personaje que se deduce de su físico extraordinario se verá posteriormente ratificado por la descripción de la personalidad de Meleagant llevada a cabo en el propio texto:

> [...]
> car deslëautez li pleisoit,
> n'onques de feire vilenie
> et traïson et felenie
> ne fu lassez ne enuiez,
> [...] (vv. 3150-3153)

[1] Chandès, G. (1986). *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, p. 76.

Al margen de este primer retrato con el que el narrador pone en antecedentes al receptor de la novela, las acciones de Meleagant proporcionan los datos necesarios para establecer un retrato preciso de este personaje que representa al malvado, como veremos más adelante.

En segundo lugar, el objeto del deseo de Meleagant es la reina Ginebra, descrita por el propio caballero de Gorre como *la rien que plus aim* (v. 3279). Esta circunstancia es fundamental e imprescindible para que todos los requisitos de un relato convencional estén cubiertos, porque el malvado debe desear lo mismo que el héroe, Lanzarote en este caso.

Y es precisamente este hecho el que, en tercer lugar, define la función estructural de este personaje: oponerse a la realización del proyecto vital de los personajes principales. Concurre en este sentido el hecho de que Meleagant, como malvado, es un ser marcado por la frustración, es decir, por el sentimiento profundo derivado de la falta de coincidencia entre sus propias aspiraciones, sus deseos y la realidad. Pero, como este sentimiento de frustración no es suficiente para caracterizar por sí solo al malvado, aparece acompañado de la voluntad inquebrantable de ponerle remedio. Así pues, Meleagant siente la frustración derivada de que la realidad no sea la deseada, pero no se queda ahí: analiza esta frustración, la racionaliza y busca la manera de neutralizarla a través de la puesta en práctica de las medidas, de las estrategias necesarias para conseguir doblegar la realidad a sus deseos.

Por otro lado, para que resulte útil a la intriga, el malvado se distingue por poseer un cierto grado de poder para cambiar de alguna manera la realidad que lo rodea y que no concuerda con sus aspiraciones. Pero, al mismo tiempo, si quiere seguir formando parte del grupo social al que pertenece, el poder del malvado está limitado por las reglas de convivencia comunitarias que aseguran la integridad física y moral de sus miembros. En este sentido, este personaje está dotado de la capacidad de discernir claramente lo que puede hacer y lo que no para lograr sus objetivos sin lesionar sus propios deseos ni su imagen social. Por lo tanto, en la estructura del relato, la elección entre métodos violentos (de resultados más expeditivos) o métodos de manipulación (que requieren la puesta en marcha de todo un programa de actuación) no está regida por más consideración, por parte del malvado, que la derivada de la necesidad del acatamiento de la normativa social como medio de salvaguardar su posición en la comunidad y sus propios intereses.

De esta manera, en primer lugar, Meleagant recurre a la violencia únicamente cuando el marco cortés lo permite, es decir, para resolver, por medio de las armas, los conflictos a los que no se les ha hallado solución por medio de la negociación. En efecto, por muy malvado que sea, este caballero no puede sustraerse a este código, especialmente por ser hijo del rey Bademagu, dechado de equidad y bondad. Deberá acatar, pues, las reglas caballerescas que rigen los enfrentamientos singulares por medio de los que se determina quién tiene razón en un asunto y quién no. Este código, que, para desesperación de Meleagant, es bastante estricto, está basado en el concepto del honor, definido como la

image de soi que l'homme s'est construite en fonction de sa participation dans la vie sociale[2], y constituye el eje central de la vida de los caballeros y de la comunidad a la que éstos pertenecen. Por lo tanto, Meleagant, si quiere mantener su posición en la sociedad cortés, debe acatar los imperativos que ella impone o, en último caso, fingir que los acata. En consecuencia, tendrá que usar su ingenio para neutralizar a Lanzarote y sus aspiraciones de rescatar a la reina ya que no puede utilizar el recurso a la fuerza física más que bajo ciertas condiciones y hasta ciertos límites si no quiere provocar la intervención del rey, su padre, garante del respeto del código del honor en sus tierras.

Así pues, en esta novela encontramos tres enfrentamientos armados entre Meleagant y Lanzarote que van a decidir la suerte de ambos caballeros. Los dos primeros se caracterizan por un desarrollo similar: pronto se evidencia la superioridad de Lanzarote y el rey Bademagu, empujado por el deseo de salvar a su hijo de una muerte segura, interviene y consigue aplazar el enfrentamiento. Los momentos previos y los dos primeros combates en sí constituyen ocasiones claves para establecer la personalidad de Meleagant por medio de sus palabras y de sus acciones. En este sentido, su discurso está marcado por la soberbia y el desprecio de los demás o de lo que se oponga a sus deseos. Por ello, no acepta la propuesta de su padre, quien, después de contemplar los esfuerzos de Lanzarote por atravesar el Puente de la Espada, intenta persuadirlo de entregar a la reina sin más porque *Qui fet enor, l'anors est soe* (v. 3215). Esta visión de la realidad basada en el código caballeresco cortés, donde la franqueza y generosidad del caballero deben servirle para reconocer y valorar los méritos del otro, defendida por el rey Bademagu, será tajantemente rechazada por su hijo:

> [...]
> je ne sui mie si hermites,
> si prodon ne si charitables,
> ne tant ne voel estre enorables
> que la rien que plus aim li doingne.
> [...]
> Tant con vos plest, soiez prodon,
> et moi lessiez estre cruel.
> [...] (vv. 3276-3295)

Posteriormente, Meleagant dejará otra vez clara su determinación de medirse con el caballero que pretende arrebatarle lo que considera suyo. De esta forma, la propuesta del rey Bademagu de entregar a la reina sin lucha es de nuevo rechazada por su hijo:

---

[2] Greimas, A.J. (1983), *Du Sens II*. París, Seuil, p. 239.

[...]
- De folie vos esmaiez,
fet Meleaganz a son pere;
ja par la foi de doi saint Pere
ne vos cresrai de cest afeire.
Certes, l'an me devroit detreire
a chevax, se je vos creoie.
S'il quiert s'anor, et je la moie,
s'il quiert son pris, et je le mien,
et s'il vialt la bataille bien,
ancor la voel je plus cent tanz.
[...] (vv. 3450-3459)

Meleagant deja claro con sus palabras, por lo tanto, que su visión de la condición de caballero es muy distinta de la de su padre y que nada lo hará renunciar a lo que quiere.

En el desarrollo del primer combate, tendrá ocasión de continuar dando muestras de su carácter empecinado cuando sigue asestando golpes a Lanzarote a pesar de que éste ha depuesto sus armas por intercesión de Ginebra, quien atiende el ruego del rey Bademagu. Sin embargo, será precisamente este hecho el que acrecentará la ira y la vergüenza de Meleagant porque, tal como el narrador explica, el caballero de Gorre no puede aceptar *[...] qu'il est a ce menez/que il covient por lui proier.* (vv. 3816-3817). Esta actitud tan poco caballeresca será rápidamente censurada por el rey, quien, además, reprocha a su hijo el no ver lo que es evidente para todos: la superioridad de Lanzarote. Como era de esperar, estas palabras acentúan el ofuscamiento de Meleagant y lo llevan a arremeter verbalmente contra su padre:

Lors dit Melïaganz au roi,
qui de honte fu desjuglez:
Mien escïant, n'i veez gote.
avuglez est qui de ce dote
que au desor de lui ne soie. (vv. 3828-3833)

El rey Bademagu deberá, finalmente, recurrir a la fuerza y ordenar a sus barones que inmovilicen a su hijo a fin de someterlo. Éste seguirá insistiendo frente a su padre para que se aparte y los deje continuar el combate, sin que las palabras del rey hagan mella en su determinación:

Et li rois dit que si fera,
que bien sai que cist t'occirroit
qui conbatre vos lesseroit.
- Il m'occirroit? Einz ocirroie
je lui molt tost, et conquerroie,
se vos ne nos destorbeiez
et conbatre nos lesseiez
[...] (vv. 3856-3862)

Sin embargo, de nada sirven las palabras de Meleagant y éste, ante las circunstancias adversas, tendrá que aceptar entregar la reina a Lanzarote bajo la condición de que éste se vuelva a enfrentar a él un año más tarde. De esta manera finaliza el primer combate entre los dos caballeros, donde queda en evidencia la superioridad de Lanzarote y el ofuscamiento del caballero de Gorre que lo lleva a negar esta realidad.

El segundo enfrentamiento armado entre los dos tendrá lugar después de que Meleagant acuse a la reina de mantener una relación adúltera con Keu, quien, de esta forma, habría traicionado a Arturo. En efecto, todas las pruebas parecen acusar a estos dos personajes, pues Keu, que comparte habitación con Ginebra, aún no está restablecido de sus heridas y las sábanas de la reina están manchadas de sangre (aunque no de la del senescal sino de la sangre de las heridas de Lanzarote). La primera reacción de Meleagant da muestras de su talante poco cortés ya que, cegado por sus sospechas, acusará a Ginebra de infidelidad al rey Arturo en términos que concuerdan con la imagen misógina que se ha querido proyectar durante mucho tiempo:

> [...]
> Bien est voirs que molt se foloie
> qui de fame garder sa painne,
> son travail i pert et sa painne;
> qu'ainz la pert cil qui plus la garde
> que cil qui ne s'an done garde.
> De moi vos a il bien gardee;
> mes enuit vos a regardee
> Kex, li seneschax, mal gré suen,
> s'a de vos eü tot son buen,
> et il sera molt bien prové.
> [...] (vv. 4758-4767).

Después del diálogo con Ginebra y de ordenar a sus hombres la custodia de las sábanas, Meleagant se dirigirá a su padre, el rey, para informarlo de lo sucedido. Dado que es consciente de que lo que afirma es difícil de creer, especialmente viniendo de él, Meleagant insiste todo el tiempo en que el rey debe ir para *ver* con sus propios ojos la huella del delito. De esta forma, se pretende neutralizar el escaso margen de credibilidad de las palabras por medio del recurso a pruebas, en este caso materiales, para autentificar la palabra[3]. Pero, además, debemos destacar la importancia del movimiento de sumisión con el que este personaje acompaña sus palabras: *Lors le quist tant qu'il le trova;/si se lesse a ses*

[3] James-Raoul, Danièle (1997), *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, París, Librairie Honoré Champion, pp. 72-75.

piez cheoir/et dit: [...] (vv. 4796-4798). De esta forma, el caballero que había criticado y menospreciado la opinión de su padre, no sólo lo informa de lo que él cree que está pasando, sirviéndose, para ello, de la manifestación no verbal de la postración como signo de aceptación y sumisión al estatus superior del rey, sino que, posteriormente, ya ante las pruebas y los presuntos traidores, Meleagant se pone en manos de su padre como único juez competente en la cuestión e intenta, de esta manera, utilizar el papel de árbitro del rey en su beneficio: *A vos tient la justise et monte,/et je vos an requier et pri.* (vv. 4852-4853).

La gravedad de la errónea acusación (porque, aunque sí ha habido adulterio, no ha sido cometido por Ginebra y Keu) hace necesaria que el senescal, para defender su inocencia, deba recurrir a un combate singular con su acusador donde se manifieste el juicio de Dios: el vencedor será aquel que defienda la verdad. Sin embargo, Ginebra, dado que Keu está malherido, ha mandado llamar secretamente a Lanzarote y anuncia que otro caballero defenderá su honor y el del senescal. Ante este anuncio, la reacción de Meleagant es la de manifestar de forma inmediata su convencimiento de su invencibilidad:

> [...]
> Nus chevaliers ne vos en ost
> vers cui la bataille n'anpraigne
> tant que li uns vaincuz remaingne,
> nes se ce estoit uns haianz. (vv. 4908-4911)

Una vez establecidos los campeones de cada parte, queda por llevar a cabo el acostumbrado ritual de juramento por medio del que se fijan las posiciones dentro del marco religioso manifestado por la mención de los santos, por el gesto de la genuflexión y por el contacto con objetos sagrados. De esta forma, los caballeros deben enfrentarse y será Dios quien dé la victoria al defensor de la verdad frente al perjuro, que será castigado con la derrota. Sin embargo, en este caso concreto, las posiciones resultan complicadas de establecer porque, aunque se equivoca en quiénes son los protagonistas del adulterio, Meleagant tiene razón en la existencia de un delito. La situación es salvada al desplazar el interés del hecho de la existencia o no de adulterio hacia una eventual relación ilícita entre Ginebra y Keu. De esta forma, Lanzarote no comete perjurio en su juramento ya que niega la existencia de tal relación y, por lo tanto, de la traición de Keu hacia el rey Arturo.

El nuevo enfrentamiento entre los caballeros vuelve a dar un resultado poco claro para alguna de las partes. Por ello, y por el temor de que su hijo pueda ser vencido por Lanzarote, quien ha jurado no perdonarle la vida llegado ese caso, el rey Bademagu solicita otra vez la intervención de la reina para detener el combate. La reina accede e inmediatamente Lanzarote depone las armas. Por el contrario, Meleagant continuará asestándole golpes con su espada hasta que su padre lo detiene, ante lo cual Meleagant sólo puede expresar la contra-

riedad que siente por medio de la palabra, jurando: *Bataille voel, n'ai soing de peis* (v. 5029). El rey únicamente conseguirá apaciguarlo del todo cuando le recuerda el combate postergado que tendrá lugar en la corte del rey Arturo donde el honor recibido por la victoria será mayor. Solo así conseguirá que Meleagant desista de su desaforado deseo de vencer a Lanzarote. De esta forma, todo queda pospuesto para el tercer y definitivo enfrentamiento que deberá tener lugar en la corte del rey Arturo, marco de las grandes hazañas de los caballeros o donde éstas, si han ocurrido en otro lugar, adquieren su verdadera dimensión.

Frente a las acciones basadas en la violencia, encontramos, en segundo lugar, el recurso a programas de manipulación caracterizados por la ejecución de acciones que provocan la alienación de la libertad de elección del manipulado, quien se verá obligado por su propio sistema de valores a realizar el proyecto del manipulador; o, basados en la transformación de la realidad con el fin de engañar al manipulado y conseguir que, involuntariamente, lleve a cabo la actuación que favorece los intereses del manipulador. En esta novela, Meleagant ejecuta dos programas de manipulación, ambos con la función de conseguir de manera incontestable lo que desea y caracterizados por su importancia fundamental en la estructura del relato.

El primer programa de manipulación se desarrolla bajo la forma de la figura del desafío, que constituye una figura de manipulación caracterizada por ser un caso particular de persuasión antifrásica y que se define, según A. J. Greimas, en los siguientes términos:

> [...] l'énoncé persuasif est affiché comme une *persuasion de refuser* avec l'intention cachée de le voir lu, à la suite du faire interprétatif du sujet manipulé, comme *dissuasion de refuser*. Il s'agit en quelque sorte, dans son cas, de plaider le faux pour obtenir le vrai: la négation de sa compétence est destinée à provoquer un sursaut salutaire du sujet qui, justement de ce fait, se transforme en sujet manipulé[4].

Se trata, como vemos, de un tipo de contrato de carácter coercitivo donde es alienada la libertad de elección del manipulado, porque, en el marco común de valores basado en el concepto del honor, sólo se concibe la aceptación del reto como única respuesta válida: cualquier otra respuesta sería interpretada como un rechazo que implicaría automáticamente una grave lesión al honor del manipulado y a su imagen social.

En el primer programa de manipulación, desarrollado en los versos 51-79, vemos, pues, a Meleagant lanzando un desafío a los caballeros de la corte del rey Arturo. El talante del diálogo que el personaje recién llegado tiene la intención

[4] Greimas, A.J., *op. cit.*, pp. 15-216.

de instaurar queda puesto de relieve, desde el primer momento, por medio del lenguaje corporal particularmente transgresor de la norma cortés:

> Li chevaliers a tel conroi
> s'an vint jusque devant le roi
> la ou antre ses barons sist,
> nel salua pas, einz li dist:
> [...] (vv. 47-51)

De esta forma, al negar el saludo, signo convencional de apaciguamiento en el momento de la aproximación en la interacción, Meleagant pone en antecedentes a sus interlocutores de la intención agresiva y de desprecio con la que llega allí. Esta intención es ratificada por el lenguaje verbal, ya que, a partir de aquí, Meleagant se jacta ante el rey Arturo del hecho de que gran número de sus gentes están encerradas en Gorre y de su impotencia para ponerle remedio. La respuesta del rey aparecerá en discurso indirecto y a través de ella mostrará la gran tristeza que este hecho le produce. En este punto, parece que el diálogo ha llegado a su fin porque el caballero de Gorre, según el narrador, da muestras de querer irse tal como deja entrever su movimiento corporal: se da la vuelta y se dirige a la puerta. Sin embargo, el programa de manipulación no ha concluido ya que queda aún la parte más importante: lanzar el desafío. Para ello, es necesaria una buena puesta en escena de la que forma parte esta falsa intención de abandonar la corte. En efecto, el caballero, una vez que llega a la salida, se para y, desde allí, se dirige al rey:

> Rois, s'a ta cort chevaliers a
> nes un an cui tu te fiasses
> que la reïne li osasses
> baillier por mener an ce bois
> aprés moi, la ou ge m'an vois,
> par un covant l'i atandrai
> que les prisons toz te randrai
> qui sont an prison an ma terre
> se il puet vers moi conquerre
> et tant face qu'il l'an remaint. (vv. 70-79)

Evidentemente, Meleagant ha sabido, en la primera parte de la escena, despertar el interés del rey y de los miembros de la corte sobre un hecho lamentable que concierne a todos. Posteriormente sólo tiene que lanzar un *generoso* desafío que no es más que una trampa perfectamente calculada cuyo desenlace determinará la naturaleza de la intriga de la novela. El lenguaje no verbal anunciará o subrayará el contenido de la palabra confiriendo, así, a la expresión de este caballero un alto grado de congruencia. A partir de aquí, una vez lanzado el desafío, Meleagant no tiene más que esperar la respuesta de la corte, que se

producirá en el sentido que hemos señalado anteriormente. En definitiva, este primer programa de manipulación se muestra como un éxito porque su ejecución consigue el resultado esperado: Meleagant se aleja de la corte del rey Arturo llevando consigo a Ginebra, objeto de su deseo.

Por su parte, el segundo programa de manipulación está motivado por el deseo del caballero de Gorre de garantizar su triunfo definitivo sobre Lanzarote. En este sentido, el proyecto de manipulación se desarrolla después de los dos enfrentamientos interrumpidos entre ambos caballeros. En ellos, la ventaja, según lo interpretó el rey Bademagu, se inclinaba a favor de Lanzarote, razón por la que el rey sintió la necesidad de intervenir, en ambos casos, con el fin de salvar la vida de su hijo, como ya hemos visto. Meleagant, por lo tanto, recurre a la manipulación para obtener lo que desea sin lesionar su imagen pública, su consideración social, y conseguir, así, en la tercera ocasión, lo que no ha logrado anteriormente: neutralizar a Lanzarote evitando que se presente en el combate. Para ello, ejecutará un programa de manipulación que tendrá varios frentes porque, por un lado, para conseguir evitar el combate contra Lanzarote, dado que este caballero no accederá a ello voluntariamente, Meleagant, al tiempo que mantiene intacta su imagen social, recurrirá a la intervención de otros personajes, quienes, siguiendo sus órdenes, lograrán lo que su señor desea: evitar que Lanzarote se presente en la corte del rey Arturo. De esta forma, el proyecto de manipulación contará con la participación, en primer lugar, de un enano, que, con palabras enigmáticas y prometedoras, tienta la curiosidad de Lanzarote y logra alejarlo de quienes lo acompañan con la idea de estar pronto de regreso. Luego, para que el proyecto de manipulación sea completo, Meleagant hace llegar a la corte del rey Bademagu, inmediatamente después del secuestro, una falsa carta de Lanzarote en la que éste informa a todos de que se encuentra ya en la corte del rey Arturo. Sin embargo, ésta no es la realidad porque Lanzarote será encerrado primero en casa de un senescal de Meleagant, de donde conseguirá salir por un breve espacio de tiempo y logrará participar, así, en el Torneo de Noauz. Y, posteriormente, será encerrado en una recóndita torre construida expresamente para impedir que Lanzarote pueda moverse libremente.

Por otro lado, como parte del programa de manipulación, Meleagant debe seguir dando muestras de su interés en el combate contra Lanzarote como si realmente fuera a celebrarse. Con esta intención, se dirigirá a la corte del rey Arturo para hacer públicas las condiciones del combate pospuesto entre los dos caballeros. Una vez en la corte, su discurso estará marcado, como subraya el propio narrador, por el orgullo y la desmesura:

> Rois, devant toi an ta meison
> ai une bataille arramie;
> mes de Lancelot n'i voi mie,
> qui l'a enprise ancontre moi.
> [...]

Et s'il est ceanz, avant veingne
et soi tex que covant me teigne
an vostre cort d'ui en un an.
[...] (vv. 6154-6163)

Evidentemente, Lanzarote no está allí y nadie puede dar razón de él. Pero Meleagant insiste en el compromiso que debe celebrarse dentro de un año y solicita que los barones presentes sean testigos de ello. Finalmente, esta insistencia obtiene el resultado buscado: Galván intervendrá para asegurar que, si en la fecha convenida Lanzarote no está en la corte por el motivo que sea, él mismo lo reemplazará, lo que contenta mucho a Meleagant.

Como vemos, hasta el momento, el proyecto de manipulación había sido ejecutado de forma efectiva: primero, Meleagant busca y pone en práctica los medios para quitar a Lanzarote de su camino, evitando, así, un incierto tercer enfrentamiento con él. Después, mantiene su imagen de correcto caballero al dirigirse a la corte del rey Arturo y reclamar que sea del conocimiento público el combate concertado entre él y Lanzarote. Como no encuentra allí a su contrincante, finge sorpresa y contrariedad, dando a entender que teme que Lanzarote no se presente para evitar el enfrentamiento. Finalmente, muestra su satisfacción ante la idea de que el combate tendrá lugar con Lanzarote o sin él, ya que Galván lo sustituiría, llegado el caso. Combina, por lo tanto, la desinformación, la falsa información, el recurso a la fuerza para retener a alguien y juega con las normas convencionales del honor. Con ello, consigue neutralizar lo que se opone a sus deseos y encontrar una nueva fórmula para materializarlos.

Sin embargo, junto con las *virtudes* del perfecto malvado, Meleagant presenta un defecto de nefastas consecuencias: jactarse antes de tiempo de lo que aún no ha conseguido. De esta forma, cuando está de regreso junto a su padre, en medio de la corte plenaria, comienza a vanagloriarse, en voz alta, para que todos lo oigan, de su visita a la corte del rey Arturo y del resultado obtenido. De acuerdo con el carácter de este personaje, esta intervención, evidentemente, está llena de cinismo al asegurar que Lanzarote ha huido para no enfrentarse con él; y de soberbia y desprecio al sostener que los hechos demostrarán, si finalmente lucha contra Galván, hasta qué punto el renombre de este caballero se corresponde con la realidad. Todo ello le granjea una severa reprimenda de su padre, quien intenta aleccionarlo infructuosamente sobre las virtudes del buen caballero que distan mucho del descomedimiento del que da muestra su hijo. Aunque lo verdaderamente trascendental para el desarrollo de los acontecimientos es la afirmación del rey sobre la suerte de Lanzarote, ya que Bademagu tiene la certeza de que la ausencia de Lanzarote no es producto del temor sino el resultado de un encierro forzado en algún recóndito lugar (vv. 6358-6365). La importancia de estas palabras reside en el hecho de que serán oídas por la hija del rey, que tiene una deuda pendiente con Lanzarote. Esta doncella decide, pues, salir en busca del caballero, que en el pasado le prestó su ayuda, para

liberarlo de su encierro porque también sospecha que su hermano lo mantiene secuestrado. Así pues, gracias a la deuda de reciprocidad del binomio *don-guerredon*, implicado por el servicio prestado por Lanzarote a esta doncella, se soluciona el problema que en la intriga suponía el encierro de Lanzarote lejos de la corte del rey y se puede dar fin a la historia de una manera coherente y satisfactoria: el triunfo de los protagonistas y el castigo del malvado. Lanzarote será, pues, liberado y podrá dirigirse a la corte del rey Arturo para enfrentarse a Meleagant en el tercer y definitivo combate entre ambos.

De esta forma, pese a haber puesto en práctica su programa de manipulación para evitar este incierto enfrentamiento, Meleagant se encuentra finalmente frente a Lanzarote, lo que provoca su total desconcierto. En este punto, el recurso al discurso directo permitirá el acceso al pensamiento del personaje y, así, sabremos que, en primer lugar, el caballero de Gorre es presa del desconcierto por ver allí a quien creía encerrado muy lejos y por no saber cómo ha podido escaparse de la torre construida expresamente para evitar su evasión. En segundo lugar, aunque siga arrepintiéndose de no haber comprobado que su adversario seguía encerrado, en su discurrir decide que no es importante saber cómo haya llegado allí, ante al hecho de que Lanzarote está frente a él: *Comant qu'il fust, il an est fors* (v.6949). Por último, Meleagant muestra su resolución de seguir adelante con el combate, si bien es consciente de su suerte adversa:

> [...]
> Bien sai c'or serai demenez
> a grant honte et a grant laidure,
> se assez ne suefre et andure.
> Quel sosfrir et quel andurer?
> Mes tant con je porrai durer
> li donrai je assez antante,
> se Deu plest, a cou j'ai m'atante. (vv. 6958-6964)

Como vemos, impulsado por su propia rabia, por su propia soberbia, Meleagant da la cara a su fatal destino sin mostrar cobardía ni vacilación. Así pues, en el momento del enfrentamiento decisivo contra Lanzarote, Meleagant sabe que va a morir, es consciente de ello, pero sigue adelante impulsado por el aliento de la rabia que lo caracteriza y que se manifestará hasta el último momento. Posteriormente, cuando, en el desarrollo del arduo combate, Lanzarote corta de un certero golpe el brazo derecho de Meleagant, éste no desfallece, sino que afirma que se lo hará pagar caro (vv. 7066-7068). Finalmente, cuando otro golpe de Lanzarote le hunde la nariz y le arranca tres dientes, Meleagant, de nuevo presa de la ira, quedará mudo y no se dignará ni siquiera a rogar por su vida, instantes antes de que Lanzarote le quite el yelmo y le corte la cabeza, lo que provocará la alegría general.

De esta manera, la muerte se manifiesta como la única suerte posible para el malvado dentro del esquema narrativo secular donde las virtudes del protagonista son siempre premiadas y las maldades de los antagonistas son siempre castigadas. En el caso concreto de la novela artúrica, la función narrativa del malvado es introducir factores de crisis que dificulten la realización del proyecto vital del protagonista provocando su reacción de manera que sobrepasa sus propias limitaciones, subsana sus errores y, al superar las diferentes pruebas, logra convertirse en un perfecto caballero. Por su parte, las cualidades del malvado están determinadas desde el primer momento sin que, en general, se las suela variar para ajustarlas al sistema de valores y normas de la comunidad en la que se inscribe: el arrepentimiento no tiene el mismo poder aleccionador y de cohesión del grupo como el inexorable castigo del transgresor. Además de ello, y en el caso concreto de Meleagant, la congruencia psicológica del personaje no permite más final que su destrucción, ya que su perfil anticortés no presentó fisura en ninguna de las diferentes oportunidades en las que estuvo abocado a definir su proyecto vital.

El retrato de Meleagant, por lo tanto, resulta de la combinación de rasgos que ponen de relieve, por un lado, su inteligencia, su autocontrol y su capacidad calculadora; y, por otro lado, su torpeza, su impetuosidad y su descomedimiento. De esta forma, sabe concebir los programas de manipulación, llevarlos a cabo por medio de astutas puestas en escena en las que queda de manifiesto su capacidad de fingimiento y su conocimiento de los puntos débiles de sus enemigos. Sin embargo, estos rasgos positivos para sus intereses están combinados con otros de rendimiento menos afortunado: su torpeza se manifiesta al no comprobar que Lanzarote está aún encerrado; su impetuosidad marca cada una de sus rápidas intervenciones donde el lenguaje no verbal pone de relieve su reacción inmediata, casi eléctrica, ante cualquier circunstancia que interprete como un ataque o una lesión a sus intereses; y su desmesura se manifiesta tanto por medio de su palabra (al jactarse sin cesar de su valor o al menospreciar a los demás), como por medio de sus acciones (al seguir atacando a Lanzarote cuando ya éste, a instancias del rey Bademagu, ha depuesto las armas). La combinación de todos estos rasgos negativos da lugar al ofuscamiento característico de este personaje, víctima de la rabia, de la ira producto de su rebeldía, de su frustración, ante una realidad que no corresponde a sus deseos y que intenta por todos los medios moldear a su gusto.

En definitiva, Meleagant representa el típico malvado que se ajusta a una predeterminada visión maniquea del Mundo. Su función en esta novela es doble: por un lado, desde el punto de vista estructural, provoca situaciones de crisis que hacen evolucionar el relato hacia un equilibrio incuestionable y que permiten al protagonista superar sus carencias hasta convertirse en un perfecto caballero. Y, en segundo lugar, desde el punto de vista de la identidad de la comunidad artúrica, la suerte fatal de Meleagant ratifica la idea del fracaso al que está abocado todo intento individual de primar los intereses personales so-

bre los del grupo. En último término, la existencia de personajes como Meleagant se muestra necesaria porque sus acciones contrarias a la convención y a las normas corteses provocan la *saludable* puesta en marcha de los mecanismos de defensa de la comunidad: contribuyen, en consecuencia, a fortalecer aún más la cohesión del grupo, a perfilar su identidad como tal y, por último, a actualizar el pacto social sobre el que se sustenta.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

L'INTENSITÉ DANS LES EXPRESSIONS FIGÉES

Pedro Mogorrón Huerta
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION

Les langues française et espagnole possèdent une série de structures linguistiques pour exprimer l'intensité de la signification dans tous les aspects de la vie courante: avec les sentiments, l'affectivité, la réalisation, l'énumération, etc.

Ces procédés que nous énumérons ci-dessous sont[1]:

Signification particulière du féminin.

Cubo	Seau	Cuba	Cuve/cuvier
Anillo	Anneau/Alliance	Anilla	Gros anneau

Les suffixes.

Delgado	Delgadito, delgadico, delgadillo, delgaducho, etc.	Maigre	Maigrelet Maigrichon Maigriot
Ventana	Ventanita, ventanica, ventaneja, Ventanal, Ventanucho, ventanuco	Fenêtre	Petite fenêtre Minuscule fenêtre Baie vitrée Misérable fenêtre

Les hypocoristiques.

Juan	Juanito	Juanillo	Juanico	Juanete	Juanón
Jean	Jeannot	Jeantoune	Petit jean	Gros jean	
Teresa	Teresita	Teresilla	Teresica	Teresuca	Teresón
Thérèse	La petite Thérèse				La grosse Thérèse

[1] Mogorrón Huerta, P. (2000).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Le superlatif relatif.

El más gordo	Le plus gros
El más delgado	Le plus maigre

Le superlatif.

Español	Français
1. forma analítica: «muy»	
Max está muy gordo	Max est très gros
2. forma sintética: «ísimo»	
Max está gordísimo	Max est très gros

La construction comparative: comparatifs de supériorité et infériorité.

Más…que	Plus…que
Menos…que	Moins…que

Finalement, les expressions figées permettent également comme nous allons le voir, d'exprimer l'intensification de la signification. Elles renforcent les fonctions du langage, surtout les fonctions expressive et appellative en attirant l'attention des récepteurs grâce au grand pouvoir expressif qu'elles manifestent. Mais cette fois, si nous voulons pouvoir connaître et utiliser les différents procédés qui permettent aux E.F d'exprimer cette possibilité il va falloir réaliser dans les deux langues une étude comparée de ces unités phraséologiques[2]. En effet, le nombre de celles-ci et les recours employés obligent à réaliser une étude poussée pour mieux les connaître.

Espagnol	notion	Français	notion
Hablar por los codos	beaucoup	Parler comme un perroquet	beaucoup
Llover a cántaros	très fort	Pleuvoir comme vache qui pisse	Très fort
Estar en el ajo	savoir	Être dans le bain	savoir
Estar de luna de miel	situation	Être en lune de mielétat	situation

1. DÉLIMITATION DE L'ÉTUDE

Cependant, si nous comparons maintenant les expressions figées que nous venons de voir, nous observons immédiatement qu'il y a deux types d'unités

[2] Signalons qu'à partir de maintenant nous pourrons indistinctement utiliser les termes d'expressions figées ou unités phraséologiques.

phraséologiques. D'un côté celles qui renforcent les fonctions du langage, fondamentalement les fonctions expressives et appellatives et de l'autre côté celles qui ne renforcent pas ces fonctions expressives. Cette observation nous force donc à séparer en deux groupes les expressions figées.

Dans le premier groupe, nous réunirons toutes les expressions qui se limitent à décrire une situation, une personne, une action, etc., grâce à des nuances qui les complètent, qui les décrivent, les qualifient mais sans faire appel à la force de l'expressivité.

Ser de la otra acera	Être de la pédale
Estar en el ajo	Être dans le bain
Estar en huelga	Être en grêve

Dans le deuxième groupe, nous inclurons les expressions qui confèrent au texte, au discours ou à la situation un renforcement de l'expressivité, ce qui revient à dire que ces expressions renforcent l'intensité de la signification.

Estar de mala leche	Geler à pierre fendre
No ver tres en un burro	Conduire à tombeau ouvert
Costar un ojo de la cara	Coûter les yeux de la tête

Cette division de contenu et de signification nous permet de constater que les unités phraséologiques qui nous intéressent sont celles qui appartiennent au deuxième groupe.

2. ANALYSE CONTRASTIVE DES EXPRESSIONS FIGÉES EN FRANÇAIS ET EN ESPAGNOL

Nous allons donc désormais analyser ce type d'expressions qui dans les deux langues permettent d'exprimer l'intensité. Et, pour ce faire, nous allons comparer les moyens et les procédés utilisés pour exprimer cet aspect en français et en espagnol, ce qui nous permettra d'observer si ces procédés sont similaires ou si au contraire ils présentent des différences.

Toutefois, avant de commencer à réaliser cette étude, nous voulons signaler que nous ne traiterons pas dans ce travail les différentes classes syntaxiques des unités phraséologiques:

Syntagmes prépositifs phraséologiques.
Syntagmes adverbiaux.
Syntagmes verbaux phraséologiques.

Ni d'ailleurs de leur différences structurelles. Car en effet nous allons au cours de ce travail analyser uniquement les syntagmes verbaux phraséologiques.

3. CORPUS DE DÉPART

Pour pouvoir comparer les différents procédés utilisés pour exprimer l'intensité dans les expressions figées verbales en français et en espagnol, nous avons utilisé un corpus afin d'en extraire des conclusions. Ce corpus duquel nous donnons un exemple à continuation, regroupe environ 500 expressions dans chacune des deux langues.

Expressions françaises

Aller à bride abattue
Avoir du plomb dans l'aile
Avoir une vue de Lynx
Conduire à tombeau ouvert
Coûter les yeux de la tête
Être bête comme ses pieds
Être clair comme de l'eau de vaisselle
Être faux comme Judas
Être gros comme une tête d'épingle
Être pauvre comme Job
Faire d'1 pierre 2 coups
Manger du bout des dents
Ne craindre ni Dieu ni diable
Ne pas avoir inventé le fil à couper le beurre
Pleuvoir comme vache qui pisse
Se saigner aux 4 veines
Avancer à pas de fourmis
Avoir la langue bien pendue
Claquer des dents
Couper un cheveu en 4
Être aimable comme une porte de prison
Être clair comme de l'eau de roche
Être de mauvais poil
Être fin comme du gros sel
Être laid comme un pou
Être sourd comme un pot
Geler à pierre fendre
Mentir comme un arracheur de dents
Ne pas avoir de quoi faire une montagne
Ne pas être tombé de la dernière pluie
Remuer ciel et terre
Sourire du bout des lèvres

Expressions espagnoles

Abrir de par en par
Arder como la pólvora
Caer 4 gotas
Cerrar a cal y canto
Costar un ojo de la cara
Estar como una cuba
Estar en el séptimo cielo
Hablar por los codos
Llover a cántaros
No beber ni 1 gota
No haber inventado la pólvora
No ser moco de pavo
No ver 3 en un burro
Remover cielo y tierra
Sentar como un jarro de agua fría
Ser gordo como un fideo
Ser más tonto que una mata de habas
Aburrirse como una ostra
Avanzar a pasos de hormiga
Cantarle a alguien las 40
Comer a regañadientes
Estar a las 1000 maravillas
Estar de 25 alfileres
Estar sordo como una tapia
Hacérsele la boca agua a alguien
Meterse en la boca del lobo
No comulgar con ruedas de molino
No mover ni un dedo
No ser nada del otro mundo
No ver más allá de sus narices
Salir por las orejas
Ser blanco como la nieve
Ser más feo que Picio
Tener una vista de águila

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

4. DIFFÉRENTS DEGRÉS DE L'INTENSITÉ

La première observation que nous avons observée en étudiant le corpus que nous avons établi, est que nous pouvons séparer dans les deux langues les expressions figées en deux groupes bien délimités. En effet nous avons pu vérifier que ces unités phraséologiques exprimaient ou bien une intensité forte ou bien intensité de faible degré[3]. Ex:

4.1. Expressions qui marquent une intensité forte

Expressions françaises
Geler à pierre fendre
Être bête à manger du foin
Pleuvoir comme vache qui pisse
Expressions espagnoles
Tener una vista de águila
Llover a cántaros
Ser mas tonto que una mata de habas

4.2. Expressions qui marquent une intensité faible

Expressions françaises	concept
Manger du bout des lèvres	
Sourire du bout des dents	
Ne pas avoir de quoi faire une montagne	

Expressions espagnoles	concept
No ser nada del otro mundo	
Avanzar a pasos de hormiga	
Esconder las uñas	(faire patte de velours)

Il faut signaler que les expressions que nous avons réunies dans le corpus indiquent pour la majorité (presque 90%), et ceci dans les deux langues analysées, une intensité forte. Cette observation nous semble très logique, en effet la

[3] Un autre aspect que nous laisserons de côté pour réaliser au cours d'un travail postérieur est celui d'observer ou de trouver les différents degrés d'intensité dans les champs sémantiques ou dans les expressions figées synonymes comme dans par ex:

Dormir	comme un ange/ comme un bienheureux	Sommeil paisible
Dormir	dans les bras de morphée	Métaphore
Dormir	comme un loir / comme une marmotte	Sommeil profond, interminable
Dormir	comme une souche, comme une bûche	Sommeil pesant

fonction des expressions figées que nous sommes en train d'analyser et qui expriment l'intensification dans la signification, n'est-elle pas d'attirer l'attention? Quel meilleur procédé, donc, pour attirer l'attention que d'utiliser des formes qui permettront aux usagers de réaliser des interprétations intensives. Ces expressions expriment très efficacement et avec succès différents aspects de notre vie et de notre société. Grâce à leur conception beaucoup plus vive, voire même parfois exagérée ou plus poussée que si les usagers utilisaient le langage libre ou ordinaire, elles essaient de mettre l'accent sur un aspect quelconque de la vie quotidienne grâce à une image, une comparaison, une exagération, un effet comique, etc., et d'attirer ainsi l'attention des usagers de la langue qui la réutiliseront à leur tour en obtenant de la sorte davantage d'expressivité.

Si nous comparons les différents messages qui suivent:

Está gordo
Está muy gordo
¿Qué gordo está!, etc.
Está como una vaca, ballena, foca

Nous voyons en effet ce que nous venons d'exprimer.

5. PROCÉDÉS UTILISÉS DANS LES DEUX LANGUES

Nous allons maintenant décrire les différents procédés utilisés dans les deux langues pour augmenter l'expressivité. Pour ceci, nous avons divisé ces procédés en deux groupes. D'un côté les procédés grammaticaux ou linguistiques et de l'autre les procédés rhétoriques.

5.1. Procédés grammaticaux

5.1.1. Les numéraux

Il existe de nombreuses expressions figées dans lesquelles apparaissent des numéraux, et ce, dans les deux langues. Ils ne sont généralement pas utilisés pour exprimer une quantité définie ou exacte, car ils sont employés avec une valeur d'emphase.

Si nous observons les expressions que nous avons sélectionnées et nous leur retirons le numéral, nous voyons qu'elles perdent alors une grande partie de leur intensité (pour ne pas dire toute).

Expressions françaises figées	*Expressions françaises sans numéral.*
Être au *septième* ciel	Être au ciel
Couper un cheveu en *quatre*	Couper un cheveu
Enfermer à *double* tour	Enfermer à tour

Expressions espagnoles figées	*Expressions espagnoles sans numéral*
Cantarle las *cuarenta* a alguien	Cantarle las a alguien
Guardar bajo *siete* llaves	Guardar bajo llave
Estar en el *séptimo* cielo	Estar en el cielo

En effet si nous analysons quelques exemples, nous voyons que les expressions:

cantarle las cuarenta a alguien: lui dire ses quatre vérités, ce que l'on pense de lui.
guardar bajo siete llaves: enfermer à double tour, dans un lieu très sûr.
couper un cheveu en *quatre*: *hilar muy fino, rizar el rizo* et les mêmes expressions mais cette fois sans le numéral, nous observons immédiatement que les expressions figées perdent leur sens original: en effet, *cantarle a alguien* n'est pas la même chose que *cantarle las 40 a alguien*. Et c'est exactement la même chose avec *couper un cheveu en 4* et *couper un cheveu*.

Les phrases figées perdent alors leur sens figé et passent à être des phrases libres car elles ont perdu toute valeur imagée. Nous pouvons donc déduire que la fonction de ces numéraux n'est autre que d'augmenter l'intensité des expressions dans lesquelles elles apparaissent en leur donnant en même temps un caractère figé. En effet, si nous entendons *cantarle las cuarenta a alguien* nous comprenons le sens de la phrase figée qui a été adopté par la communauté linguistique depuis de nombreuses années tandis que si nous disions *cantarle las treinta a*, cette phrase n'aurait aucun sens comme sans doute *cantarle las cuarenta* lorsqu'elle a été utilisée par un usager pour la première fois.

5.1.2. La négation

La négation apparaît dans de nombreuses expressions figées dans les deux langues[4].

Expressions figées françaises	
Ne pas y aller de main morte	Ne pas voir plus loin que le bout de son nez
Ne pas arriver à la cheville de qq'un	Ne pas avoir inventé le fil à couper le beurre
Expressions figées espagnoles	
No beber ni gota	No ver tres en un burro
No haber inventado la pólvora	No ser moco de pavo

[4] Nous avons constaté que les deux langues utilisent dans leurs expressions figées les mêmes structures, les mêmes moyens linguistiques. Nous tenons toutefois à signaler que nous n'avons pas comparé si ces phénomènes lorsqu'ils apparaissent dans une expression figée d'une des deux langues se retrouvent aussi dans sa ou ses possibles traduc-

Et si nous observons les expressions figées dans lesquelles apparaît une négation, nous observons que les négations peuvent produire deux effets expressifs, et ce, encore une fois dans les deux langues en question.

Dans le premier groupe, la négation met l'accent, renforce l'idée de ne pas faire ou de ne pas réaliser une action, en soulignant justement l'effet négatif.

No beber ni gota	No ver tres en un burro
Ne pas voir plus loin que le bout de son nez	

Dans le deuxième groupe, la négation produit et cherche l'effet contraire à celui qu'elle est censée avoir normalement, elle s'appuiera pour cela sur d'autres effets.

Ainsi, lorsque l'on dit de quelqu'un: *No ha inventado la pólvora* ou *il n'a pas inventé le fil à couper le beurre,* les usagers savent de longue date que ces expressions s'utilisent pour dire qu'une personne n'est pas très intelligente. Ainsi, l'expression utilise l'ironie, l'euphémisme pour donner davantage d'expressivité à l'unité phraséologique. On constate alors que l'expression d'intensité non seulement ne disparaît pas et on assiste à une inversion sémique qui renforce l'effet expressif.

5.1.3. Les structures binaires

Il existe, comme nous allons pouvoir constater dans les deux langues, de nombreuses expressions avec une construction de structure binaire:

Expressions figées françaises	
Ne faire ni chaud ni froid	Aller du noir au blanc
Jouer au chat et à la souris	Ne craindre ni Dieu ni diable
S'entendre comme chien et chat	Être comme le jour et la nuit
Expressions figées espagnoles	
Ser en abrir y cerrar de ojos	No ser ni chicha ni limoná
No dejar a sol ni sombra	Estar entre la espada y la pared
Jugar al ratón y al gato	Estar a las duras y las maduras

---

tions ou expressions équivalentes dans l'autre langue ou au moins, dans le cas où il existerait des groupes très amples d'expressions figées synonymes, dans une de celles-ci. En effet c'est un travail contrastif que les limites et les normes vu son ampleur ne nous permettent pas d'aborder mais que cependant nous nous proposons de réaliser dans le cadre d'une étude contrastive poussée. C'est une étude qui pourrait nous permettre de comparer et d'extraire des conclusions intéressantes sur différents points tels: origines, aspects sémantiques et culturels, etc.

les limites du travail font que nous ne pouvons traiter ici des différents types de relations binaires ni des différences de leurs structures formelles. Nous les avons donc réunies dans un même groupe dans lequel nous tenons à souligner que c'est la présence des termes antonymes qui apporte davantage d'expressivité à ces unités.

Ne craindre ni Dieu ni diable	Personne
S'entendre comme chien et chat	Très mal
No tener ni pies ni cabeza	Situation absurde

5.1.4. Les structures comparatives

Exemples français

Dormir comme un loir	Boire comme une éponge
Être trempé comme une soupe	Être aimable comme une porte de prison
Être bronzé comme un cachet d'aspirine	Être clair comme de l'eau de roche
Être clair comme de l'eau de vaisselle	Pleuvoir comme vache qui pisse
Être gros comme une tête d'épingle	Être sourd comme un pot
Être bête comme ses pieds	Saigner comme un boeuf

Exemples espagnols

Aburrirse como una ostra	Bostezar como un buzón
Estar sordo como una tapia	Estar como una cuba
Estar como una cabra	Estar como una regadera
Estar (rojo) como un tomate	Hablar como una cotorra
Reírse como los conejos	Sentar como un jarro de agua fría
Ser lento como el caballo del malo	Ser blanco como la nieve
Ser más feo que Picio	Ser más tonto que una mata de habas

5.1.4.1. Analyse sémantique

Si nous analysons sémantiquement les unités phraséologiques «en comme c», dans les deux langues, nous constatons un parallélisme total de la motivation qui les forme:

5.1.4.1.1. D'un côté, nous avons toutes les unités dans lesquelles nous pouvons observer une certaine ressemblance (totale ou partielle) entre le ou les termes utilisés pour réaliser la comparaison que nous appellerons A avec ce que nous voulons comparer que nous appellerons B

C'est le cas d'expressions du type:

ser negro c el carbón	être clair c de l'eau de roche	Ser blanco c la nieve
Être rouge c une tomate	Être fort c un boeuf	Arder c la pólvora

dans lesquelles A est le trait sémantique plus caractéristique et dans lesquelles la relation sémantique semble alors relativement motivée.

5.1.4.1.2. D'un autre côté nous avons les unités dans lesquelles il n'y a apparemment aucun trait sémantique qui facilite ou explique la comparaison ou la relation entre les termes comparés. Ce qui fait que la comparaison n'est évidemment plus aussi évidente et facilite qu'on puisse parler d'opacité relative ou même complète de la relation.

Estar sordo como una tapia	Être sourd comme un pot
Ser más tonto que una mata de habas	Être bête comme ses pieds

Si, pour mieux comprendre le sens de la comparaison des unités de ce deuxième groupe, nous enlevons l'adjectif qui apparaît, nous observons alors que nous utiliserions n'importe quel autre adjectif avant de réutiliser l'adjectif qui figurait: «être comme ses pieds». être sensible, frileux, poilu, chatouilleux, etc. Mais de là à dire bête!

C'est donc la présence de cet adjectif qui crée un grand contraste et qui ajoute une forte intensité au sens de l'expression figée.

5.1.4.1.3. Observations

Le caractère de A peut donc faire penser:

que dans le premier groupe d'unités, le syntagme comme B est redondant. Ex: *ser negro (como el carbón),* car il n'apporte aucune notion nouvelle.

que dans le deuxième cas, le syntagme comme B est plus expressif grâce au contraste antithétique qu'il représente. Ex: *être bête comme ses pieds.*

Nous pensons cependant qu'il existe également dans le premier groupe une valeur d'emphase proche des superlatifs, mais qui toutefois ne sera jamais comparable à celle du deuxième groupe.

- Max es negro como el betún.	=	muy negro, negrísimo
- Max est rouge comme une tomate.	=	très rouge, super rouge, vachement rouge, etc.
- Max está sordo como una tapia.	=	muy sordo, sordísimo
- Max est sourd comme un pot.	=	très sourd, comme c'est pas possible, etc.

Nous avons ainsi donc, d'une part des structures comparatives à redondance sémique. La symétrie renforce cette structure et crée par simple concaténation l'idée de renforcement. Et d'autre part des structures comparatives sans redondance sémique mais dans lesquelles la valeur emphatique est supérieure car c'est

justement l'éloignement du contenu sémantique propre aux unités lexicales employées dans la comparaison qui renforce davantage l'effet d'intensité. C'est donc l'effet d'inadéquation de la relation entre les paroles qui apparaissent qui donne un caractère extrême d'intensité à l'expression dans laquelle ils apparaissent.

5.1.4.1.4. Comparaison des structures comparatives dans les deux langues

Nous utiliserons pour cette comparaison les travaux de M. Gross[5] pour le français et de P. Garrido[6] pour l'espagnol. De cette façon, nous divisons les expressions en trois groupes pour l'espagnol et en deux groupes pour le français.

espagnol		français	
PCCO	Estar como una regadera		
PVCO	Reirse como los conejos	PVCO	Chanter comme une casserole
PACO	Ser listo como el hambre	PECO	Être con comme une baleine

Cette différence entre le nombre de groupes est due à une différence formelle. En effet, en français toutes les expressions en *être comme C* doivent être accompagnées d'un adjectif. Ex:

Être rouge comme une écrevisse	~~Être comme écrevisse ? ? ?~~
Être noir comme du cirage	~~Être comme du cirage ? ? ?~~

En espagnol, par contre, nous aurons deux possibilités, d'où la présence d'une table supplémentaire.

-Dans la table PACO, presque toutes les expressions peuvent s'utiliser avec ou sans l'adjectif[7]. Ex:

Estar rojo como un cangrejo	Estar como un cangrejo
Estar borracho como una cuba	Estar como una cuba

-Dans la table PCCO (et ici nous voyons pourquoi il y a une table supplémentaire, les unités phraséologiques se caractérisent par l'absence obligatoire de l'attribut, fontion exercée par Comme c).

Estar como una cafetera	~~Estar loco como una cafetera~~
Estar como un flan	~~Estar nervioso como un flan~~

---

[5] M. Gross (1986).

[6] P. Garrido (1997).

[7] En PACO, podemos suprimir el atributo sin modificar el significado de la frase: ... Salvo en 30 entradas, entre las cuales: Estar claro como el agua. Lo que dices está claro como el agua. ~~Lo que dices está como el agua~~. P. Garrido, 183.

Ces deux expressions figées peuvent être remplacées par les phrases libres: estar loco o estar nervioso, mais si nous voulions insérer l'attribut qui figurait initialement nous devrions alors ajouter aussi une virgule pour que la phrase soit alors correcte. Ex: Max está nervioso, como un flan. Max está loco, como una regadera.

L'espagnol dispose d'un degré supplémentaire dans la graduation de l'intensité des expressions figées comparatives. En effet, on peut remplacer la comparaison standard par *más que* ou par *tan como*. Ex:

Max es negro como el carbón Max es + negro que el carbón Max es tan negro como el carbón

Ces transformations sont et ont été si utilisées en espagnol que certaines expressions figées n'utilisent par exemple pratiquement plus que la forme *más que*. Laissant presque de côté la comparaison stéréotypée. Ex:

Max es más tonto que una mata de habas.	Max es tonto como una mata de habas ? ?
Max es más lento que el caballo del malo.	Max es lento como el caballo del malo ? ?

Ces transformations donnent à notre avis beaucoup plus d'expressivité et d'intensité aux expressions figées qui peuvent les utiliser. Ce type de structures syntaxiques fonctionnent en espagnol comme des variantes d'une même structure superlative. Ce sont d'authentiques schémas formels de comparaison bien que leur contenu soit superlatif.

5.5. Procédés rhétoriques

Au cours de notre analyse, nous avons observé que les expressions figées intensives utilisent de nombreux recours rhétoriques qui donnent ainsi un effet de visualisation. En effet la fonction des expressions figées que nous sommes en train d'analyser et qui expriment l'intensification dans la signification n'est-elle pas d'attirer l'attention? Quel meilleur procédé, donc, pour attirer l'attention que d'utiliser des formes qui permettront aux usagers de réaliser des interprétations visuelles.

Nous allons donc, maintenant, essayer de décrire les principaux moyens rhétoriques utilisés pour exprimer efficacement les nuances de nos pensées, activités, émotions, afin d'imager les unités phraséologiques. Comme point de départ nous utiliserons une citation de Ruiz Gurillo[8]: «Así pues una UF es una combinación fija de palabras que disfruta de un significado no composicional ocasionado

[8] Ruiz Gurillo, L. (1997), p. 101.

por recursos como la metáfora, la hipérbole, etc., y de una motivación graduable que depende tanto de las relaciones internas que establezca con el significado originario de sus componentes como de las conexiones externas contextuales» .

5.5.1. L'hyperbole

L'hyperbole exagère quelque chose soit inconsciemment sous le coup d'une émotion et d'un sentiment très vif, soit délibérément en vue d'en marquer l'importance (ce qui donne donc un grand effet visuel et beaucoup d'intensité).

Exemples français	Exemples espagnols
Couper un cheveu en quatre	Ver las estrellas
Être un fil de fer	Estar como un palillo
Raconter des histoires à dormir debout	Echar o tirar la casa por la ventana
	No valer un pimiento
Rouler à tombeau ouvert	Ponerse los pelos de punta
Ne pas voir plus loin que le bout de son nez	No ver más allá de sus narices
Mettre un cautère sur une jambe de bois	Llover a cántaros
Pleuvoir comme vache qui pisse	Ser más tonto que una mata de habas

5.5.2. La métaphore

La comparaison est la figure essentielle des constructions locutives ou imagées. On remplace un mot par un autre dont le sens possède une certaine ressemblance avec le sens littéral du mot remplacé.

Exemples français	Exemples espagnols
Être aveugle comme une taupe	Llover a cantaros
Être fier comme un paon	Ser astuto como un zorro
Mentir comme un arracheur de dents	Echar raíces
Pleuvoir comme vache qui pisse	Dormir como un lirón
Geler à pierre fendre	Dormirse sobre los laureles
Chevaucher à bride abattue à tombeau	Estar como una cabra
Rouler à tombeau ouvert	Comer por cuatro
Être blanc comme la neige	Estar negro como el carbón

5.5.3. Autres figures de style

L'antiphrase.

Exemples français	Exemples espagnols
Être aimable comme une porte de prison	Estar (gordo) como un fideo
Être bronzé comme un cachet d'aspirine	
Être clair comme de l'eau de vaisselle	

La litote:

Ne pas être né de la dernière pluie	No tener un pelo de tonto

Etc.

5.5.4. Nous pourrions aussi parler des différences qui se créent avec les expressions figées synonymes qui équivalent à des chaînes lexicales d'intensité progressive

Par exemple dans les expressions qui suivent

En avoir assez de, marre de, par dessus la tête, les épaules, ras le bol, le baba, le jonc, les couilles, jusqu'au dos, plein le dos, plein le cul, en avoir ras les pâquerettes, ras le cul, etc.	Estar harto de, hasta el coco, hasta los cojones, hasta la coronilla, culo de, hasta el gorro, huevos de, hasta el moño, las narices, hasta los pelos, hasta el pirri, hasta la punta de los pelos, etc.

Nous pouvons facilement observer que toutes les expressions n'ont pas la même intensité et qu'elles s'utiliseront ou devraient s'utiliser dans des situations bien différenciées.

6. CONCLUSION

Les séquences figées sont donc une des différentes structures grammaticales qui peuvent apporter une notion d'intensité. Nous avons vu au cours de ce travail qu'elles possèdent grosso modo les mêmes moyens pour exprimer l'intensité en français et en espagnol. Mais elles sont aussi la progression «in crescendo» des autres structures ou formes mentionnées au début de l'article. Si nous partions pour l'espagnol et le français de *delgado* et de maigre, nous aurions les possibilités suivantes

Forma base	Delgado
Diminutivos	Delgadito / delgadillo / delgadito / delgadico / delgadete
Peyorativos	Delgaducho
Aumentativos	——
Comparativo	Estar más / menos / delgado que // tan delgado como
Prefijos	Requetedelgado / hiperdelgado / superdelgado, etc.
Superlativo absoluto	Delgadísimo, muy delgado
Superlativo relativo	El más / menos delgado
Expresiones fijas	Estar como un fideo / como el canto de un duro / como un palo de escoba / ser / estar delgado como el caballo de D. Quijote / como una

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

	espátula / como un palillo / ser (delgado) como un alfiler / Estar en los huesos / ser un saco de huesos. Estar más seco que un bacalao. Ser como un suspiro. Estar más delgado que un hilo de coser. Estar como un chupachu (todo cabeza) / estar en la espina, etc.
Forma base	Maigre
Diminutivos	——
Peyorativos	Maigrichon / maigriot / maigrelet
Aumentativos	——
Comparativo	Être moins / plus / aussi maigre que
Prefijos	Être super maigre / hyper maigre / archi maigre, etc.
Superlativo absoluto	Très maigre
Superlativo relativo	Le moins / plus maigre
Expresiones fijas	Être maigre comme un clou/coucou/ Être gros comme une tête d'épingles /Sec comme un hareng saur / maigre à faire peur / Être mince comme une feuille de papier, etc.

Pour en finir nous utiliserons une citation d'un travail personnel antérieur qui exprime parfaitement ce que nous sommes en train d'expliquer[9]:

> Pero no solamente son la continuación «lógica» de los demás recursos léxicos que expresan la intensidad sino que serán a su vez el índice máximo, la culminación de la cualidad que se ha tomado como punto de partida. En efecto, habíamos visto anteriormente que, por ejemplo, los sufijos estaban marcados desde un nivel «0» que sería la palabra de partida «*gordo*», a continuación tendríamos respectivamente una significación casi neutra con «*gordito*, *gordillo*», «*gordico*» también tendría un valor regional, a su vez «*gordete*, *regordete*» tendrían un moderado valor peyorativo y «*gordinflón*» tendría un marcado valor peyorativo. Si los comparamos ahora con muy gordo y gordísimo, estos dos últimos son un paso más en la cualificación, también resulta evidente que las secuencias fijas «*estar como un tonel*» «*estar como una vaca*» son mucho más expresivas que los anteriores recursos. Esta expresividad se debe sin duda alguna a que las expresiones fijas nos trasmiten una imagen impactante, o lo que es lo mismo, una fuerte visualización.

[9] Mogorrón Huerta, P. (2000).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Garrido Iñigo, Paloma (1997), *El adverbio comparativo: Estudio sincrónico y análisis contrastivo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Gross, M. (1986), *Grammaire transformationnelle du français. Syntaxe de l'adverbe*, París, A.S.S.T.R.I.L.

Mogorrón Huerta, P. (2000), «Análisis contrastivo: los intensivos en francés y en castellano», en Fernando Navarro (ed.), *Introducción a la teoría y práctica en la traducción. Ámbito Hispano-francés*, Alicante, Club Universitario, pp. 239-276.

Ruiz Gurillo, Leonor (1997), «Aspectos de Fraseología Teórica Española», Anejo núm. xxiv de *Cuadernos de Filología*, Universitat de València.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

JORGE SEMPRUN: DE L'ALGARABIE LINGUISTIQUE À L'ALGARABIE NARRATIVE

M. Carmen Molina Romero
Universidad de Granada

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Dans *L'Algarabie* Jorge Semprun nous propose un texte à vocation babélique où l'espagnol et le français, la langue maternelle et la langue de l'exil, s'allient dans l'esprit du héros, du narrateur et de l'écrivain, s'influencent inlassablement, se laissent pénétrer l'une l'autre. Interférence et contagion voulues, cette impureté linguistique, ce sabir dont témoigne significativement le titre du roman, devient une garantie. C'est une nécessité et une fatalité pour l'auteur. Celui qui, en arrivant en France à la suite de la perte de la mère et de la perte morale de la patrie, a voulu apprendre à manier parfaitement le français pour «se fondre dans l'anonymat d'une prononciation correcte». Ne plus se faire reconnaître par la boulangère du boulevard Saint-Michel (*Adieu, vive clarté...* p. 132) ni par personne d'autre, sans pour cela renoncer à son identité de rouge espagnol, «vertu intérieure et secrète». Une manière de tricher avec sa propre histoire: cuirasse d'abord pour lutter contre ce désespoir secret et profond qui envahit le lycéen d'Henri IV à la suite de la chute de Madrid, après ce sera le moyen de ranconter la barbarie de la déportation nazie, les années de clandestinité du militant communiste et son désabusement. Semprun montre le leurre du doigt, s'en venge finalement dans ce roman. Le narrateur se plaît à souligner les hispanismes, les convoque à dessein, joue avec les mots dans les deux langues, traduit littéralement. En fait, il exhibe avec ostentation ce bilinguisme déraciné et schizophrène qui l'habite depuis qu'il s'est approprié de la langue française. Ce jargon bilingue sera la cause directe de la mort du héros, Rafael Artigas, qui se fera reconnaître et tuer par des voyous. Récit, donc, polyglotte et polyphonique mais surtout centré sur le langage, au point d'affirmer que la véritable histoire ne sont pas les péripéties de l'argument mais la voix narrative multilingue et verbeuse, gonflée de commentaires, tressée d'autre chose, dont l'importance ne cesse de croître.

Rafael Artigas, écrivain[1] lui aussi dans la fiction, vit avec un roman inachevé qu'il ne pourra jamais terminer, car il décrit sa mort physique et que l'écrivain,

[1] Les romans de Semprun sont hantés par la figure de l'écrivain, l'écriture et les livres. L'acte narratif y est toujours présent; dans ses romans à la 3e personne cela prend les dimensions d'une mise en abîme, plus ou moins développée, à travers un personnage

même si dans la narration est doué de tous les pouvoirs, ne survivra pas à l'homme. Le jour de sa mort, le vendredi 31 octobre 1975, il se rend matinalement à la Préfecture dans le but de prouver, une fois pour toutes, sa vraie identité et pouvoir alors retourner chez lui; c'est-à-dire, dans le pays de son enfance où Franco agonise au Pardo, même si son vrai pays n'est plus la «peau de taureau» mais la «peau de chagrin» de la ZUP (Zone d'Utopie Populaire), où les insurgés de la Deuxième Commune de Paris résistent depuis mai 68. Ça fait un an que Rafael Artigas a entamé les démarches nécessaires pour en finir avec son identité éclatée; il ne veut plus de ce pseudonyme sous lequel il a voulu effacer son passé, ni des autres, Martínez ou Rodríguez, qu'il a dû prendre avant[2]. Il a retrouvé des romans qu'il avait signés de son vrai nom (A66 = *L'Algarabie*, p. 66), néanmoins le nom réel d'Artigas et son identité ne seront pas révélés par le narrateur, on n'arrive qu'à décrypter un prénom *Jorge de...* (A132), et resteront dans le vague.

Les rêves de Rafael Artigas, comme son identité, se sont brisés contre les flots déchirants de l'histoire (A171); des événements sortis des poubelles de sa part de mémoire collective arrangent à leur guise le présent de la fiction, créant un monstre hybride qui puise dans les bourbiers de l'histoire récente et lointaine. Les événements historiques y sont déformés et déforment à leur tour toute possibilité de réalité objective. Cela aurait été très facile ou très simple de faire un recensement véridique et exhaustif à partir des fragments de la vie de Semprun et de sa riche expérience. Même si l'écrivain avoue qu'il doit partir du réel comme d'un moût dont se grise la fiction et qu'il est incapable de rien inventer, ce n'est pas un compte rendu qu'il élabore, mais une nouvelle histoire revécue à travers le destin de Rafael Artigas. Cette «infidélité» par rapport aux faits externes n'entache pas la qualité véridique du récit que le narrateur se propose de faire et qu'il prône à plusieurs reprises. La véracité pour Semprun c'est une question de style et de vérité qui se joue «à un niveau de cohérence interne, qui est de l'ordre de l'écriture, donc de la morale» (*Federico Sanchez vous salue bien*, p. 251).

Dans le décor historique, les forces gauchistes se sont emparées du pouvoir profitant du vide politique qui se crée après la mort, dans des conditions pas

---

écrivain (Rafael Artigas dans *L'Algarabie*, Juan Larrea dans *la Montagne blanche*, Elie Silberberg et Michel Laurençon dans *Netchaiev est de retour*). Ses romans affichent un haut degré d'intertextualité, que ce soit par rapport à des textes d'autres auteurs qui reviennent comme des lectures-fétiches (*Paludes* de Gide, *La Conspiration* de Paul Nizan et la liste pourrait continuer voir *Federico Sanchez vous salue bien*, p. 281), ou bien par rapport à ses propres romans. Dans *L'Écriture ou la vie*, dans *Adieu, vive clarté...*, dans *Federico Sanchez vous salue bien*, ... Semprun parle volontiers, empruntant la première personne, de ses textes plus romanesques: *Le Grand Voyage*, *l'Algarabie*, *la Montagne blanche*...

[2] Cette quête identitaire est un des sujets majeurs de l'œuvre de Semprun. Dans les autres romans apparaissent aussi de faux noms: Juan Larrea, Federico Sánchez.

trop claires, de de Gaulle. Mais le président Mendès France est instable et doit démissionner car il n'a pas l'appui des communistes. Bientôt des poussées de guerre civile éclatent en France, en mai 68 le pouvoir est dans les Communes Populaires. Le traité du Trianon en 1973 fixe les rapports entre le «gouvernement central ou centralisateur» de Versailles et la Commune de Paris, retranchée à présent sur la Rive Gauche et soutenue, en majeure partie, par la communauté espagnole d'émigrés politiques et leur idéal communiste et collectif. Ces accords marquent la fin d'une époque et la décomposition de la Deuxième Commune. Dans cette «parodie» historique il y a encore des allusions à la Révolution Française, à Bonaparte (A179), ou aux casques bleus de l'ONU. Ce sont surtout les casques bleus noirs qui veillent à l'application des accords et à séparer les combattants, car les troupes blanches suscitent plutôt des désagréments et des troubles: c'est le cas du colonnel gallois Lloyd Louis qui, croyant avoir des droits (adultérins) sur le trône de France, assiège le président élu à Orléans. Celui-ci a l'heureuse l'idée de louer les services d'une vedette de cinéma à la mode, Mireille Darc, pour la mettre à la tête de l'armée (A100-101).

Mais sans doute l'enjeu le plus intéressant du roman c'est l'instance narrative elle-même. Pour le narrateur le récit est un plaisir (A13), il réalise un travail de régie méticuleux, souvent labyrinthique pour son lecteur. Une fois qu'il a dépassé le piège du moi/je où il ne veut pas se laisser entraîner (il surmontera le narcissisme du récit (A65) en ne disant rien sur son identité à lui) et la mauvaise conscience qu'il ressent à être un démiurge omniscient, il ne se contentera pas de rester «en arrière tirant benoîtement les ficelles du récit» (A49-50). Il montre au lecteur ses secrets narratifs, les lui explique et les range dans le cadre de telle ou telle autre tradition romanesque, ou bien c'est lui-même qui fait la sienne (non seulement dans ce roman, mais dans chacun de ses textes). Il soulève des questions oiseuses (A23), émoustille intellectuellement le lecteur «digne de notre attention et de notre tendresse» (A427-428) avec des détails ou des explications de toute sorte (A44-47). Il avoue son omniscience au moment de présenter et de choisir les personnages, d'expliquer leur comportement, de résumer leur pensée, se permettant d'avoir des opinions divergentes. Il sait même qu'à certains moments il devient indiscret révélant des secrets ou assistant à des scènes érotiques (A399, A412).

C'est ainsi que le narrateur se félicite tout d'abord de son incipit, il le trouve astucieux. Il choisit un début *in medias res*: Rafael Artigas sort de chez lui et est attaqué par trois noctards, pendant la bagarre (jusqu'à la p. 46) le narrateur fournit de nombreuses informations concernant l'univers romanesque, qu'il prend soin de présenter structurellement liées au déroulement de l'action. Aussitôt (A40) le récit bascule vers une prolepse qui hantera la narration car elle dévoile, sinon la fin du roman du moins une donnée essentielle: la mort quelques heures plus tard du héros.

Ensuite le narrateur s'applique à décrire quelques-uns de ses procédés romanesques. Il se veut le fidèle transcripteur des événements de l'histoire et

étale devant le lecteur une minutie factuelle (les repères chronologiques sont fréquentes et précises, rendant avec exactitude, par exemple, ce qui se passe pendant dix minutes A31). L'histoire dure de 8h à 17h30, mais cette unité de temps restreinte n'est pas un inconvénient car le narrateur le dilate à son gré et il pourra tout raconter ou presque tout. Il critique les scènes véridiques au présent narratif qui se déroulent platement devant les yeux du lecteur: il propose de sauter dans le temps, l'espace et les personnages (A191), au-delà de cette structure chronologique plus ou moins linéaire à laquelle il affirme pourtant y tenir. Le narrateur décide de reprendre les événements dans un certain ordre, non forcément achronique. Pour cela il aime souligner la simultanéité des événements «comme dans tout roman bien agencé» (A68), mais qu'il est bien obligé de décrire successivement dans la linéarité du texte, ou bien il a recourt à la technique du ralenti allongeant artificiellement les scènes (ex. il a encore «trois minutes avant la mort de Rafael Artigas, pour terminer le récit, serrer les fils pendants» A421). Ou il fait encore appel aux répétitions de la même scène envisageant différents points de vue pour compléter l'information que le lecteur possède (ex. la conversation téléphonique entre Michael Leibson, l'historien américain qui travaille à une histoire de la Commune et Carlos-Maria Bustamante, professeur à l'Université Populaire et ami de Artigas, A78 et A119). Le narrateur tire parti de ces techniques, il immobilise le temps de l'histoire, l'arrête, le dédouble, l'étire, joue avec lui dans la durée unique du récit. Peu à peu l'espace du texte s'emplit à ras bords de ces scènes qui se passent devant nous, mais aussi d'autres qui se sont passées avant, de commentaires et d'excursus provoqués par des images, des souvenirs personnels et historiques, des rencontres, des lectures, des fantasmes... Alors, de temps à autre, le narrateur est bien forcé de reprendre le fil de l'histoire avec les connecteurs «donc», «bref» ou des expressions comme «il faut reprendre le fil» (A113-114, A208), «il faut terminer parce qu'on manque de temps»(A152), «et colorín colorado - este cuento se ha acabado» (A94), ou encore en faisant un résumé de ce qu'il avait dit quelques paragraphes auparavant (A29, 39, 47, 83, 145, 155). Il se rappelle qu'il raconte une histoire ou bien n'est-elle qu'un prétexte, un alibi, pour lui permettre de s'égarer dans les détails et les digressions, inversant même la logique entre la fonction principale et la subordonnée de ces fragments narratifs? L'essentiel, dira le narrateur de *Netchaiev est de retour*, «exige tiempo, digresiones, volver atrás, puntualizar: eso es lo esencial. A menudo es necesario perder el hilo narrativo para relatar lo esencial de una historia» (*Netchaiev*, p. 260).

Mais l'intervention du narrateur n'en restera pas là, elle dépasse les limites de la fiction et brouille la logique narrative: il en fait aussi une algarabie. Il ouvre les frontières entre les niveaux narratifs qui deviennent de plus en plus perméables. Le narrateur ne tient pas à rester dans le niveau extradiégétique, il fait de nombreuses incursions dans la fiction, s'adressant à ses personnages ou se demandant s'il apprécieront telle astuce narrative ou telle surprise (A65). À leur tour les personnages tentent aussi d'échapper au contrôle du narrateur.

Celui-ci perd par exemple son personnage, alors qu'il devait s'immobiliser en attendant qu'il termine d'instruire le lecteur, et doit se lancer à sa poursuite (A46). Ou bien il fait autre chose que ce que le narrateur attend de lui: Yannick ne fait pas attention à la carte que l'hôtesse lui a donnée et manque non seulement de courtoisie, mais encore empêche-t-elle que le narrateur puisse donner aisément des indications concernant les données spatiales de la ZUP (A66). Mais la belle Yannick n'a rien à faire de ces astuces narratives et le récit risque de se dérouler de manière différente que prévu (A72). En ce sens, il y a des personnages plus tolérants que d'autres: Proserpine suspend son action pendant que le narrateur perd encore une fois le fil de l'histoire, mais elle s'impatiente et ne veut plus attendre (A168); Carlos, plus bienveillant, se promène sur la terrasse jusqu'au moment où le narrateur aura fini. Les personnages modifient à plusieurs reprises le plan du narrateur, semant dans la régie narrative ce grain d'anarchie qui est le propre de l'idéologie de certains personnages dans la fiction: la foule qui monte voir Eleuterio Ruiz, chef des milices de la Commune, empêche le narrateur de raconter, pour le moment, comment Demetria Seisdedos et lui se sont rencontrés et de faire savoir à Artigas que Proserpine et Perséphone ne sont pas les filles d'Eleuterio mais les siennes (A170).

Ces fuites entre les niveaux[3] se produisent non seulement de l'extradiégétique vers le diégétique mais en sens contraire aussi, car certains personnages décident d'envahir les instances narratives supérieures, celles réservées au narrateur et à l'auteur, ou bien d'en créer d'autres, telles que copiste, transcripteur, traducteur... L'identité du narrateur est dérobée, dédoublée, éclatée comme celle du héros: «Mais je parlais, tu parlais des photos» (A128), «on m'y voyait aussi» (A129). Est-ce qu'on a affaire à un narrateur hétérodiégétique ou homodiégétique? Il laisse planer le doute exprès.

> Mais le Narrateur —étant entendu que cette appellation ne désigne ou ne cache pas forcément une seule personne de sexe masculin: peut-être s'agit-il d'un groupe de narrateurs parmi lesquels l'un au moins en serait une— le Narrateur, donc, n'a pas maintenant le loisir ni même l'envie de justifier sa propre version de l'expression castillane *tonto del culo*, comme il n'a pas non plus la possibilité d'une digression sémantique à propos des différences, ou des analogies, entre les référents sexuels et génitaux des langages populaires castillan et français. (A184-185)

---

[3] Par contre, le traitement que reçoit l'instance du lecteur est plus traditionnel: le narrateur exploite la fonction de communication ou phatique (mon semblable, mon frère, A211, 109, 147), et la fonction idéologique visant à l'instruire (pour se ranger dans la tradition narrative qui va de Sade à Sue). Mais le lecteur ne pourra jamais être son semblable, car parmi cette algarabie narrative que le narrateur permet entre les différents niveaux narratifs, le lecteur est le seul à ne pas pouvoir intervernir dans la fiction, là-dessus il est très clair (A359). Il ne se mêle de rien, sauf lorsque le narrateur le lui autorise (A399).

Non seulement le JE ne convient plus à cette identité en miettes, fragmentée linguistiquement, mais encore le narrateur s'empresse d'avertir que le JE est une convention de langage. Il ne se retranche pas pour autant derrière l'anonymat qui pourrait lui offrir l'emploi aseptique de la troisième personne (IL). Même s'il n'utilise pas la première personne pour se désigner, il se laisse voir maintes fois et le lecteur sent qu'il n'est pas non plus étranger à la diégèse. Le narrateur de *l'Algarabie* se résiste à être défini avec les catégories de l'extradiégétique et de l'hétérodiégétique.

La narration propose, par une mise en abîme narrative, son auteur fictif, Rafael Artigas, et un récit posthume promu et assuré par plusieurs agents intradiégétiques, Anna- Lise et Carlos-Maria Bustamante, en tant que témoins, transcripteurs ou copistes. Anna-Lise et Carlos se chargent de mettre en ordre et de donner du style, à ce titre ils engagent même les services d'un nègre littéraire, à un manuscrit informe et disparate d'une cinquantaine de pages en espagnol qu'Anna-Lise, ou Elisabeth en dehors de la fiction littéraire, a trouvé de Rafael Artigas. Elle y arrivera six ans après la mort de celui-ci (A220). Bon nombre de ces données appartiennent au dernier chapitre (num. 10, A443-447), sorte d'épilogue, où l'on prétend que «nous ne sommes plus dans le roman». Le narrateur (le vrai, maintenant il ne peut s'agir de personne d'autre que lui après s'être débarrassé des autres) explique la nature particulière du roman qu'on vient de lire et rend compte de l'implication de Carlos et d'Elisabeth dans sa rédaction. Avec cette gageure le narrateur détruit, encore une fois, la dernière peut-être, les frontières traditionnelles de la narration. En simulant avoir dépassé les limites du roman lui-même, il mélange les fonctions de l'excipit, de l'épilogue et de la postface, et subvertit la relation du texte et de son paratexte. Pour compliquer plus les choses, il faut encore parler de l'étrange histoire de transmigration de l'âme d'Artigas à Carlos. Carlos s'est rendu compte depuis peu de ce dédoublement de sa personnalité et des souvenirs d'un autre qui l'habitent, mais cela s'est produit bien avant: «Le jour où il était né, Carlos, l'enfant qu'Artigas avait été se voyait mutilé de son enfance, plongé dans le monde, jeté dans le monde doublement étranger de l'exil et de la langue autre» (A343). Point de départ donc du dédoublement linguistique et de l'algarabie. De la sorte Carlos semblerait être le narrateur le plus attitré car, à travers lui, c'est Artigas que nous retrouvons. La hiérarchie narrative se brise par une prolifération d'instances et l'invasion de la fiction dans celles-ci. Tout cela pose un problème de régie, le rôle du narrateur n'est pas simple, il devra même régler certains détails en cours de route (A240).

Ce narrateur, scripteur ou scribe que nous cherchons partout ne consent à se montrer que comme un transcripteur et par-dessus le marché métèque (A226), d'où sa lubie de traduction, engagé par un contrat pour réécrire le manuscrit d'autrui. Donc mercenaire de l'écriture, d'une parole non seulement écartélée entre deux langues mais encore dépossédée de son origine, trahie. Il est le seul responsable de ce bavadarge métalinguistique, de ce discours sur la langue et le

langage; à qui il faut attribuer les commentaires linguistiques et sémantiques propres d'un filologue et qui se réserve en exclusivité le rôle du traducteur. Il fait des commentaires sur le subjonctif, sur la phonétique française, il apporte même des exemples du Littré (pour les différents contextes de «tomber», pp. 226-227).

> —J'écartais donc le drap blanc», disait Paula, poursivant son récit, «et je voyais Otelo —j'ai du mal à dire «mon père», c'est curieux, je savais pourtant que c'était mon père, j'étais fière qu'il le fût» (mais peut-être s'étonnera-t-on de ce subjonctif dans la bouche de Paula Negri, étonnement qui ne prouvera que l'ignorance linguistique de qui s'étonne: le castillan est, en effet, tout aussi riche, subtil et parfois même plus pervers que le français, du moins et précisément quant à l'emploi du subjonctif! «*Orgullosa de que lo fuera*», avait donc dit Paula, et elle aurait également pu dire «*que lo fuese*», car ce subjonctif-là se paie en castillan le luxe d'avoir deux formes, faces ou facettes où miroiter, prenez-en de la graine). (A371)

> [...] Brusquement, une voix hispanique, avec un fort accent catalan —détail qui échappe sans doute à l'immense majorité des hommes et des femmes qui se pressent dans l'enceinte historique des Arènes de Lutèce, comme il échappe aussi à Yannick elle-même, mais détail qu'un Narrateur consciencieux est obligé de noter, à tout hasard— se fait entendre tout en haut du demi-cercle des gradins de pierre: «*Un carca, hijo puta!*». (A303)

> —Je vous présente Anna-Lise, avait dit Karin.
> Elle prononçait le «e» final, bien entendu. Il faut être tordu comme les Français le sont pour s'interdire de prononcer des lettres, et même des groupes de lettres, alors qu'elles sont bel et bien écrites, ou pour prononcer de la même façon de choses écrites différemment». (A26)

Le narrateur s'érige en traducteur esclave de la littéralité, et c'est cela qui constitue sa singularité et le distingue des autres figures qui se sont nichées dans l'espace ouvert de cette instance éclatée. Une preuve, sans doute la plus définitive, c'est l'excipit du roman celui qui renvoie le lecteur à sa vie quotidienne en refusant justement de traduire:

> Il rit [Carlos/Artigas] tout seul, dans le soleil d'octobre, devant le restaurant de *La Gola. Que nos quiten lo bailado*, pense-t-il. Il le dit même à haute voix, pour être sûr de le penser vraiment. Mais il ne va pas traduire, foutre non! Le roman est fini, nous sommes revenus dans la triste réalité: comprenne qui pourra. (A447)

Le narrateur tient bien à montrer que le roman se compose de matériaux hétérogènes et imite la technique du collage: il y insère des documents de première main, des enregistrements de Rafael Artigas où il parle, empruntant la technique du monologue intérieur, de son enfance et de sa mère (A36-39, 144-145). Il a des témoins qui peuvent prouver les affirmations du narrateur ou jus-

tifier une source (A151, 384), ou encore il est en état de nous fournir d'autres documents écrits pour ceux qui en seraient intéressés: le narrateur possède ainsi des fiches sur certains des personnages (par exemple l'hôtesse suisse Heidi, personnage épisodique qu'il a pris d'un autre roman d'Artigas, A65), destinées aux thèses universitaires.

Tous ces éléments hétéroclites, parfois à l'état brut, font du roman un texte complexe et moderne, éloigné du raffinement du roman populaire plus élaboré et poli à ce niveau. Pourtant le narrateur se réclame de certains courants littéraires; il vante à plusieurs reprises les bienfaits de la technique du roman populaire, ses fins, ses procédés, l'intervention du narrateur («Et ici le Narrateur ne peut s'interdire de se féliciter de la justesse de ses expressions, «tremblement fiévreux», «sueurs froides»: il finira vraiment par écrire comme un auteur populaire» A198), il est obsédé par les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (A113, 147, 162, 198, 286, 350...), dont on tourne un film. Il suit aussi les conseils de Borges et serre la trame narrative (A150), ou le modèle que lui propose le roman picaresque mettant en scène de nombreux personnages et d'épisodes rebondissants (A237). Il reconnaît qu'il est loin d'être un narrateur naturaliste (A217), car il ne définit pas bien ses personnages.

Le récit est partagé entre les besoins d'omniscience et de détail du narrateur, et l'impossibilité de tout raconter, de tout expliquer. Le narrateur par son désir maniaque de précision (ou distorsion?) ne veut rien laisser à l'imagination du lecteur; son souci de rigueur l'incite, malgré les conséquences et la lourdeur que cela puisse avoir dans son récit, à s'arrêter à des événements banals, à s'accrocher à des personnages sans transcendance. Tel est l'épisode que le narrateur appelle «digressif et régressif» des deux Japonaises du groupe des maos qui ont kidnappé la vicomtesse rouge, Yannick de Kerhuel, et se font prendre et violer par une bande de jeunes noctards (A92-94). Mais c'est que le récit ne peut évidemment tout raconter: il y aura toujours des ellipses, le narrateur saura toujours en trouver d'autres. Par exemple, le narrateur ne peut pas expliquer pourquoi les trois filles qui chantent et jouent dans la cour ne sont pas à l'école le vendredi matin, il a trop de souci avec la conduite de son récit pour s'occuper en plus des habitudes scolaires du quartier. Mais lorsqu'il décrit ces mêmes filles il dépense bien son temps à commenter l'arbitraire de l'ordre qu'il choisit (A157). À la limite, ce travail responsable et exhaustif du narrateur aiderait le roman à pousser et à grossir monstueusement, charriant pêle-mêle dans le flux de la voix narrative des éléments disparates, des personnages imprécis, des histoires irrationnelles et/ou banales.

La dernière frontière que le récit abolit est celle qui sépare l'écriture de la l'autobiographie, l'œuvre de la vie. Ce texte est un exemple de la difficulté à démêler la part de réalité, de fiction ou d'imagination dans l'écriture de Semprun. Pour l'auteur, comme pour son héros, la réalité s'éclaire par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là: «Les professionnels de l'écriture dont la vie se résume et se consume dans l'écriture même, [...]

n'ont d'autre biographie que celle de leurs textes» (*L'Écriture ou la vie*, p. 74). L'œuvre de Semprun est traversée de manière inquiétante par la quête identitaire. Non seulement parce que l'écriture devient une naissance au sens propre, car à partir du prix Formentor en 1964 pour *Le Grand Voyage* il a repris une vie sans faux papiers, mais parce que vie et œuvre sont profondément imbriquées.

> Dans la spirale de la vie, je me voyais donc toujours ramené au même point, sauf que la situation s'inversait. Parfois je quittais le monde de l'illusion politique pour celui de la réalité littéraire. Parfois, tout au contraire j'étais obligé de quitter l'illusion romanesque pour la réalité du monde historique. Je passais d'une fiction à l'autre, en fin de compte. (*Federico Sanchez vous salue bien*, p. 27)

L'écriture de Semprun subit la tentation dangereuse de l'autobiographie mais elle la dépasse, en se construisant une nouvelle identité dans la fiction avec les morceaux épars de son existence.

> L'avantage d'une vie aventureuse, remplie par le bruit et la fureur du siècle, c'est qu'elle vous fait le don —grâce et disgrâce; heur et malheur— d'une mémoire inépuisable. Il y aura toujours effectivement quelque chose à raconter, au-delà de tout ce qui aura été raconté. Quelque chose à redécouvrir ou à inventer, au-delà de toute invention ou découverte d'une réalité vécue. Mais cette richesse est aussi un obstacle à l'écriture, du moins sous la forme romanesque. Car il y aura toujours le risque, revers de la médaille, de se suffire d'une transcription du vécu, en raison de sa richesse, des surprises qu'il recèlera toujours. Or un grand roman ne peut se suffire de la transcription du vécu, même élaborée, épurée, car le vécu fera toujours écran, obnubilant l'invention du réel qui est le propre de l'art du roman. (*Federico Sanchez vous salue bien*, p. 236).

En effet, en écrivant *l'Algarabie* Semprun ne nous livrerait-t-il pas avant terme sa propre mort et son roman posthume? Il y aurait imaginé sa mort et sous un autre aspect les événements historiques qu'il a dû vivre sans choix dans la vie réelle. Ne s'agirait-il pas d'un nouvel épisode de sa biographie fictive ou d'une nouvelle preuve de l'authenticité de sa fiction?

Mais revenons, une dernière fois, au titre du roman car tout est là; enfermé dans ce mot-clé, noyau dur du récit, qui amadoue l'écrivain, le narrateur, l'auteur fictif et le héros.

> Ce livre que je traîne depuis dix ans sous diverses formes, brouillons et étapes, dans ma tête et sur ma table, écrit alternativement en espagnol et en français, a pendant des mois cherché sa langue. Son titre témoigne de cette hésitation de la langue. Il s'agit d'une francisation d'*algarabia*, le charabia: la langue arabe qui finit par devenir le galimatias, le langage incompréhensible, le vacarme, Babel! Mais, au fond, cela dépasse la simple problématique de l'écrivain: tout ne serait-il

> pas un peu de l'*algarabie*, ou, comme dirait l'autre, du bruit et de la fureur? (*L'Algarabie*, couverture)

Rafael Artigas entend ce mot deux fois en l'espace de quelques minutes, employé dans des contextes différents et déclenche en lui quelque chose qui lui fait concevoir le plan définitif de son roman et son titre. Prononcé d'abord par Antonio, el Pirulí, dans le sens de brouhaha, ensuite par les filles qui chantent dans la cour la romance moresque avec la signification de langue arabe ou étrangère. Le héros retrouve, sur le champ, le temps perdu de l'enfance heureuse et prend conscience de la vieillesse et de la mort approchantes. Quant au narrateur-traducteur, il adopte d'emblée ce mot, l'exhibe comme l'hispanisme par excellence.

> —Allons, voyons! C'est fini, cette algarabie?
> L'homme qui vient de parler, essayant de dominer le tumulte, est grand et maigre.
> [...]
> —*Vamos a ver! Se acabó esta algarabía?* Avait dit cet homme.
> Car il avait bien parlé en espagnol, bien sûr.
> Il aurait été absurde, d'ailleurs, qu'il parlât en français, puisqu'il s'adressait à des compatriotes et qu'il semblait bien décidé à se faire entendre. Il avait donc dit, cet homme, s'adressant à la petite foule qu'il dominait d'une bonne tête et des deux épaules —d'une bonne épaule et de deux têtes aurait été plus surprenant, cela va de soi—, d'une voix claire et distincte: «Allons, voyons! C'est fini cette algarabie?» Autrement dit, ce vacarme. Ou ce charivari. (A147-148)

> Yo me era mora Moraima,
> Morilla de un bel catar;
> Cristiano vino a mi puerta,
> cuitada, por me engañar;
> hablóme en algarabía
> como quien la sabe hablar...
> [...]
> «J'étais la mauresque Moraima — petite maure belle à tâter — chrétien s'en vint à ma porte — pauvre de moi, pour me berner — me parle en algarabie — comme qui saurait la parler...». (A158)

L'allitération au début de la romance évoque chez Artigas la mort et l'enfance. Il explique, dans *Federico Sanchez vous salue bien*, le besoin d'écrire ce roman pour parler de la chambre de sa mère (p. 330). Mais ce n'est pas un espace réconfortant, une chambre claire, mais une chambre mortuaire et close qui obsède l'enfant. La proximité de sa propre mort lui fait retrouver le souvenir de la mère et sa mort, reliant ces trois mots entre eux et autour de ce son /m/, mouillé et glacial: la mère —l'amour— la mort.

Semprun laisse entrer le désordre et la confusion dans tous les niveaux de son roman: linguistique, narratif, diégétique, temporel, intertextuel, etc.

L'algarabie est au coeur du récit, d'abord au sens propre du mot: le narrateur-traducteur aime provoquer le contact entre le français et l'espagnol, défier les calques ou inventer des hispanismes. Le narrateur métèque se libère du bilinguisme parfait de Semprun et se rencontre avec le sabir de ses compatriotes. Mais le plus intéressant c'est qu'il va mettre entre l'histoire et son récit l'épaisseur de la langue, il déploie un discours métalinguistique. Semprun croit d'abord que c'est la langue qui pourrait lui offrir une nouvelle patrie, mais il devra dépasser la matérialité d'une parole double, confondante et source de trouble pour accéder à l'essence de toute parole: le langage. Et c'est là qu'il trouvera cette patrie universelle qu'il cherche. Le narrateur deviendrait ainsi une sorte de théoricien puisqu'il évolue de la parole à la langue, au sens saussurien du terme, à la suite de cette dépossession de la parole maternelle:

> «[C]ette langue française qui a fini par m'être naturelle. Je veux dire: où tout naturellement s'exprime mon étrangeté au monde, aux patries —matries? Pères-matries?—, mon effort désespéré mais serein de vivre dans l'univers chatoyant et cruel du langage». (*Federico Sanchez vous salue bien*, p. 41)

Linguistiquement aussi dans le sens de la part d'algarabie, d'information qui se perd et de non-sens, qui existe dans toute conversation ou parole humaine. Le narrateur retrouverait ainsi la problématique d'une parole malheureuse, encore plus malheureuse parce qu'elle est bilingue et narrative: «il n'y a pas de littérature romanesque que profane: profanant le lieu sacré de la parole révélée; faisant proliférer le profane d'une parole inventée: donnée, non pas reçue» (*Federico Sanchez vous salue bien*, p. 196).

Au niveau narratif le narrateur est constamment confronté à son travail d'écriture, mais dans ce discours métanarratif les instances se dédoublent, se superposent, se cachent, trichent entre elles. Les personnages s'arrogeront tous les droits: celui même de concevoir le roman, de l'écrire, ou d'avoir côtoyé l'auteur dans la réalité (c'est le cas du professeur Maxime Lecoq, A239). Le narrateur malgré son obsession de régie accepte ce grain d'anarchie qui le pousse à admettre toute sorte de matériau dans la composition du roman, provenant de n'importe quel niveau narratif. Dans la substance diégétique s'accumulent des éléments disparates (des histoires inexplicables, surnaturelles, banales ou hyperréalistes, des références culturelles, historiques, littéraires etc.) et de nombreux personnages. Pour la forme, il en va de même, le narrateur utilise une langue bigarrée, des phrases et des paragraphes longs, avec une syntaxe semblable à celle de l'espagnol (encore une contamination linguistique).

Pour terminer cette liste, il faut encore ajouter le niveau intertextuel car le roman établit d'étroits liens avec le reste de l'œuvre de Semprun et avec son expérience personnelle. Que ce soit au niveau de certains traits des personnages ou des scènes qui se répètent d'un roman à l'autre: Rafael Artigas est un héros semprunien canonique; un homme mûr qui a un goût très net pour les femmes,

les livres, la curiosité intellectuelle à fleur de peau, qui prise la liberté d'esprit et des sens[4]. Ou bien des références directes entre deux textes: dans *l'Écriture ou la vie* il revient sur certains de ses romans, il raconte à nouveau l'épisode du soldat allemand qui chante la Paloma qu'il avait inclu dans *l'Évanouissement* (*L'Écriture*, pp.53-54). Soit finalement parce que plusieurs romans empruntent aussi une même technique narrative à un moment donné, voire la même formule de rupture, participant à un excipit commun, mot de passe pour revenir à la réalité, même si la fiction chez Semprun n'est jamais trop loin de la vie:

> Alors, dans ce lieu dévasté de ma mémoire, ce paradis perdu et retrouvé de l'enfance, j'ai dit à voix basse, dans le silence de ma mémoire, une phrase en espagnol que je ne traduirai pas: *¡Que me quiten lo bailado!* (*Federico Sanchez vous salue bien*, p. 334)

[4] Juan Larrea et Federico Sanchez sont aussi des séducteurs et des intellectuels. Les correspondances peuvent être plus subtiles: la dédicace du *Grand Voyage*, «Pour Jaime, parce qu'il a seize ans», apparaît dans *Netchaiev est de retour* comme un élément de la fiction car Michel Laurençon, le père de Daniel, écrit aussi pour lui le récit de son expérience dans le camp de concentration Buchenwald et il demandera qu'on le lui remette lorsqu'il aura 16 ans. Le rapport phonétique entre Pola Negri du film *Mazurka* (*l'Écriture ou la vie*, p. 100) que Semprun regardait le dimanche à Buchenwald, et le nom de l'amie lesbienne d'Artigas dans *l'Algarabie*, Paula Negri.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Semprun, Jorge (1981), *L'Algarabie*, Fayard.

—— (1963), *Le Grand Voyage*, Gallimard.

—— (1967), *L'Évanouissement*, Gallimard.

—— (1986), *La Montagne blanche*, Gallimard.

—— (1991), *Netchaiev est de retour*, LGF., tr. de Thomas Kauf, Tusquest Editores.

—— (1993), *Federico Sanchez vous salue bien*, Grasset.

—— (1994), *L'Écriture ou la vie* (Prix Femina Varesco 1995), Gallimard.

—— (1998), *Adieu, vive clarté...*, Gallimard.

De Cortanza, Gérard (Propos recueillis par) (1994), «Jorge Semprun: 'Je n'ai été le ministre de personne'», *Le Magazine Littéraire*, 317, janv., pp. 96-102.

George, François (1994), «Semprun-Maura revient chez lui», *Critique*, L, pp. 193-197.

Johnson, Kathleen A. (1989), «Narrative revolution/narrative resolutions: Jorge Semprun's *Le Grang Voyage*», *The Romanic Review*, 80, pp. 277-287.

Nicoladze, François, *La deuxième vie de J. Semprun*, Climats, Biographie.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LE VERBE VOULOIR DANS LES LOCUTIONS VERBALES (DE LA THÉORIE GUILLAUMIENNE À LA THÉORIE PRAGMATIQUE)

Fernando Navarro Domínguez
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION

L'étude du verbe en français s'opère le plus souvent à travers des domaines très différents et très précis, tels que la sémantique et la syntaxe. Le traitement du verbe se fait différemment selon les diverses études, de telle sorte que celles-ci ne livrent qu'une approche fragmentaire (indépendamment de la compétence de l'analyse) de l'emploi du verbe. Il est le plus souvent nécessaire de regrouper toutes ces analyses différentes pour avoir une vision panoramique de l'ensemble des problèmes verbaux.

S'il est évidemment concevable qu'il existe un lien entre le sens d'un mot (en langue) et son emploi discursif, il est fort possible que son entourage syntaxique puisse aussi influencer cet emploi. Autrement dit, s'il existe un lien intrinsèque entre le sémantisme d'un verbe et son apparition en discours, cette apparition est également le résultat de son fonctionnement syntaxique interne et de son entourage syntaxique externe. C'est à partir de ce postulat, selon lequel il est préférable de construire l'étude d'un verbe à partir des correspondances entre son sémantisme, sa syntaxe et ses effets stylistiques, que j'ai choisi d'aborder l'emploi du verbe *vouloir* dans les locutions verbales.

L'expression de la volition en français étant extrêmement variée, il me paraît nécessaire de déterminer dans quelles conditions le verbe *vouloir* est plus employé que ses nombreux synonymes. Pour cela, je m'appuierai, et selon les directives de G. Guillaume (1973, 25-45), sur l'observation d'exemples concrets empruntés aux dictionnaires. Un premier chemin à suivre serait celui qui conduit à déterminer si l'emploi préférentiel de *vouloir* dans ces exemples est syntaxiquement justifiable, par rapport à celui de ses synonymes. Cette première recherche se fondera sur l'étude détaillée *des supports de causation et d'affection* du verbe, parce que le verbe français est toujours précédé d'un sujet, l'étude de celui-ci est souvent peu approfondie dans le rapport qui s'établit entre lui et le verbe. À l'inverse, la relative liberté qu'a la sémantèse verbale de s'épuiser ou non en direction d'un objet a donné lieu à de nombreuses études, sans qu'aucune ne puisse aboutir à une solution unique pour la construction de tous les verbes. Il est évident que les limites de mon travail à un seul verbe simplifient considéra-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

blement les données de ces deux problèmes: c'est en étudiant le maximum d'exemples où apparaît *vouloir* que je pourrais tenter de dégager si le fonctionnement de ce verbe obéit à une logique syntaxique.

Parmi les emplois discursifs les plus spécifiques du verbe *vouloir*, se trouvent les locutions et périphrases verbales. L'étude qu'en fait G. Guillaume me sera d'un grand secours pour déterminer si l'apparition de *vouloir* dans un contexte aussi contraint procède des mêmes mécanismes que ceux trouvés dans d'autres cas. Notre travail est donc limité, cette fois-ci, aux locutions verbales mais une étude plus approfondie sur la typologie des places saturables autour du verbe *vouloir* en tenant compte de la catégorie de la personne et de l'objet serait un complément précieux de notre approche.

1. *VOULOIR* DANS LES LOCUTIONS ET LES PÉRIPHRASES VERBALES: L'AUXILIAIRE

Les notions de périphrases et locutions verbales permettent de définir les fonctions syntaxiques et sémantiques de *vouloir* dans ses emplois de semi-auxiliaire: «Je veux bien mourir si je sais ce qu'il me veut dire» (Destouches), «Voulez-vous bien n'être pas jolie comme ça» (Beaumarchais).

Les périphrases existaient déjà en latin archaïque, elles concurrencent même certaines tournures verbales dès le latin tardif, la désagrégation du système des conjugaisons latines généralise leur emploi. L'emploi du mot auxiliaire apparaît uniquement dans le *Dictionnaire de l'Académie* sous cette définition: «Qui aide, dont on tire secours». Le *Dictionnaire de Grammaire et de Littérature* de N. Beauzée (1789) souligne que ce terme, d'origine militaire, a été exploité grammaticalement pour donner aux verbes français des temps similaires aux temps simples latins. Les premiers verbes à être répertoriés sous cette appellation sont *avoir* et *être*, dans le *Dictionnaire universel de la langue* de Boiste (1834) et de Wailly (1841).

Bien que le terme d'auxiliaire soit bien attesté aujourd'hui, il demeure un sujet de polémique dans son emploi verbal. Le terme d'auxiliaire est attesté pour la première fois dans la *Gallica Lingua Institutio* de Pillot (1550) sous l'appellation de «verbum substantivum», seuls les verbes *avoir* et *être* appartiennent à cette catégorie. P. Garnier amorce l'extension de celle-ci en 1607 dans ses *Praecepta Gallici*. Il reconnaît aux verbes *pouvoir*, *savoir*, *vouloir* un type d'emploi proche de celui des auxiliaires, mais les en distingue en les regroupant sous l'intitulé de verbes «anormaux» de la troisième conjugaison. D'autre part, une étude menée par Arnaud & Lancelot (1607) sur les auxiliaires communs aux langues européennes, établit un parallèle entre les auxiliaires des langues allemande et française. Dans leur *Grammaire Générale et Raisonnée* les verbes *avoir*, *être*, *vouloir* et *devenir* sont traités comme auxiliaires à part entière.

Le premier critère retenu pour prouver la spécificité de ces verbes est leur forme particulière à certains temps. Leurs impératifs sont formés à partir du sub-

jonctif, ainsi: AVOIR —aie, ayons, ayez—, SAVOIR —sache, sachons, sachez—, VOULOIR (deux séries) —veuille, veuillons, veuillez— et veux —voulons— voulez. Le participe présent de vouloir a été formé de la même façon sur l'impératif et le subjonctif: voulant/veuillant. Les participes passés de ces verbes ont enfin des types d'emplois particuliers puisqu'ils ne deviennent ni passifs ni réfléchis.

Ces querelles de terminologie une fois dépassées, sans pour autant être réglées, les grammairiens définissent la spécificité des auxiliaires d'après les variations de leur sémantisme et de leur formation en langue: leur emploi en périphrases ou locutions les vide plus ou moins de leur sens. Guillaume (1973, 75-86) aborde ce problème sous l'intitulé *opération de subduction*, dans sa «Théorie des auxiliaires et examen des faits connexes».

> Les auxiliaires sont des verbes dont la genèse matérielle, interrompue par un achèvement plus rapide de la genèse formelle, reste en suspens, ne s'achève pas et appelle, en conséquence, un complément de matière qui ne peut venir —l'ontogenèse du mot étant close— que de l'extérieur, d'un autre mot [...] Ils ne sont dans aucune langue des verbes quelconques ; ce sont des verbes qui ont pour cet état une vocation: ils le doivent à ce que, en vertu d'une tendance qui leur est propre, dont leur sens est la cause, et que nous nommerons subductivité, ils descendent dans la pensée au dessous des autres verbes auxquels ils apparaissent idéellement pré-existants.

D'autre part E. Benveniste (1965, 1-15) étudie les auxiliaires selon leurs structures. Il définit les périphrases, en termes de procès linguistique, comme la «séquentialisation d'une forme auxiliaire et d'une forme auxiliée»; selon lui, il faut distinguer trois types d'auxiliarisation: de diathèse, de temporalité et de modalité. La diathèse regroupe les formes verbales passives, la temporalité est construite du parfait et se réalise par deux auxiliants —Être et Avoir—, le premier est défini comme un acquis de situation, le second comme un acquis d'opération. La modalité regroupe les locutions et périphrases, structurées en binômes: un auxiliant qui est la forme fléchie du verbe, un auxilié, au mode infinitif: «Le verbe auxilié ne représente pas seulement un sémantème, il contribue par sa forme morphologique à l'auxiliation de modalité, à laquelle l'auxiliant assure son sens lexical et sa forme temporelle».

La notion de cette liaison étroite entre sens et forme est développée par J. Dubois (1967). Son étude se fonde principalement sur le rôle du sémantisme des auxiliaires, considéré comme le plus convaincant: «En se vidant de leur sens, ces verbes introduisent la possibilité d'exprimer de nouvelles notions qui s'ajoutent à celles qu'ils véhiculent d'ordinaire».

Au regard de cet historique, je tenterai de définir ce que sont les locutions et périphrases verbales afin de classer les emplois du verbe *vouloir* dans ce type de tournures.

2. LES LOCUTIONS VERBALES AVEC *VOULOIR*

Ce sont des ensembles formés par deux termes, dont l'un est toujours un infinitif, suivi d'un substantif, d'un adverbe ou d'un adjectif. Le verbe *vouloir* est uniquement suivi d'adverbes (*vouloir bien*) et de substantif (*vouloir du bien*). Chacun de ces deux termes a une autonomie sémantique dans un autre contexte, ils s'additionnent pour former un troisième mot: cette fusion serait impossible si chacun des deux termes gardait son sémantisme d'origine. Ainsi, *vouloir* ne signifie plus exactement 'chercher à obtenir', mais décrit la disposition du sujet, sans que cette disposition soit orientée vers une réalisation concrète, ni même positive ou négative. Cette réduction du sémantisme de vouloir résulte d'une idéogénèse inachevée par rapport à sa morphogénèse.

Rappelons que pour qu'un mot existe, il faut qu'il ait une *matière*, le sens et une *forme*, véhicule des indices grammaticaux. La matière du verbe est obtenue par l'opération appelée par Guillaume «idéogénèse», que Moignet (1981) définit comme «une opération de particularisation allant d'une aperception large des choses à l'étroit d'une vision particulière». Autrement dit, cette pensée est hors de tout cadre formel ; c'est pourquoi Guillaume la surnomme «pensée pensante». Le cadre formel est le fruit de la morphogénèse définie par Moignet comme «une saisie de l'idéogénèse et sa mise dans des cadres formels généraux que la pensée sait élaborer aux fins d'intellection». Cette mise en forme fait de la pensée une pensée pensante. L'intervention précoce de la morphogénèse opère sur une *matière* verbale à peine ébauchée, sans caractère particulier, le verbe à ce degré de subduction ne peut être glosé par un synonyme, c'est le cas de *vouloir* dans les locutions. Plus les saisies seront tardives, moins la matière de *vouloir* sera évanescente, de telle sorte que *vouloir* a de nombreux synonymes.

L'achèvement de la morphogénèse de *vouloir* permet au verbe d'avoir en phrase un comportement syntaxique autonome, orientant ainsi la première analyse des locutions vers une simple interprétation de verbe + C.O.D. La particularité du fonctionnement de *vouloir* en locution est davantage due à son sémantisme incomplet. Parce que son idéogénèse est inachevée en locution, c'est le sémantisme du verbe qui exercera une action contraignante sur ses compléments: en locutions, *vouloir* est uniquement suivi des mots *bien* et *mal*, que ceux-ci soient adverbes ou substantifs.

2.1. *VOULOIR* + SUBSTANTIF

C'est le cas où la locution peut être analysée comme verbe + substantif, l'état de subduction de *vouloir* n'est pas, en conséquence, encore trop avancé, puisqu'il peut entretenir des rapports de type prédicatif avec le substantif: «Je le gronde quelques fois, mais je lui veux du bien».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

2.1.1. Vouloir + bien/mal, en direction d'un animé

Cette locution permet à la sémantèse verbale de *vouloir* de s'épuiser en direction d'un animé. Comme je l'ai vu plus haut, le schéma classique de ce type de construction figure d'abord l'épuisement de la sémantèse verbale en direction d'un inanimé, afin que le sémantisme du verbe ne confronte pas directement le Moi du sujet à celui de l'objet. Cet inanimé est le plus souvent de type concret, c'est-à-dire qu'il figure parmi les objets appartenant au Hors-Moi. Ainsi, quand la sémantèse du verbe atteint l'animé, elle le fait sur un mode concret, qui n'est pas directement au Moi de l'objet. Dans le cas présent, la sémantèse verbale s'épuise en premier dans un champ d'objets contraints, puisque seuls *bien* et *mal* peuvent être en position de prédicats. La particularité de ces deux mots est donc leur appartenance à un champ obligatoire d'objets concrets, ce sont donc des substantifs. En outre, ils n'épuisent pas la sémantèse du verbe comme de simples substantifs objet: ils ne font que l'orienter sémantiquement. Leur statut est donc ambigu dans cette tournure.

Le partitif accentue la complexité de cette analyse, le sémantisme des verbes ne peut être modifié que par des adverbes, or, *bien* et *mal* sont substantivés, puisqu'ils sont précédés de l'article partitif. Il apparaît donc que la nature de ces deux mots serait celle de substantifs, mais que leur rôle syntaxique et sémantique dans la tournure relève d'une dépendance beaucoup plus grande à l'égard de *vouloir* que d'un simple objet envers son verbe. Il existe un lien sémantique très fort entre *bien/ mal* et *vouloir*. La tournure est fragile, le statut de *bien* et *mal* étant trop ambigu pour être stable. La langue illustre bien cette ambiguïté à travers les différentes variantes de cette tournure: «Je me veux mal de mort d'être de votre race», dit Molière (*Les femmes savantes,* II, 7).

Au partitif succède l'article zéro. Le mot *mal* est syntaxiquement à mi-chemin entre l'objet direct et le statut de pure Matière notionnelle. L'article zéro est la marque de la dépendance entre le verbe et le mot qui le suit. Aucun signe ne peut s'intercaler entre les deux mots d'une locution, sauf parfois l'article zéro. Seul le complément du nom du mot *mal* lui confère le statut formel de substantif, le rattachant ainsi à la fonction syntaxique de C.O.D. Dans «Laissez, je ne veux mal d'une telle faiblesse» (Molière, *D.Garc.*, II,6) *mal*, parce qu'il n'est ni précédé ni suivi d'indices orientant son analyse en faveur du substantif, s'analyse comme le second membre d'une locution. Le verbe *vouloir* perd dans ce cas toute son autonomie sémantique, il forme un tout avec le mot *mal*. Cet apport sémantique essentiel de *mal* souligne la pauvreté du sens du verbe *vouloir*, dont la véritable fonction dans la tournure est de véhiculer les indices verbaux. Cette cohésion des deux termes illustre bien le fonctionnement de la création lexicale selon Guillaume. J'ai vu plus haut que pour qu'un mot existe en langue, il faut une Forme et une Matière. Celles-ci sont le plus souvent indissociables au sein d'un même mot, et donc imperceptibles. Il en va différemment des locutions, où Forme et Matière sont véhiculées par deux mots différents, mais indissocia-

bles, de telle sorte que ces deux termes visiblement différents ne sont glosables que par un seul mot. Dans tous les cas, les groupes:

Vouloir	+	du bien/du mal
	+	mal de mort
	+	mal de quelque chose
		à cause de

dirigent toujours la sémantèse verbale en direction d'un animé. Au regard de *vouloir* + animé, la volonté doit d'abord s'épuiser dans un inanimé avant de se tourner vers un animé: il faut donc considérer *bien* et *mal* comme les compléments d'objet direct du verbe, même si cette analyse se révèle peu satisfaisante au point de vue sémantique de la tournure. La contrainte sémantique que le verbe exerce sur ses compléments est la preuve de la cohésion qui unit ces deux termes. Le mot *mal* bénéficie d'un traitement particulier, qui lui permet d'apparaître dans les constructions variées que j'ai citées plus haut.

2.1.2. De *vouloir mal* à quelqu'un à *vouloir* à quelqu'un

Il apparaît que sémantiquement, la langue exploite davantage *vouloir* orienté de façon négative que positive: on ne peut pas dire «vouloir bien + (complément du nom) à quelqu'un», à la manière de «vouloir mal de mort», ni «vouloir bien à quelqu'un à cause de quelque chose». On peut supposer que, parce que la tournure «vouloir mal à quelqu'un» est particulièrement soudée sémantiquement, l'intervention du sémantisme de *mal* s'est faite de façon très précoce sur le développement de l'idéogénèse du verbe *vouloir*, de telle sorte que seule sa morphogénèse s'est achevée. Le sémantisme de chacun des membres de cette tournure devrait donc être ainsi réduit à un 3ème sens, sémantiquement irréductible aux deux sens d'origine. D'ailleurs, les tournures que j'ai citées plus haut ne sont pas véritablement des locutions verbales. Il faut donc chercher plus loin l'illustration de cette construction, à travers la tournure «en vouloir à quelqu'un». Dans cette tournure ni *bien* ni *mal* n'apparaissent, et pourtant, la sémantèse verbale s'épuise en direction d'un animé: «—Hélas, la pauvre fille, le malheur lui en voulait ce jour là» (Marivaux, *Paysan parvenu, 1ère partie*).

Il est bien sûr impensable que *vouloir* garde dans cet emploi son sens d'origine de 'chercher à obtenir', le mot EN remplit donc logiquement le rôle sémantique du second membre d'une locution. Or, EN n'a en soi aucune signification positive ou négative. Son sens étymologique latin était de marquer l'origine spatiale. INDE par extension, marquait aussi l'origine en général. Pour que «en vouloir à quelqu'un» soit une locution, il faudrait donc qu'à un moment donné, le sens de EN marquant l'origine spatiale, intervienne sur l'idéogénèse de *vouloir*. Si donc la tournure de «en vouloir à quelqu'un» est une locution verbale,

on doit trouver des exemples où cette locution signifie «chercher l'endroit où se trouve quelqu'un». Des exemples de cette tournure sont attestés jusqu'au XVIIe siècle: «Je ne te cherchais pas, j'en voulais à ton maître» (Hauteroche, *Esp. Folle*, v. 13).

Parce que EN marque l'origine, il est aussi apte à représenter l'origine de la volonté du sujet, c'est-à-dire la cause de l'acte de volition. Ainsi, dans «Un certain drôle qui, dit-on, en veut à ma fille» (Hauteroche, *Cocher supposé, sc.20*) EN n'est plus uniquement un locatif, on ne peut pas dire que le jeune homme ne cherche pas la présence physique de la jeune fille, mais il le fait dans un but très précis. Il est donc possible de gloser «En vouloir à une jeune fille» par «la courtiser». Autrement dit, le fait de trouver localement l'objet n'est pas une fin en soi pour le sujet. Il semble donc que la raison pour laquelle le sujet cherche la personne objet et le lieu où celle-ci se trouve, soient tous deux regroupés sous un même terme: EN.

Pour l'instant, le mot EN n'est porteur d'aucun sens évaluatif positif ou négatif, seul le contexte détermine si les intentions du sujet sont positives: «Marion, quel est donc ce jeune homme qui vient de me saluer si gracieusement? Est-ce à vous qu'il en veut?» (Marivaux, *Fausses confidences*, I, 6) ou négatives: «M. de Louvois est parti pour voir ce que les ennemis veulent faire: on dit qu'ils en veulent à Maestricht» (Mme de Sevigné, 293). La volonté consiste à trouver Maestricht où il est, et à l'EN sortir. Cette volonté s'accompagne d'un but précis, probablement négatif de la part de «ennemis», représenté également par EN. Tant que la volonté du sujet est orientée en direction d'un animé extérieur, l'origine spatiale de l'objet est intimement liée à l'origine de la volonté du sujet. Par contre, quand la volonté ne sort pas du domaine de l'affection, c'est-à-dire dans les emplois pronominaux de la locution, on ne peut plus traduire EN par l'origine spatiale, il est en effet hors de question que le sujet se cherche lui-même. «Non, laissez-moi, je m'en veux de vous avoir écouté si longtemps». (Picard: *Collatéral*, V, 2). Sémantiquement, EN reprend «... de vous avoir écouté si longtemps».

Il semblerait donc que EN soit le signe-témoin d'une action antérieure à l'acte d'énonciation: c'est cette action qui serait à l'origine de l'énonciation elle-même. Autrement dit, on ne s'en veut pas sans raison, celui qui «EN veut» fait acte de mémoire.

Je peux dire dans un premier temps que EN est le signe d'une antériorité temporelle à l'acte d'énonciation. Mais comment expliquer que EN soit encore nécessaire quand il est certes totalement glosé et développé par la suite ? La langue fait ici preuve de redondance, mais EN peut véhiculer une autre fonction que celle-ci.

Dans cet exemple, le locuteur se comporte comme s'il n'avait pas été maître de son comportement, dans le cas présent, il a écouté ce qu'il n'aurait pas dû ; c'est par une prise de conscience rétrospective que son attitude lui apparaît déraisonnable, et qu'il se la reproche. Il voudrait en quelque sorte que ce qu'il

dit sous le mot EN, ne lui soit pas arrivé, il se comporte comme s'il voulait exorciser ce que représente sémantiquement EN de son passé et de sa personnalité. Peut-être pouvons nous gloser le sémantisme de «s'en vouloir» par «Je veux hors de moi EN», c'est-à-dire, «de vous avoir écouté plus longtemps». Le verbe *vouloir* est ici le moyen par lequel le locuteur se considère rétrospectivement, opère une prise de conscience et peut se juger, la volonté est donc le moyen par lequel la raison peut se manifester. EN marque ainsi à la fois une antériorité par rapport à l'acte d'énonciation, c'est-à-dire l'origine même de l'énonciation et le mouvement de rejet du sujet. Sa nature est toujours celle d'une préposition marquant l'origine, mais cette origine n'est plus spatiale. En outre, parce que cette visée rétrospective amène le sujet à regretter son comportement, EN est connoté négativement et c'est uniquement dans cet emploi négatif que cette locution est aujourd'hui employée.

Lorsque le contexte est clair, le sémantisme de EN n'est pas toujours développé: «mais sa fureur ne va qu'à briser nos autels, elle n'en veut qu'aux dieux et non pas aux mortels» (Corneille: *Polyeucte* I, 3). EN a pleinement son rôle d'anaphorique, puisqu'il n'est pas développé par la suite, il renvoie à une situation connue des interlocuteurs. C'est parce qu'on ne peut gloser la cause de la rancœur du sujet que de façon négative, qu'il est impossible de confondre cette acceptation de la locution avec celle signifiant «chercher». Celle-ci peut en effet être positive ou négative.

En guise de conclusion. J'ai dit plus haut que la langue rentabilisait davantage les locutions dans lesquelles *vouloir* était connoté négativement et j'ai tenté d'expliquer ce constat par l'intervention du verbe. La locution *en vouloir à quelqu'un*, telle qu'elle est employée aujourd'hui, illustre de façon formelle cette hypothèse: EN, dont j'ai dit qu'il était implicitement négatif, est placé avant le verbe *vouloir*, preuve de son intervention précoce sur l'idéogénèse de *vouloir*. *Vouloir* n'a donc parachevé que sa morphogénèse, de telle sorte que le sémantisme de la locution est assumé par EN et que tout l'aspect formel de la conjugaison relève de celle du verbe *vouloir*. La locution est ainsi réduite à un statut sémantique unique, dans lequel la notion de volonté ne figure plus dans les synonymes: *avoir de la rancœur*, *être rancunier*, etc. De même, l'antonyme de *en vouloir à quelqu'un* ne sera pas «bien vouloir à quelqu'un» mais *être bien disposé envers quelqu'un*, etc. La concision de la tournure est, au regard de ces comparaisons, remarquable.

3. *VOULOIR* + *ADVERBE*

Le mot *bien*, s'il n'est pas utilisé par la langue dans le même champ sémantique que *mal*, n'en est pas pour le moins abandonné: «Si je mens, je veux bien être pendu!» (Destouches). Mais contrairement aux locutions où apparaît *mal*, *vouloir bien* n'épuise pas la sémantèse verbale en direction d'un animé. Le mot *bien* est en ce sens moins proche du substantif que ne l'est *mal* dans les locutions.

Bien est un adverbe, c'est-à-dire qu'il modalise le sémantisme du verbe *vouloir*, et que contrairement à *mal*, il n'a pas besoin d'intervenir de façon précoce sur l'idéogénèse du verbe pour la modifier. D'ailleurs, *bien* est le plus souvent situé à droite du verbe, ce qui suppose que l'idéogénèse de celui-ci est parvenue à un certain stade d'achèvement. Le sémantisme des deux mots qui composent cette tournure n'en est pas moins intimement lié: le sème de disposition, dont j'ai vu plus haut qu'il était le «squelette» de l'expression de la volonté, entre en connexion étroite avec celui de la quantification positive que suppose *bien*, ainsi, la signification de l'expression finale de *vouloir bien* n'est pas exactement réductible à chacun des deux termes d'origine, elle forme un troisième sens.

Cette tournure est l'exemple type d'une locution verbale: verbe au sens large, plus adverbe ; le tout réductible à un troisième terme: *accepter, opiner*, etc.

L'adverbe *bien* modalise la volonté de telle sorte que celle-ci n'a plus autant d'emprise sur le Hors-Moi que celle qu'expriment les verbes *exiger*, *ordonner*, etc. La locution exprime la concession: en disant «je veux bien», le sujet de la proposition conforme sa volonté à celle de quelqu'un d'autre. Dans l'exemple de Destouches, le locuteur n'est pas en train de dire qu'il veut mettre un terme à ses jours: il veut dire que s'il se trompe, il se soumettra à la volonté de son interlocuteur, qu'il acceptera les réprimandes d'autrui. Autrement dit, même si le sujet grammatical de *vouloir* est le locuteur, celui qui «veut» vraiment est en fait son interlocuteur, auquel le sujet conforme sa volonté. En ce sens, la sémantèse verbale ne sort pas du support d'affection et on peut dire que le sujet ne domine pas véritablement le Hors-Moi. Il existe donc une différence sensible entre sujet réel et sujet grammatical, preuve que *vouloir* est ici vidé de son sens fort. Le rôle de l'adverbe est donc primordial: en marquant la concession, c'est l'adverbe qui porte le sens principal de la locution. L'incidence adverbiale porte sur le lien adverbial qui relie le sujet parlant *Je* et le verbe *vouloir*: il marque l'adhésion du sujet à une volonté qui manifestement n'est pas la sienne.

L'emploi de cette tournure en contexte est très riche, puisqu'elle illustre la complexité des relations concessives: «Je veux bien que vous sachiez que vous n'avez rien à ordonner ici. Si vous ne le savez, je veux bien vous l'apprendre» (Corneille, *Nicomède*, II, 3).

Le sujet ne fait en réalité aucune concession à son interlocuteur. «Je veux bien que vous sachiez» équivaut sans aucune ambiguïté à «sachez», et «je veux bien vous l'apprendre» vaut pour «je vais vous l'apprendre». L'idéogénèse du verbe s'est, dans cet emploi, totalement achevée, sans que l'adverbe de concession n'intervienne. Il figure cependant dans la tournure, mais est vidé de sa puissance de concession, d'où l'effet ironique de la tournure. Cette ironie est également due au fait que les deux sujets, réel et grammatical n'en font qu'un. En employant ces formules concessives vidées de leur sens, le sujet réduit son interlocuteur à une sorte de fantoche asservi à son «bon vouloir». La forme concessive de la phrase dans son niveau locutoire est, sous son niveau illocutoire, la marque de l'ironie.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Parce que l'idéogénèse du verbe *vouloir* a la possibilité d'être totalement achevée, la locution *vouloir bien* connaît une spécification dans le domaine militaire: elle ne peut être totalement achevée que par un supérieur. À l'inverse, *bien vouloir* est la formule utilisée par les inférieurs envers leurs supérieurs: la marque de la concession intervient cette fois de façon très précoce sur l'idéogénèse de *vouloir*, de telle sorte que le sémantisme de la tournure est vidé de tout sème de volonté, au profit de celui de concession. Le verbe *vouloir* n'est plus qu'un semi-auxiliaire, qui a pour seule fonction de porter les formes grammaticales, il est pure Forme.

Ces emplois, perçus aujourd'hui comme de simples nuances, sont peut-être issus d'une tournure beaucoup plus ancienne, dans laquelle *vouloir bien* permettait d'exprimer un ordre sans appel: on trouve jusqu'au XVIIIe siècle un emploi de «vouloir bien» au sens de «ne pas craindre»:

> Condé, répondant à la harangue du Président de Maisons dit: qu'ayant appris de la bouche de la reine que sa majesté ne leur avait permis de s'assembler que pour le tarif et les rentes, il voulait bien leur dire qu'il ne souffrirait point leur désobéissance ni leurs entreprises (Mme de Moteville: *Mémoire à la date de 1648*).

La tournure peut être traduite par un impératif, Condé fait sienne la volonté du roi et c'est grâce à cette égide royale qu'il se permet de prendre un ton aussi péremptoire (Cf. p. 13). L'adverbe ne marque plus aucune concession: il renforce par son sémantisme positif le caractère ferme de la volonté. Chacun des deux termes de la locution a perdu respectivement une partie de son sémantisme, afin de composer un troisième signifié, qui, s'il est motivé par les deux sens d'origine, ne leur est pas réductible. Il existe aujourd'hui en français parlé une tournure similaire: «Voulez-vous bien vous taire», qui permet également au locuteur d'exprimer un ordre. *Vouloir* renvoie à tout ce que j'ai déjà dit au sujet des synonymes *exiger, ordonner*, etc.

Le locuteur s'assigne un certain rôle, supérieur à son interlocuteur et l'emploi de cette tournure lui permet d'exprimer une volonté forte sous couvert, sinon de concession, du moins de politesse. D'après Récanati (1981, 19)

> en donnant un ordre, le locuteur exprime sa volonté que l'auditeur suive une conduite donnée, et se pose comme ayant l'autorité qu'il faut pour que l'auditeur soit obligé de suivre la conduite en question, simplement parce que c'est la volonté du locuteur. Le rôle social assumé par le locuteur quand il donne un ordre est réalisé institutionnellement dans la fonction du supérieur hiérarchique.

Cette formule est donc employée de façon stratégique par le locuteur: en tempérant de façon formelle l'ordre qu'il exprime, il laisse apparemment à ses interlocuteurs le choix de se taire ou non. Le locuteur ordonne et fait explicite par le verbe *vouloir* l'acte de parole qu'il accomplit: le sujet grammatical du verbe

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

vouloir, VOUS, est en réalité dépossédé de sa volonté. Celui qui veut réellement est le locuteur, il est le sujet réel.

Cet emploi contextuel de *vouloir* peut aussi être rapproché «des énoncés à quasi-commentaire intégré». Récanati (1981, 12) insiste aussi sur le fait que «bien qu'intrinsèquement doués d'un sens descriptif» les verbes employés comme *vouloir* dans mon exemple, «ne sont pas utilisés pour décrire l'état de choses qu'ils représentent, mais pour accomplir un acte de communication dont cet état de choses serait le contenu».

Le traitement de l'adverbe *bien* va de pair avec celui de *vouloir*, puisqu'il est tellement vidé de son sens qu'il est facultatif. Il s'agit bien d'une fausse question, comme le montrent les outils interrogatifs:

La ponctuation tout d'abord, bien qu'il s'agisse d'une tournure interrogative, le point d'interrogation peut être remplacé par un point d'exclamation, sans que le message soit modifié.

L'ordre verbe-sujet ensuite, n'est plus motivé et peut sans aucun problème pour la compréhension, être remplacé par l'ordre de l'assertion.

La tournure est donc une fausse interrogation, on'attend d'ailleurs aucune réponse verbale, elle est donc pure forme locutionnelle, elle véhicule une défense en tant qu'acte illocutionnaire. Elle fait partie des expressions du type «s'il vous plaît», dont la seule fonction est d'agir sur le comportement d'autrui. Ces expressions peuvent être assimilées à des sortes de signaux, par lesquels un supérieur impose sa présence et sa volonté propres à agir sur autrui. Si par hasard, l'interlocuteur répondait à cette formule, sa réponse serait immanquablement interprétée comme insolente, il montrerait qu'il n'a pas compris le signal et réintroduirait par sa prise de liberté sa propre volonté, conflictuelle envers celle du locuteur. Le locuteur attend bien une réponse positive, mais la formuler (oui, nous voulons bien nous taire) impliquerait que l'interlocuteur aurait pu répondre négativement et qu'il garderait dans tous les cas la faculté de vouloir. Que la réponse soit positive ou négative, elle est donc déplacée, en tant qu'elle redonne à *vouloir* et à *bien* leur sens plein. Elle est en rupture avec la loi de communication en se plaçant sur un autre registre de langage que celui du locuteur, car

> un acte institutionnel s'accomplit suivant un rituel plus ou moins codé et tout manquement au rituel se traduit dans les termes d'Austin, par une infélicité de l'acte [...] l'énonciation d'un performatif explicite est, dans bien des cas, un des éléments du rituel associé à l'acte dénoté (Austin 1970, 92).

Cette tournure fait tellement figure de signal, qu'elle est parfois construite sans complément d'objet: «—Tu veux!». Cette formule utilisée par les parents envers leurs enfants, agit comme un signal de défense. *Vouloir* se suffit à lui-

même, c'est un des rares cas où *vouloir* est en emploi absolu et où il a une «force performative». Pour Récanati (1981, 85)

> l'énonciation instaure non seulement la réalité de l'ordre que le locuteur donne à l'auditeur, mais elle se présente aussi comme suscitant (le silence) de l'auditeur, c'est-à-dire comme réalisant (ou devant réaliser) l'état de choses que l'énoncé représente.

La négation du procès voulu par le sujet permet au Moi du sujet de s'exprimer: en disant «je ne veux pas», le sujet grammatical et le sujet réel ne font qu'un: le sujet prend donc totalement en charge son énoncé. L'usage de «ne...pas» montre bien comment «ne» détourne dans un premier temps la volonté, qui selon toute vraisemblance émane de l'interlocuteur, pour l'orienter résolument vers le négatif, avec l'usage de «pas». Les synonymes de cette tournure négative sont d'ailleurs significatifs: le verbe *refuser* par exemple, porte en lui toute sa négation sémantique.

La locution *vouloir bien* forme, comme je l'ai vu plus haut, un tout sémantiquement représenté, du point de vue syntaxique, par deux termes. Ses antonymes sont donc des verbes simples, *vouloir mal* ne peut en faire partie, à cause de sa faible cohésion sémantique.

Il existe une tournure où *mal* et *bien* sont antéposés au verbe *vouloir*, mais elle n'épuise pas sa sémantèse verbale en direction d'un animé: «se faire bien/mal vouloir par quelqu'un».

4. DE LA LOCUTION À LA PÉRIPHRASE: «*SE FAIRE BIEN/MAL VOULOIR PAR QUELQU'UN*»

L'action du sujet n'est pas cette fois de *vouloir*, mais celle de *faire*: il se «fait vouloir», c'est-à-dire qu'il adopte un certain type de comportement dans le but d'être apprécié. Le recours à la forme pronominale du verbe *faire* témoigne de cette action du sujet sur lui-même, puisque la sémantèse verbale s'épuise en premier en direction du sujet.

La personne qui «veut» est en fait l'objet indirect. *Vouloir* n'est généralement pas compris dans son sens plein dans cette tournure, sauf cas extrême, l'objet ne désire pas charnellement le sujet, il l'apprécie, le considère de façon favorable ou non. Le verbe ne garde donc de son sens plein que son sème de disposition, celle-ci étant orientée de façon plus ou moins favorable par *bien* ou *mal*. L'antéposition des deux adverbes est la marque de leur intervention dans l'idéogénèse du verbe de volition. Le verbe *vouloir* exprime donc une volition atténuée, tout du moins au regard de ce que le sens plein de «vouloir + animé» signifie. En outre, l'objet syntaxiquement actant dans la volition ne «veut» pas le sujet de façon spontanée, aurait-il «voulu» le sujet si celui-ci ne s'était pas «fait

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

vouloir»? Autrement dit, le sujet est le seul qui soit réellement actif. C'est lui qui, par l'attitude qu'il adopte, influence le regard que l'objet lui porte. Fillmore l'appelle «espèce de sujet causateur car il provoque que les autres l'aiment. Dans cette locution, le sujet du verbe *vouloir* est aussi passif que le sémantisme du verbe *vouloir* le permet. J'ai dit plus haut que l'acte de volition était une manifestation qui, par définition, était volontaire. L'objet ne peut donc être véritablement passif, et il est vrai que quelle que soit l'attitude du sujet, l'objet garde toujours la faculté de «bien ou mal le vouloir». D'ailleurs, l'incidence adverbiale ne porte pas uniquement sur le verbe *vouloir* mais sur «vouloir par quelqu'un».

La locution est sémantiquement réductible aux verbes «désirer» ou «apprécier». Elle peut être glosée par «être (ou non) désirable», «être (ou non) appréciable», qui supposent un regard extérieur sur le sujet. La cohésion sémantique de la locution lui permet d'être précédée du verbe faire. Celui-ci n'est pas véritablement utilisé dans son sens plein, puisque le sujet ne «se fait» pas. Cette atténuation du sens de «faire» rappelle que, comme «vouloir», il appartient aux verbes subductifs. Il apparaît donc qu'il est employé dans cette tournure dans un état subduit, et qu'il est suivi d'une locution verbale. Cette construction n'est pas sans rappeler celle des périphrases verbales, mais parce qu'elle n'est pas réductible à un nouveau sémantisme, on ne peut la traiter comme telle. Il est bien évident que la quasi totalité des périphrases verbales où apparaît «vouloir» exploitent sa nature de verbe subductif sans avoir recours à d'autres semi-auxiliaires. La tournure «se faire bien/mal vouloir» présente cependant un cas unique dans l'expression de la volition.

CONCLUSION

L'étude des supports de causation et d'affection du verbe *vouloir* m'a permis de distinguer ce qui, dans sa syntaxe et son sémantisme, le différenciait de ses nombreux synonymes. Il est clair que l'expression de la volition en français revêt une multitude de formes, que cela concerne les synonymes de *vouloir*. À tout cela il faudrait ajouter les «accidents» du verbe: le temps, la modalité et l'aspect. Ainsi pour exprimer le désir le plus rudimentaire *souhaiter* et *désirer* sont les synonymes de *vouloir* conjugué au conditionnel ou au futur antérieur. Cette grande variété —autant des signifiants et des signifiés—, est la principale caractéristique de l'expression de la volition en français. L'étude que j'en ai faite à propos des locutions verbales a eu pour objectif d'éclaircir toutes ces occurrences, afin de les grouper autour du fonctionnement du verbe *vouloir*. C'est à partir de l'analyse du verbe selon la démarche de Guillaume que j'ai pu offrir une étude de l'interaction profonde entre le sémantisme d'un verbe et sa construction syntaxique dans les cas des locutions verbales.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARNAUD, A. & LANCELOT, Cl. (1607), *Grammaire générale et raisonnée*.

AUSTIN, J.L. (1962), *How to do things with words*, Oxford, The Clarendon Press.

BEAUZÉE, N. (1789), *Dictionnaire de Grammaire et de Littérature*.

BOISTE, C. (1834, 8e éd.), *Dictionnaire Universel de la langue* (1ère éd. 1800).

BENVENISTE, E. (1965), «Structure des relations d'auxiliarité», *Acta Linguistica 9*.

DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE (1964), Paris, Coignard.

DUBOIS, J. (1967), *Grammaire structurale: Le verbe*, Paris, Larousse.

GARNIER, P. (1607), *Praecepta Gallici*.

GUILLAUME, G. (1938), «Théorie des auxiliaires et examen des faits connexes», dans *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1994, 4e édition.

—— (1958), «Observations et explications dans la science du langage», dans *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1994, 4e édition.

—— (1988), 1947-48. *Leçons de linguistique*, Lille, Presses Universitaires.

GUIMIER, C. (1989), «Constructions syntaxiques et interprétations de *Pouvoir*», *Langue Française* 84, 9-23.

GUIRAUD, P. (1961=1967), *Les locutions françaises*, Paris, PUF, Que sais-je?

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin.

KLEBER, G. (1983), «L'emploi sporadique de *Pouvoir* en français», DAVID, J. & al. *La notion sémantico-logique de la modalité*, Paris, Klincksieck.

MOIGNET, G. (1963), «L'adverbe dans les locutions verbales», *Le Français dans le Monde*, 1, 73-74.

—— (1981), *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck.

RÉCANATI, F. (1981), *Les énoncés performatifs*, Paris, Minuit.

SUEUR, J.P. (1979), «Une analyse sémantique des verbes *devoir* et *pouvoir*», *Le Français Moderne* 47, 2, 97-120.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

DIDEROT/COELHO: DU GRAND ROULEAU À LA LÉGENDE PERSONNELLE

Biringanine Ndagano
Université des Antilles et de la Guyane

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

EN GUISE D'INTRODUCTION

> Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Qu'importe? L'un s'appelait Jacques et l'autre Santiago. D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien ou de mal ici-bas était écrit là-haut. Et Santiago ajoutait que Dieu a écrit dans le monde le chemin que chacun de nous doit suivre.
> Des bien grands mots!

Voici un incipit d'un dialogue imaginaire entre Jacques (*Jacques le Fataliste* de Diderot) et Santiago (*L'Alchimiste* de Paulo Coelho[1]). Deux siècles séparent les deux personnages qui portent presque le même nom dans deux langues différentes («Saint-Jacques», en français, peut être traduit par «Santiago», en espagnol). Qu'est-ce qui, a priori, autorise un rapprochement entre ces deux personnages, d'une part, entre Diderot —philosophe matérialiste— et Coelho —croyant adepte de *new age* en ce début du XXIe siècle—, d'autre part? Coelho a-t-il lu Diderot? Rien ne l'atteste pour l'instant[2]. Il est cependant intéressant de constater comment les deux auteurs, dans des perspectives différentes, abordent avec une similitude frappante, des questions comme le bonheur, le destin, la liberté, l'homme et Dieu.

Diderot et Coelho mettent en scène des gens ordinaires. Jacques et Santiago appartiennent aux catégories de personnages les plus simples de l'échelle humaine: le valet ou le paysan, dans la structure sociale du XVIIIe siècle, chez Dide-

---

[1] De nationalité brésilienne, Paulo Coelho est né à Rio de Janeiro en 1947. Très connu en Amérique latine, il est de plus en plus lu et traduit dans le monde entier notamment grâce à *L'Alchimiste* (titre original *O Alquimista*, 1988), publié en version française en 1994 aux éditions Anne Carrière.

[2] Nous avons en effet posé la question à Coelho, mais aucune réponse ne nous est parvenue au jour où ce texte devait être expédié au comité de rédaction du colloque.

rot, le berger dans la tradition judéo-chrétienne, chez Coelho: «Les bergers ont été les premiers à rendre hommage à un roi que le reste du monde refusait de reconnaître» (*L'Alchimiste*, p. 115).

UNE ALLURE PICARESQUE

Jacques Le Fataliste a souvent été considéré comme un récit picaresque, lorsqu'on prend en compte deux des principaux critères de définition de ce genre romanesque, à savoir: un récit de voyage selon un itinéraire géographique précis, des rencontres qui ont lieu sur les routes et dans les auberges, selon la tradition picaresque espagnole. Ces ingrédients existent bien dans *L'Alchimiste*. Santiago part de son Andalousie natale, traverse le désert du Sahara jusqu'en Egypte, puis revient sur ses pas en suivant le même itinéraire. Cette traversée est également une occasion de diverses rencontres avec la fille du marchand de laine, le vieillard Melchisédec, l'Anglais, mais surtout avec les habitants du désert. Cependant, Jacques comme Santiago, sans être des «hidalgo», n'ont rien non plus du héros picaresque —le picaro—. Ce terme, apparu en Espagne au XVIe siècle, pourrait signifier en français un «gueux», c'est-à-dire un indigent réduit à demander l'aumône, tournant autour des gens de bien pour avoir de quoi vivre. Le picaro règne dans un univers de bassesse, de laideur profonde qui ajoutent à la gueuserie sociale une gueuserie de sang et d'âme. Ce portrait ne caractérise ni Jacques, ni Santiago. Quant au voyage et à l'errance dans *Jacques Le Fataliste* et dans *L'Alchimiste*, il s'agit bien, comme je le montrerai plus loin, d'un questionnement philosophique pour l'un et d'un cheminement spirituel pour l'autre.

Sur le plan narratif, le récit picaresque est une autobiographie, organisée autour d'un je=narrateur=personnage. Le récit du picaro, caractérisé par l'alternance de ses fortunes et de ses adversités dans toute leur complexité, est sans cesse brisé par la série d'autres récits issus de nouvelles aventures. La technique des emboîtements, les récits à tiroirs épousent ainsi l'errance, objet du récit du picaro. Or, le «je» de Jacques est un «je» au second degré, amené par celui du narrateur principal qui organise les récits et les rencontres. Souvenons-nous de l'incipit, dominé par la voix du narrateur et du narrataire qui, introduisant Jacques et son maître qui deviendront tour à tour narrateurs: «Comment s'étaient-ils rencontrés?» D'autre part, le «je» de Jacques est sélectif. Il sélectionne l'information dès lors que son projet n'est pas de raconter sa vie mais de démontrer que tout est écrit là-haut. Le récit dans *L'Alchimiste* est, lui, carrément extradiégétique (récit à la troisième personne, narrateur différent du personnage); ce qui est bien loin de la tradition picaresque espagnole (*Guzman d'Alfarache* de Mateo Aleman) et française (*Gil Blas* de Lesage).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ASCENSION SOCIALE/ LIBERTÉ HUMAINE

Jacques et Santiago sont des voyageurs sans bagages, ni regrets. Que cherche Jacques? Rien, en réalité. Il n'a pas de besoin d'ascension sociale comme c'était le projet de tout valet à son époque[3], voire de tout temps. Jacques, loin de toute obsession sociale, méprise d'ailleurs tous ceux qui tiennent à tout prix à quitter leur condition pour une autre, prétendue supérieure. De ce point de vue, il s'éloigne d'un Sancho (*Don Quichotte*), d'un Lazare (*Lazarillo de Tormès*), ou encore d'un Jacob (*Le Paysan parvenu*) pour qui Paris représente le moyen de «devenir quelque chose». Le héros de Diderot réclame essentiellement la liberté de s'exprimer, c'est-à-dire de parler et d'être écouté. Pour lui, la parole est fondatrice et créatrice, moyen d'accès à la connaissance et légitimation de l'identité personnelle. Aussi Jacques, comme Sganarelle, par exemple, fait-il plutôt partie de cette lignée de valets qui se définissent par leur franc-parler.

Santiago veut aussi vivre sa liberté, sous forme de voyage, alors que la vie monacale lui permettait d'échapper à la condition paysanne. Le valet et le berger aimeraient bien accéder à la liberté, d'abord intérieure, que l'on pourrait aussi assimiler à une forme de quiétude. Cette recherche est diffuse et progressive chez Santiago. Quitter son Andalousie natale —avec tout ce que cela implique— ne lui fait pas peur. Quant à Jacques, l'idée d'être cocu, par exemple, ne doit pas l'empêcher de dormir: il n'y peut rien, car tout dépend des «fatales dispositions du ciel», comme le disait Pantagruel à Panurge[4]. Cette quiétude est une condition du bonheur, ce bonheur simple et pur, presque naturel, à la portée de tout un chacun qui y prédispose sa conscience (le bonheur et la liberté sont parmi les idées fortes du siècle des Lumières, comme l'a montré R. Mauzi dans son magistral ouvrage *L'Idée du bonheur au XVIIIe siècle*).

PROBLÉMATIQUE PHILOSOPHIQUE

Le récit de Jacques commence le jour où il s'est enivré de vin et où il a oublié de mener les chevaux à l'abreuvoir. Alors, il reçoit une «volée» de la part de son père, puis se fait enrôler dans un régiment. Et voilà qu'au cours d'une

---

[3] La lecture de l'étude de Marie-Hélène Huet, *Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle* (Paris: José Corti, 1975) peut être éclairante sur cette question.

[4] Pantagruel «jamais ne se tourmentoit, jamais ne se scandalizoit: aussi eust-il esté bien forissu du déificque manoir de raison, si aultrement se feust contristé ou altéré, car tous les biens que le ciel couvre et que la terre contient en toutes ses dimensions: haulteur, profondité, longitude et latitude, ne sont dignes d'esmouvoir nos affections et troubler nos sens et espritz» (Rabelais, *Le Tiers-Livre*, II, 49-50).

bataille, peu après, il reçoit une balle au genou. C'est cette blessure (mentionnée au début du texte) qui nous mène à la cuisse de Denise en fin de texte. Entre les deux, le valet et son maître nous conduisent sur les routes, dans des auberges où ils rencontrent d'autres personnages, qui entreprennent aussi les récits de leurs amours... Tout cela pour démontrer que «tout se tient comme les chaînons d'une gourmette».

Et Santiago? Santiago est un jeune homme de famille modeste que son père destinait au clergé. Ce qui serait une belle situation pour lui et pour les siens. Mais la vie monacale ne semble pas lui convenir. Tout jeune, il prend conscience que les certitudes de la sédentarisation sont dommageables à l'homme. Ces certitudes, c'est tout ce à quoi on se croit attaché: la famille, la maison, la ville natale, les habitudes professionnelles, les honneurs... qui maintiennent l'homme prisonnier du monde subjectif inférieur. Mais Santiago ne sent pas encore les choses de façon aussi claire. Au départ, il n'a qu'une envie. Il veut voyager, connaître le monde. A ses yeux, c'est «plus important que de connaître Dieu ou les péchés des hommes» (p. 26). En fait, ce qui l'attire, c'est l'expérience de l'exil, et, donc, de la fécondité spirituelle, intellectuelle et humaine. Beau projet! Mais sans argent, il est irréalisable. Seul un berger, dans cette Espagne imaginée par Coelho, peut se le permettre. Il le devient avec l'aide de son père.

Mais voilà qu'au cours d'une de ses traversées du pays andalou, il s'arrête une nuit dans une église en ruine et dort au pied d'un sycomore[5], qui pousse à l'emplacement de la sacristie. Il fait plusieurs fois le même rêve. Ce qui l'amène à consulter une vieille gitane pour lui interpréter ce rêve. Celle-ci lui apprend qu'il peut bien être question d'un trésor qui se trouverait au pied des pyramides, en Egypte.

L'Alchimiste raconte le voyage de Santiago de l'Andalousie vers les pyramides, à la recherche du trésor. A la fin du voyage (en Egypte), le jeune comprend que le trésor qu'il est allé chercher en Egypte se trouve en Andalousie, dans cette église en ruine où il a dormi, et plus exactement, à l'emplacement de la sacristie, où pousse un sycomore. C'est là une lecture au premier niveau, le niveau narratif. Le message? Que «Dieu a écrit dans le monde le chemin que chacun doit suivre» (p. 57).

L'Alchimiste, c'est surtout la métaphore (comme l'est *Jacques Le Fataliste*, mais dans une autre perspective): c'est la quête d'un homme qui cherche à se dégager

---

[5] Selon le *Dictionnaire des symboles*, le sycomore est un «Arbre sacré en Egypte [...] Sa ramure et son ombrage symboliseraient la sécurité et la protection dont jouissent les âmes outre-tombe [...] Monter sur un sycomore signifie participer spirituellement d'une certaine folie, celle-ci consistant à se dégager de tout intérêt terrestre, de tout ce qui est créé. Ce geste symboliserait la folie du détachement et un certain mépris de l'opinion, voire l'anti-conformisme». Symbole de sécurité et de protection, mais aussi de détachement, ce cadre semble représenter à la fois la famille sécurisante que le jeune homme a abandonnée tout en signifiant cette rupture («folie du détachement») voulue et assumée.

des contingences du sensible pour percevoir la vérité. Santiago veut pénétrer l'Âme du Monde, sur tous les plans, comme ce sycomore plonge dans la terre et s'élève vers le ciel. Santiago aspire à la spiritualité et à l'élévation. Et c'est là que le sémantisme du sycomore, en tant qu'arbre, apporte une autre dimension au texte:

> Symbole de vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité [...] le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération [...] L'arbre met en communication les trois niveaux du cosmos: le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel [...] Il réunit tous les éléments: l'eau [...] la terre [...] l'air [...] le feu [...] l'arbre est universellement considéré comme un symbole des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel (Dictionnaire des symboles).

L'Alchimiste nous propose ainsi une démarche intérieure dont le voyage spatial, sous forme de conte, est le support narratif.

HASARD/ DESTIN/ LÉGENDE PERSONNELLE

Jacques est convaincu que «tout est écrit là-haut, que les bonnes et mauvaises actions se tiennent comme les chaînons d'une gourmette». Et Santiago, au cours de son voyage, apprend qu'il n'existe pas de hasard[6], mais une «chaîne mystérieuse qui unit une chose à une autre» (p. 120).

> Dieu a écrit dans le monde le chemin que chacun de nous doit suivre. Il n'y a qu'à lire ce qu'il a écrit pour toi (p. 57).
> Notre histoire et l'histoire du monde ont été écrites par la même Main (p. 125).

La question de la prédestination opposée à celle de la liberté peut être ici évoquée: si tout a été décidé à l'avance, quelle est donc notre marge de liberté? Vieille question. Les philosophes ou théologiens, adeptes du molinisme[7], du jan-

---

[6] Dans la théorie *new age*, le hasard est remplacé par l'idée de «coïncidence significative», ou de «synchronicité», terme créé par le suisse Carl Jung, qui considérait les coïncidences comme un phénomène venant d'un ordre différent. Aujourd'hui, on entend par «synchronicité» ces forces qui entrent en conjonction dans le temps et l'espace pour nous procurer exactement ce dont nous avons besoin.

[7] Dieu sollicite tous les hommes à travers la «grâce suffisante», qu'ils ont la liberté d'accepter ou de refuser. S'ils écoutent l'appel divin, la grâce devient «efficace», se fait acte qui les guide infailliblement vers le bien et le salut.

sénisme[8], ou encore, plus près de nous, les existentialistes chrétiens et athées l'ont posée, sans apporter de réponse universelle. Le *«fatalisme»* de Jacques est actif. Rien ne semble définitivement clos. «Pourquoi ne sortirait-il pas un Cromwell de la boutique d'un tourneur?» demande-t-il à son maître (pp. 279-280).

Au «*fatalisme chrétien*», transcendé par l'existence de Dieu chez Spinoza, son maître à penser, Jacques oppose la foi au destin, en dehors duquel rien ne se fait. Mais, ne sachant pas de quoi il est constitué ni dans quel sens il oriente l'homme, ce valet se conduit comme un individu totalement libre. Son fatalisme est ainsi dynamique, une morale de vie avant d'être une philosophie structurée. A la limite, il s'agit d'une interrogation sur la dite philosophie[9].

Et Diderot? Pour lui, l'homme est modifiable, malléable. Si l'homme n'est pas libre d'agir par simple caprice, il doit nécessairement agir dans les limites de sa nature et de son expérience. A la naissance, l'esprit humain n'est pas une table rase sur laquelle viendrait s'inscrire une série d'expériences. C'est ainsi que, pour l'auteur de la *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius*, il existe des différences de nature, chez les animaux comme chez les hommes, chacun naissant avec les aptitudes particulières que l'éducation doit développer[10]. C'est la conjugaison des deux qui fait des génies.

D'un tempérament contestataire et d'un esprit toujours enclin à rechercher l'explication de la Nature par des causes mécaniques, ou matérielles, Diderot déclarait à d'Alembert: «Il n' y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal»[11]; ce à quoi d'Alembert répondra:

> Tous les êtres circulent les uns dans les autres [...] Ne convenez-vous pas que tout se tient en nature et qu'il est impossible qu'il y ait un vide dans la chaîne? [...] Il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le tout[12].

---

[8] Selon le jansénisme, Dieu tient compte des mérites de l'homme, mais il n'attend pas la manifestation des vertus pour accorder sa grâce (la «grâce gratuite»). Dieu demeure la cause première du salut; ce qui limite la part du libre-arbitre.

[9] Milan Kundera, dans son éloge à Diderot, le met d'ailleurs remarquablement en évidence, dans sa réécriture de l'œuvre de *Jacques Le fataliste*: «Il y a quelque chose qui me chiffonne, dit le maître: est-ce que tu es salaud parce que c'est écrit là-haut? Ou est-ce que c'est écrit là-haut parce qu'ils savaient que tu étais un salaud? Quelle est la cause et quel est l'effet?» (p. 27).

[10] C'est un aspect, rappelons-le, du désaccord entre Diderot et Rousseau. Pour le premier, la nature est principe d'exaltation, pour le second, d'apaisement, effet de la Providence, manifestation sensible de Dieu. Il y a donc d'une part un naturalisme athée et de l'autre un naturalisme chrétien.

[11] *Le Rêve de d'Alembert*, p. 899.

[12] «Entretiens entre d'Alembert et Diderot», dans *Œuvres*, éd. par André BilIy, p. 882.

La position de Diderot à ce sujet est complexe. Il écrit:

> On est fataliste et à chaque instant on parle, on pense, on écrit comme si l'on persévérait dans le préjugé de la liberté, préjugé dont on a été bercé, qui a institué la langue vulgaire qu'on a balbutiée et dont on continue de se servir, sans savoir qu'elle ne convient plus à nos opinions. On est devenu philosophe dans ses systèmes et l'on reste peuple dans ses propos[13].

Pour Coelho, l'homme, tout en étant profondément lié à Dieu, choisit son destin, ou mieux, donne un contenu à son destin[14]. C'est là le fondement de l'alchimie spirituelle qui accorde une place capitale à la possibilité pour chaque homme d'accomplir son rêve, d'orienter sa vie, de vivre ou non ce que le Brésilien appelle la «Légende personnelle». Telle est d'ailleurs la démarche de Santiago. Dans cette perspective, le terme «destin» est dynamique. Coelho l'oppose au «destin», dans une acception passive (synonyme de fatalité): «à un moment donné de notre existence, nous perdons la maîtrise de notre vie, qui se trouve dès lors gouvernée par le destin. C'est là qu'est la plus grande imposture du monde» (pp. 41-42). C'est ce qui arrive au père de Santiago, qui a lui aussi une envie de courir le monde, mais qui n'a pas le courage de laisser sa maison, son pays et tout ce à quoi il est attaché depuis longtemps. C'est aussi le cas du marchand de cristaux qui aimerait bien aller en pèlerinage. Mais c'est également le cas de beaucoup d'hommes qui restent attachés au terroir, au passé, à la famille, à leur maison, etc., et qui ne connaîtront pas le bonheur de l'exil ainsi que les multiples possibles de l'expérience des limites[15].

A tout moment, Santiago a la possibilité de poursuivre sa «Légende personnelle», ou de retourner sur ses pas et de se contenter d'une vie ordinaire: boire, manger et dormir dans la maison paternelle, épouser une fille de son village, faire des enfants, conduire ses brebis à travers les campagnes espagnoles, sans se préoccuper d'autre chose. Il fait son choix. Il est lui-même son libre-arbitre. Ce qui ne signifie pas qu'il peut inventer sa Légende personnelle, mais qu'il est libre de la vivre ou non. Moment clé de cette conception: le dialogue entre Melchisédec et Santiago. Le vieillard lui remet deux cristaux (un noir et un blanc) pour l'aider dans ses décisions, tout en précisant:

---

[13] «Réfutation» dans *Œuvres philosophiques*, éd. par Paul Vernière, p. 619.

[14] Nous ne sommes pas loin de Sartre et plus particulièrement de la célèbre phrase «Chaque homme fait son chemin», dans une dynamique plutôt chrétienne. Coelho serait cependant plus proche de Gabriel Marcel (existentialiste chrétien) que de Sartre (athée).

[15] La vie de Coelho est une illustration de cette conception. Malgré les contraintes familiales, l'internement à trois reprises dans un asile, son rêve le plus profond a toujours été de voyager, de vivre toutes les expériences sur le plan spirituel et d'écrire (Juan Arias, *Conversations avec Paulo Coelho*, Anne Carrière, 1998).

> d'une façon générale, cherche à prendre tes décisions toi-même. Le trésor se trouve près des Pyramides, et cela, tu le savais déjà; mais tu as dû payer le prix de six moutons parce que c'est moi qui t'ai aidé à prendre une décision. Le jeune homme enfouit les deux pierres dans sa besace. Dorénavant, il prendrait ses décisions lui-même[16] (p. 58).

Quelle est alors la place de Dieu? Et celle de l'homme? Coelho, contrairement aux théoriciens de la prédestination, ne sous-estime nullement le rôle de l'homme; il n'en fait pas non plus un Dieu[17]. Tout au moins, dirons-nous, le Brésilien présente Dieu et l'homme comme deux adjuvants au même projet: la perfection et le bonheur de l'homme, non pas après la mort (il n'est nullement question de salut ni de promesse de l'au-delà), mais «ici et maintenant». Le bonheur, tel qu'on peut le définir chez Coelho est un ensemble cohérent de choses simples «sur le chemin des gens ordinaires»[18].

---

[16] Melchisédec utilise un couple binaire, en laissant à Santiago la possibilité d'une troisième alternative. Transposition d'une pratique courante chez les nomades dans le monde arabe? Peut-être. En effet, avant d'entreprendre l'aventure du désert, le nomade «choisissait trois flèches; sur l'une il écrivait *mon Seigneur m'ordonne* et sur la seconde *mon Seigneur m'interdit*. La troisième ne portait aucune inscription. Il replaçait les flèches dans son carquois, puis en retirait une au hasard et suivait les conseils. S'il retirait la flèche où rien n'était inscrit, [...] la coutume était de faire trois tours sur soi-même et d'adopter au troisième la direction vers laquelle le visage se trouvait orienté. Ces trois tours symbolisent non seulement l'idée d'accomplissement intégral, liée au chiffre trois [...] mais encore une participation au monde invisible supra-conscient, qui décide d'un événement, d'une façon étrangère à la logique purement humaine» (*Dictionnaire des symboles*).

[17] On peut néanmoins noter quelques similitudes entre Mélchisédec et Jupiter (dans *Les Mouches* de Sartre), deux dieux fragiles qui ont besoin du regard de l'homme pour exister en tant que divinités. Jupiter sent sa toute puissance menacée par la liberté d'Oreste: «Quand une fois la liberté a explosé dans le cœur d'un homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là». (Acte 2). Mélchisédec, une fois qu'il a donné à Santiago les clés du propre bonheur et de la liberté, apparaît comme un dieu triste, amer, victime de la solitude des rois et des dieux. «Dans son for intérieur», comme dit le texte, il se demande si Santiago se rappellera son nom, c'est-à-dire s'il continuera à le reconnaître comme Dieu, à avoir besoin de lui: «J'aurais dû le lui répéter plusieurs fois. Quand il aurait parlé de moi, il aurait pu dire que je suis Melchisédec, le Roi de Salem. Puis il leva les yeux au ciel, un peu confus de ce qu'il venait de penser: 'Je sais: ce n'est là que vanité des vanités, comme Toi-même l'as dit, Seigneur. Mais un vieux roi peut parfois avoir besoin de se sentir fier de lui'».

[18] C'est sans doute cette sorte de synthèse qui explique le succès grandissant du *new age*, sous ses diverses formes, en même temps que les crises de religion en cette fin de siècle. Ce mouvement, apparu dans les années 60 en Californie, récupère et intègre presque indistinctement des symboles et des éléments de croyance empruntés aux reli-

EN CONCLUSION

L'Alchimiste est aussi un voyage intérieur, que l'homme entreprend pour répondre à ce besoin d'harmonie avec le Cosmique. C'est un circuit complet qui permet les retrouvailles avec soi-même, et qui, tel Ulysse, ramène au point de départ, avec cependant l'expérience d'avoir découvert notre existence céleste qui est le complément nécessaire à notre nature terrestre.

Sur le plan purement narratif, cette quête marque l'organisation du texte. En effet, la structure même d'un voyage intérieur (retour sur soi) impose au texte une structure fondée sur ce que Lucien Dällenbach appelle la mise en abyme[19]. L'épilogue est un écho à l'ouverture du texte: même cadre spatial (l'église en ruine, en Andalousie), même cadre temporel (le soir), même décor (la présence du sycomore) et même personnage; ce qui est en fait une sorte de permanence dans le schéma du conte où l'équilibre final est un écho à la situation initiale.

Même si l'objectif de Coelho n'est pas une réflexion sur les ressources du roman (comme c'est le cas chez Diderot), son texte n'en demeure pas moins une réussite littéraire: conduite alerte du récit, simplicité du décor, réalisme des actions et des personnages, bref une impression de vraisemblance qui n'est pas occultée par les nombreux éléments symboliques dans le texte. Le récit du Brésilien est un succulent conte, à la fois simple et complexe, une mise en scène, ou mieux une transposition d'une scène d'Initiation en conte philosophique[20]. Le

---

gions traditionnelles. Dans ce syncrétisme spirituel, l'homme apparaît débarrassé de tout principe dogmatique (au sens traditionnel du terme), notamment divin, un peu à l'image de l'individualisme contemporain.

«Les partisans de cette spiritualité syncrétiste font valoir qu'elle ne présente aucun danger social, qu'elle est fondamentalement tolérante, humaniste et que, pour toutes ces raisons, elle pourrait constituer la religion du troisième millénaire. Ses détracteurs estiment au contraire qu'il s'agit d'une spiritualité au rabais, sans exigence réelle, qui se nourrit de la déliquescence des religions traditionnelles, tout en flattant les penchants hédonistes de chacun» (Florence Beauge, «Décomposition, recompositions et croyances multiples. Vers une religiosité sans Dieu» dans *Le Monde diplomatique*, septembre 1997).

[19] L'étude est intitulée *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977.

Autre fait de mise en abyme à noter: Santiago, personnage du conte, lit un livre et fait une réflexion sur l'écriture et plus particulièrement sur l'entrée en scène des personnages romanesques. La narration intègre la réflexion sur l'écriture: «Si jamais il lui arrivait un jour d'écrire un livre, pensa-t-il, il introduirait les personnages un à un, pour éviter aux lecteurs d'avoir à apprendre leurs noms par cœur tous à la fois» (p. 39).

[20] C'est le sujet du *Pèlerin de Compostelle*. Coelho relate certaines séquences de son propre cheminement «Au cours de ma vie, j'ai connu de grands hommes sur le chemin de la Tradition. J'ai même rencontré trois maîtres —y compris le mien— capables de

voyage géographique devient cheminement spirituel, le temps du voyage respecte les étapes de cette quête. Ainsi, le temps, est inspiré du temps biblique: l'Exil (exils historiques des peuples bibliques, les séjours en terres étrangères, parfois hostiles), la marche (les longues traversées du désert) et enfin l'arrivée en terre promise. *L'Alchimiste* est un immense poème d'amour (ce n'est pas un hasard si les derniers mots de Santiago s'adressent à la femme, Fatima), d'amour pour la vie. Le succès de cette œuvre (plus de dix millions d'exemplaires vendus à ce jour et de nombreuses traductions) est sans doute dû aux diverses possibilités qu'il offre: de la simple lecture littérale du voyage ou littéraire du récit à d'autres plans de lectures, les unes aussi riches que les autres en fonction des expériences philosophique, ésotérique, religieuse ou simplement humaine... de chaque lecteur[21]. Il y en a en fait pour toutes les lectures, et c'est aussi cela qui donne à *L'Alchimiste* une place aux côtés de grandes œuvres de la littérature mondiale comme... *Jacques le Fataliste***.**

porter la maîtrise physique à des niveaux bien supérieurs à ceux qu'un homme peut rêver» (p. 154).

[21] Dans l'ouvrage de Juan Arias, Paulo Coelho témoigne: «Je crois que le succès de mes livres [...] est dû en partie à ce qu'ils aident à se reconnaître dans ces personnages en quête d'aventures spirituelles. Mes livres sont pleins de signes» (*Conversations avec Paulo Coelho*, p. 41).

INVITACIÓN AL VIAJE: INTERNET Y LITERATURA FRANCESA

José M. Oliver Frade
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

El uso de las tecnologías de la información y de la comunicación[1] en el ámbito de los estudios lingüísticos y literarios tiene ya más de cincuenta años de antigüedad y ha dado —y sigue dando— frutos más que notables: baste como ejemplo recordar simplemente los trabajos lexicológicos realizados o dirigidos por Charles Muller y Étienne Brunet o, en el campo de la literatura y de la crítica literaria, los de Bernard Derval, Michel Lenoble y Alain Vuillemin, entre muchos otros[2]. Sin embargo, la vertiginosa expansión de Internet que se ha producido en la última década, si no ha supuesto una revolución, al menos ha cambiado —y mucho— los modos y maneras de acceder a la información y también de producirla.

En los últimos cinco o seis años nuestras universidades han permitido a todos sus miembros la posibilidad de acceder a Internet y valerse de sus recursos. Sin duda, ha sido una gran apuesta que ha supuesto ya no sólo una gran inversión de medios y recursos humanos, sino que también ha hecho que, más tarde o más temprano, la mayoría de todos nosotros hayamos tenido que familiarizarnos con el uso de una nueva tecnología informática y de un nuevo léxico.

A pesar de que cada vez está más extendido el uso de Internet en nuestro ámbito profesional, mi propia experiencia *internética* y las conversaciones con algunos colegas me han demostrado que, por distintas razones, todavía se desconocen muchas de las valiosas utilidades y servicios que nos puede proporcionar este instrumento. Por ello, mi intención con este trabajo no es otra que la de compartir el descubrimiento de este nuevo medio de comunicación con aquellos colegas que se dedican a la enseñanza y a la investigación en el campo de la literatura francesa y que todavía no se han aventurado a emprender su propio viaje a través de los innumerables hilos que conforman la llamada «red». Espero,

---

[1] Expresión que se prefiere actualmente frente a la ya obsoleta de «*nuevas* tecnologías».

[2] Michel Bernard ofrece una rica selección bibliográfica en su *Introduction aux études littéraires asistées par ordinateur*, París, PUF, 1999.

pues, que esta invitación contribuya a abrir nuevos horizontes que, sin duda, harán más fáciles nuestras labores docentes e investigadoras.

1. INTERNET

Por supuesto, no voy a contar aquí la historia de Internet ni creo necesario tampoco extenderme mucho en su funcionamiento. Baste decir simplemente que Internet es un sistema de comunicación entre ordenadores o, para ser más precisos, una red de redes de ordenadores que se comunican entre sí gracias a un protocolo estándar de intercambio de datos. La conexión internacional entre todos estos ordenadores se hace a través de distintos recursos (red telefónica eléctrica o digital, fibra óptica, satélites, etc.), para lo que se requiere que cada ordenador esté identificado de manera precisa (de ahí la necesidad de números IP, nombres de usuario, contraseñas, etc.). Estos ordenadores deben reunir una serie de características técnicas que hoy están prácticamente estandarizadas, siendo indispensables el módem o tarjeta de red (aparato que hace posible la comunicación entre los ordenadores) y un «navegador» (programa que permite al usuario descodificar la información que circula por la red).

Dentro de Internet encontramos tres grandes aplicaciones o modos de comunicación y de transmisión de la información que me interesa destacar especialmente:

el correo electrónico,
la *web* o *World Wide Web*,
la «conversación» en directo o *chat*.

Dado que no disponemos del espacio necesario para abordar cada una de estas herramientas con detalle, me centraré en las dos que considero más útiles para nuestras labores docentes e investigadoras, dejando a un lado el *chat* (que viene a ser una variante del correo electrónico que permite que dos o más usuarios puedan establecer, a través de un programa específico, una conversación por escrito de manera simultánea y en tiempo real).

2. EL CORREO ELECTRÓNICO

Ésta es la aplicación más antigua de Internet y, a pesar de lo que a veces se dice o se lee en algunos libros especializados, también es el servicio más utilizado. Las posibilidades que ofrece el correo electrónico —además de enviar un mensaje, podemos añadir cualquier archivo digital: programas, textos, imágenes, sonidos...— ha hecho que en la actualidad se haya convertido en uno de los medios de comunicación inmediata más habituales y que goce de una gran po-

pularidad[3]. Por ello, no creo oportuno explicar aquí su funcionamiento, pero sí me parece que puede resultar interesante, en relación con el objeto de este trabajo, dedicar unas líneas a destacar dos de sus utilidades: las listas de difusión y los foros de discusión, para, a continuación, adentrarnos un poco en la otra gran herramienta de Internet: la *World Wide Web*.

2.1. Listas de difusión y foros de discusión

Estos dos instrumentos de Internet son una prolongación del correo electrónico, en tanto que se desarrollan por medio de éste. Si bien las listas de difusión y los grupos o foros de discusión nacieron con objetivos distintos, hoy prácticamente se han fundido y cumplen casi la misma función: permitir a un grupo de personas establecer una comunicación acerca de un tema de interés común. La principal diferencia estriba en que en los foros se puede discutir en tiempo real (en realidad se trata de un *chat*) entre la personas que están conectadas al mismo tiempo (y así se han celebrado congresos, por ejemplo).

En ambos casos es preciso inscribirse previamente —por lo general de manera gratuita— enviando un simple mensaje al administrador de la lista o siguiendo las instrucciones que figuran en las páginas *web* que las albergan. Los abonados envían sus mensajes, a través del correo electrónico, a la dirección de la lista o grupo (por ejemplo solicitando información sobre una cita de la que no se poseen los datos exactos o bibliografía sobre determinado tema) y estos son redistribuidos a los demás miembros de manera más o menos inmediata a través de un robot o programa automático. En muchos casos, el administrador de la lista actúa de moderador y filtra los mensajes que no se ajustan a las normas establecidas previamente. Es de destacar, asimismo, que la mayoría de las listas se puede considerar que es de carácter interactivo; es decir, el mensaje que uno envía (ya sea una pregunta, una respuesta o una propuesta) es recibido por todos los abonados. Otras listas, en cambio, son unidireccionales, pues únicamente el administrador es quien puede reexpedir los mensajes al resto de los abonados; éste es el método más empleado para enviar circulares, noticias, boletines, revistas, etc.

Creo que es fácil comprender las enormes ventajas que posee esta herramienta de comunicación en nuestro campo, pues nos puede permitir conocer inmediatamente nuevas publicaciones, convocatorias, congresos, líneas de in-

---

[3] Sirva, como anécdota, señalar que el 95% de los participantes en el Coloquio se valieron del correo electrónico para relacionarse con la organización del mismo. Aunque, en honor a la verdad, hay que decir que no todos mostraron un buen conocimiento de su utilización.

vestigación, etc., o ayudarnos a encontrar colegas que trabajen sobre un tema concreto, intercambiar opiniones, etc. Además, también es preciso resaltar que la comunidad *internética* es muy solidaria y generosa, y mi experiencia (que no es mucha) me ha enseñado que la inmensa mayoría de las preguntas o solicitudes tienen respuesta casi inmediata desde los lugares más diversos[4].

En la actualidad son muchas las listas de difusión y foros de discusión sobre literatura francesa que se hallan operativos. Aunque no sin cierto temor, me atrevería a decir que cualquiera que fuera nuestro tema de interés podríamos encontrar un lugar en la red donde informarnos o debatir a través del correo electrónico: hay listas y foros dedicados a la literatura en general, a su relación con la enseñanza o con las «nuevas» tecnologías, a las literaturas belga, canadiense, suiza, magrebí o africana de expresión francesa, a la literatura juvenil, a la literatura erótica, a autores concretos, a personajes literarios, a cada una de las épocas y géneros de la literatura, etc. Como sería imposible reseñarlas todas aquí y dado que los principales portales o sitios *web* han optado por incluir entre sus servicios este ágil y cómodo medio de comunicación (lo que en su caso señalo en el anexo IV), me voy a limitar a indicar dos que considero esenciales para empezar, además de ser altamente recomendables por su calidad y buen funcionamiento:

BALZAC-L *http://tornade.ere.umontreal.ca/~allegre/infoDEF/balzac.html*

Fundada hace casi diez años, la lista que administra Christian Allègre es, sin ninguna duda, la lista académica más importante y colaborativa sobre literatura francesa y francófona de todas las épocas. Indispensable.

FRANCOPHOLISTES *http://www.francopholistes.com*

Portal que contiene un repertorio general de listas de difusión y discusión en francés. Aunque —como todo en Internet— no es exhaustiva, esta «lista de listas» es bastante completa y eficaz, pues cada referencia se acompaña de una noticia en la que se especifica claramente el tema de que trata, dirección, responsable, modo de suscripción, etc. Este sitio *web* sustituye al listado elaborado por el Comité Réseau des Universités (*http://www.cru.fr/listes*).

---

[4] Así, por ejemplo, cuando redactaba la versión oral de esta comunicación (principios de abril de 2001), en una de las listas «literarias» a la que estoy abonado, alguien comentaba que estaba trabajando en el tema del parricidio en la literatura e indicaba algunos de los casos que conocía, al mismo tiempo que solicitaba información al respecto. Sólo en las dos semanas siguientes recibió más de una veintena de mensajes donde le daban cuenta de muchas otras obras en las que se plasmaba este tema, además de bibliografía sobre el mismo asunto. Y las respuestas siguieron llegando a lo largo de casi tres meses.

3. LA *WEB* O *WORLD WIDE WEB* (TELARAÑA MUNDIAL)

Aunque con frecuencia suele confundirse la *web* con Internet, en rigor hay que decir que la *web* no es más que una aplicación de ésta. Se trata, pues, de otro modo de comunicación (al igual que el correo electrónico y el *chat*) que se sirve del soporte físico que es la red, y, por tanto, se beneficia de todas sus ventajas; aunque, como se comentará más adelante, esto también supone algunos problemas.

Si bien, como ya he señalado, el correo electrónico es el servicio más antiguo y extendido, la *web* (cuya primera versión data de marzo de 1989, si bien hasta 1994 no fue totalmente operativa) es considerada hoy como la responsable de la vertiginosa expansión y popularidad de Internet.

La finalidad de la *web* es facilitar a todos los usuarios de la red el acceso y la utilización de la información (ya sea escrita, sonora o gráfica) que obra en unos ordenadores centrales que se conocen como «servidores». Cuando, en uno de estos servidores, visitamos gracias a un navegador un sitio en la *web*, generalmente se nos presenta una «página» con textos e imágenes (e incluso con sonidos) que, a su vez, pueden remitirnos a otras páginas o sitios que se hallan en el mismo servidor o en cualquier otro del mundo. El sistema de funcionamiento de la *web* recuerda, *grosso modo* y salvando las distancias, al mecanismo ideado por Agostino Ramelli en 1598: una rueda de libros a modo de noria, en la que cada cangilón contiene un libro abierto, pudiendo el lector pasar de un libro a otro con facilidad ayudado por una serie de palancas y engranajes[5]. Este sistema está basado en el hipertexto (también llamado hiperdocumento), que es, según Alberto Hernando Cuadrado, «un modelo basado en la idea de que el pensamiento humano funciona mediante asociaciones, que aprovecha las ventajas del almacenamiento electrónico de la información para solventar las limitaciones impuestas por la naturaleza lineal del texto impreso»[6].

De esta manera, cada página o sitio de la *web*, además de su información propia, puede contener una serie mayor o menor de zonas reactivas que abren, a su vez, otros documentos. Estas zonas reactivas —como veremos luego— son enlaces que se representan por palabras (generalmente subrayadas y en un color distinto al del texto general) o iconos que hacen que el cursor del ratón cambie de aspecto al pasar por encima de ellas; basta entonces con hacer clic sobre esa zona para que nuestro navegador nos lleve a visualizar una nueva

---

[5] *Vid.* Antonio R. de las Heras (1997), «Hipertexto y libro electrónico», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page [eds.], *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, pp. 83-90.

[6] Hernando Cuadrado, Alberto (1997), «El hipertexto», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page [eds.], *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, pp. 249-257.

página que puede hallarse en el mismo servidor o en otro en cualquier remoto lugar.

Para hacer posible la comunicación a través de la *web* entre toda la red de ordenadores del planeta fue necesario crear dos herramientas estándar: un lenguaje específico para crear los documentos (HTML[7]) y una serie de reglas que permita acceder y compartir esos documentos (HTTP[8]). Afortunadamente, hoy en día todos los ordenadores vienen equipados con programas de navegación (que son los que nos van a permitir surcar el espacio *internético*), del mismo modo que los principales programas de tratamiento de texto permiten convertir en HTML cualquier texto. Ello hace, por tanto, que el uso de Internet y de la *web* sea muy sencillo, tanto para el simple navegante como para quien desee poner información en la red a disposición de los demás. Junto a esta gran ventaja no está de más señalar algunas otras que, en conjunto, han propiciado el auge que hoy tiene Internet[9]:

Medio remoto de comunicación mundial, por lo general, instantáneo y sin limitación horaria.
Sistema de comunicación multimedia. Se puede acceder a todo tipo de documento: texto, imágenes estáticas y dinámicas, sonidos, etc.
Sistema económico, de alta compatibilidad y muy estandarizado.
Conexión con centros de recursos relacionados con nuestro trabajo: universidades, bibliotecas, archivos, etc.

Pero, claro, no todo van a ser ventajas; también hay algunos inconvenientes que, incluso, han hecho que más de uno desista de aventurarse por los vericuetos de la *web*. La principal —y bien fundada— crítica que se le hace es la enorme desorientación que hay en el acceso a la información[10], lo que es lógico si tenemos en cuenta que Internet es un medio libre de comunicación que alberga millones de sitios *web* (es decir, cualquiera y en cualquier momento puede publicar en la red). De ahí que, a pesar de los loables esfuerzos que se han hecho, resulte prácticamente imposible organizar su contenido. Además de este reparo principal, también podemos destacar, entre otros, los siguientes:

---

[7] *Hypertext Markup Language* o Lenguaje para indicar hipertexto. Éste es el lenguaje más extendido, si bien actualmente se están implementando otros.

[8] *Hypertext Transfer Protocol* o Protocolo de transferencia de hipertexto.

[9] Ruipérez, Germán (1997), «Internet como fuente de información literaria», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page [eds.], *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, p. 151 y ss.

[10] A veces pienso en Internet como si fuese una maraña más que una telaraña.

Disparidad de la calidad de los contenidos y de su mantenimiento. El hecho de que cualquiera pueda poner en circulación por la red cualquier documento puede conducir a equívocos, frustraciones, etc. También es de señalar que en muchas ocasiones es difícil rescatar una misma información en momentos distintos, pues la página ha podido cambiar su contenido o incluso puede ser que haya desaparecido o se haya trasladado a otro servidor sin dejar aviso. En otros casos, sin embargo, nos podemos encontrar sitios ya caducos, sin la información actualizada.

Lentitud: debido al creciente número de usuarios los servidores a veces se saturan y hace que el acceso a sus páginas se vea ralentizado.

Fuerte predominio del inglés como lengua «oficial» de la red; no obstante, hay que reconocer que a medida que la red se extiende hay mayor presencia de otras lenguas.

Para acabar con estas consideraciones iniciales, no está de más comentar que podemos considerar que la *web* es, en cierta medida, un sistema pasivo, pues ante la demanda de información por parte del usuario éste sólo puede obtener la respuesta que la página o sitio *web* tenga previamente almacenada. Dependerá, por tanto, de la capacidad de previsión o de anticipación a las aspiraciones del usuario —en definitiva, de la calidad de ese sitio— el que se logre dar un mejor o peor servicio. Uno de los problemas está en que los usuarios ya se cuentan por millones[11] y, lógicamente, presentan muy distintos grados de exigencia. Es como si ante la búsqueda de una palabra en un diccionario yo me conformara con encontrar su significado actual más común y otra persona deseara, además, conocer su etimología, su evolución histórica, su frecuencia de uso, etc. Dependerá, entonces, del tipo de diccionario que consultemos o de la selección que hagamos de la información que éste contenga. No obstante lo dicho, más adelante veremos que hay algunos sitios *web* que tienen poco de pasivos, ya que incluyen a su vez programas interactivos, donde podemos interrogar y obtener respuesta inmediata.

Dicho todo esto, me centraré ahora en señalar algunas utilidades de la *web* para la docencia y la investigación en el ámbito de la literatura francesa.

En primer lugar hay que decir que este campo no es ajeno en modo alguno a las ventajas e inconvenientes que antes he señalado de manera general. Así, podemos encontrarnos con páginas muy serias y rigurosas que, sin duda, nos pueden ser de grandísima utilidad, junto con otras bastante mediocres o meramente divulgativas hechas por un estudiante de bachillerato sin supervisión o por un simple aficionado, al igual que podemos hallar sitios que no son más que calcos de otros.

---

[11] En España, según el último Estudio General de Medios del año 2000, había unos 5'5 millones de usuarios, una de las cifras más bajas de Europa.

Desarrollaré la siguiente parte de mi comunicación pensando sobre todo en aquellos colegas que todavía no se han animado a entrar en este mundo. Y en primer lugar he de resaltar que este trabajo no pretende ser ni mucho menos exhaustivo (lo que hoy en día sería absolutamente imposible), sino una variada y particular muestra de distintas fuentes de información que los docentes, investigadores y estudiantes de la literatura francesa podemos encontrar en la red.

Cualquier estudio o trabajo de investigación requiere por lo menos una documentación inicial que nos permita disponer de un *corpus* (que en nuestro caso estaría constituido, principalmente, por obras literarias) y conocer los estudios existentes sobre el tema. Estoy convencido de que la inmensa mayoría de nosotros, al menos en alguna ocasión, ha tenido dificultades para acceder (o incluso le ha resultado imposible) a alguna obra o estudio (manuscrito, edición agotada, dificultad de préstamo, etc.) o, al menos, ha empleado mucho tiempo y esfuerzo en ello; y tanto más tiempo y esfuerzo habrá tenido que derrochar luego en localizar en los textos o trabajos las referencias que interesan. Pues bien, a todo ello nos puede ayudar mucho la informática e Internet. A través de la red podemos acceder a todas las bibliotecas importantes del mundo, consultar sus catálogos e, incluso, hasta solicitar sus servicios (préstamo, intercambio, fotocopia, etc.); también podremos, en muchos casos, leer textos literarios completos o importarlos hasta nuestro ordenador para luego manipularlos (imprimirlos, buscar en ellos, realizar concordancias o análisis de distinto tipo). Asimismo, podremos saber cuándo y dónde se celebra un congreso de nuestro interés, qué tesis se han leído sobre determinado tema, quién y dónde trabaja sobre tal autor o asunto, etc.; igualmente, podremos leer trabajos de investigación y publicar los nuestros; y hasta podremos oír, ver y participar (sin movernos de casa o del despacho) en conferencias, seminarios o simposios.

Lógicamente, en estas páginas no se puede ilustrar todo esto, por lo que he procurado ofrecer un panorama (a la fuerza reducido) de alguna de las utilidades que Internet nos puede proporcionar como investigadores y estudiosos de la literatura francesa. Como tampoco sería posible reseñar en estas páginas todos los sitios *web* que en el campo que aquí interesa existen en la red, debo precisar que este muestrario no es más que el resumen de lo que, a lo largo de poco más de dos años, he ido encontrando en la maraña *internética*.

Para ello, he organizado esta información en cuatro bloques: buscadores, información bibliográfica, bibliotecas electrónicas y recursos para el estudio de la literatura.

3.1. Buscadores

Ya he señalado antes que el principal problema de la *web* es la desorientación, la falta de sistematización de sus contenidos. Con el fin de paliar este gran inconveniente surgieron los llamados «buscadores» y «motores de búsqueda».

Normalmente, es a través de estos instrumentos por donde se empieza a descubrir el universo *web* y a obtener la información que nos interesa. Los «buscadores» son, en realidad, unas grandes bases de datos que, utilizando distintos procedimientos, localizan páginas *web* en la red. La práctica totalidad de «buscadores» se albergan en una página *web* inicial donde se presenta la información disponible clasificada por áreas o materias y que suele contener un sistema de búsqueda más avanzado (por grupos de palabras y operadores booleanos) junto con su correspondiente guía de uso.

La relación de «buscadores» es en la actualidad inmensa, hasta el punto que se ha tenido que recurrir a la creación de «buscadores de buscadores» (los llamados «metabuscadores» o «megabuscadores»). En el anexo II he reunido algunos de estos instrumentos iniciáticos que creo que pueden ser de interés para los que desde las universidades españolas nos dedicamos a los estudios franceses[12]. De todos ellos es de destacar, de manera particular, el único motor de búsqueda dedicado exclusivamente a la literatura: *Aleph-Littérature*[13].

El proyecto *Aleph*, creado y dirigido por Alexandre Gefen, surgió con el objetivo de dar una respuesta «precisa, fresca y rica» a los usuarios de Internet interesados en las ciencias sociales y humanas (historia, sociología, etnología, antropología, lingüística y literatura), ya que los buscadores generalistas (tipo *Yahoo* o *Voilà*) se ven sobrepasados por el «crecimiento exponencial de la *web*»[14]. Para esta ocasión he querido poner a prueba a este buscador pidiéndole información sobre la rúbrica «Canaries». En una primera respuesta obtuve 46 referencias en la *web*; dos meses más tarde repetí la misma operación y el resultado aumentó a 141. En ambos casos la respuesta fue muy rápida y proporcionó noticias de distinto tipo, desde menciones a Canarias en obras literarias recientes hasta reseñas o referencias a estudios que tenían que ver con las islas en el ámbito de las ciencias humanas. La primera cuestión que se puede destacar de este simple experimento es que, a pesar de que se puede echar de menos no pocas referencias existentes en la *web*, al menos no aparecieron las cientos de páginas de promoción turística que cualquier otro buscador de los llamados generalistas

---

[12] He optado por excluir de esta relación a los buscadores más veteranos y conocidos, tales como Nomade (*http://www.nomade.fr*), Voilà (*http://www.voila.fr*), Yahoo (*http://www.yahoo.fr*), Lycos (http://www.lycos.fr), Altavista (*http://www.altavista.fr*), etc.

[13] He de señalar que en algunos repertorios se cita el proyecto *Ulysse* (emprendido por el Club des Poètes bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura francés) como un motor de búsqueda especializado en poesía, literatura, filosofía y arte; sin embargo, nos encontramos aquí con una muestra de lo que suele ocurrir a veces: *Ulysse* ha desaparecido del espacio internético (*http://www.babel.fr/ulysse*) sin dejar huella, o yo no he sabido encontrarla a pesar de las horas que he dedicado a buscarla.

[14] Véase la sección «Projet» en *http://aleph.ens.fr*.

hubiese proporcionado. En definitiva, se puede concluir que, sin duda, *Aleph-Littérature* merece ser uno de los primeros instrumentos de la red de los que nos podemos servir para nuestras investigaciones.

3.2. Información bibliográfica

La disponibilidad de los catálogos informatizados de las bibliotecas fue uno de los primeros servicios que puso la red Internet en nuestras manos. Acceder a las direcciones electrónicas de cualquier biblioteca es algo muy sencillo: basta para ello utilizar cualquier buscador; pero también podemos recurrir a algunos sitios *web* que contienen listados de bibliotecas de todo tipo y de todo el mundo[15].

En el anexo III se recogen algunas de las bibliotecas, centros de documentación y bases de datos, tanto en el ámbito hispano como en el francófono, que pueden sernos de mucha utilidad en nuestros trabajos. Así, por ejemplo, podremos conocer qué tesis se han presentado sobre determinado tema, en qué biblioteca podemos encontrar un libro que nos hace falta, etc. Es de destacar también que casi todos los servidores que se señalan en este anexo poseen buscadores propios que facilitan mucho la labor. Dentro de este conjunto no me resisto a hacer una mención especial al magnífico sitio *web* de la Bibliothèque Nationale de France, que, además de contar con un potente e ilustrativo sistema de búsqueda, dispone de una gran biblioteca electrónica y de distintas secciones (*Dossiers*, *Thèmes*) en las que podemos encontrar imágenes, estudios, grabaciones sonoras, exposiciones, etc.

3.3. Bibliotecas electrónicas

Asimismo, son de destacar las cada vez más abundantes bibliotecas electrónicas o «cibertecas», gracias a las cuales podemos leer o trasladar hasta nuestro ordenador rápidamente un cada vez mayor número de obras literarias, sin que nos tengamos que preocupar por los derechos de autor u otros permisos, esperar a que nos envíen el libro, etc. Las facilidades y posibilidades que nos brinda este servicio son inmensas, pues, una vez la obra en la memoria de nuestro ordenador y con la ayuda de cualquiera de los programas de tratamiento de texto que solemos usar, podremos realizar búsquedas concretas, seleccionar párrafos, ordenar palabras, etc.

En el anexo IV he reunido las que creo que son las bibliotecas digitales más importantes en el ámbito de la literatura francesa, donde podremos encontrar

---

[15] La mayoría de las *webs* de las bibliotecas universitarias disponen de estos listados o enlaces.

desde obras medievales hasta las de los principales autores del siglo XX, incluyendo textos clandestinos, ediciones agotadas, textos no comerciales, ensayos, tesis inéditas, revistas agotadas, etc.

No resulta sencillo destacar unas bibliotecas por encima de otras; para empezar lo mejor es ir directamente al servidor Gallica de la BNF, ya que posee el mayor catálogo de textos. No obstante, también son muy recomendables las «cibertecas» de ABU, ARTFL (si bien precisa en algunos casos abonarse), Athena o Lisieux. Asimismo, he de señalar la existencia de varios portales dedicados a la poesía francesa, y que, en cierta medida, podrían considerarse «bibliotecas electrónicas poéticas», pero dado su carácter particular y que en ocasiones se acompañan de otras secciones, he optado por incluirlas en el Anexo V.

3.4. Recursos para el estudio de la Literatura francesa

Realmente resulta muy difícil —por no decir imposible— ofrecer en estas páginas una muestra de los sitios *web* que pueden ayudarnos en nuestras tareas como docentes e investigadores de la literatura francesa. Por una parte, porque, como ya he señalado, la información existente es, además de muy abundante, de una calidad dispar; y por otra, por la amplitud de campos que nos interesan (autores, épocas, géneros, escuelas, movimientos...). En este sentido, cabe resaltar el proyecto Astrolabe[16], puesto en marcha recientemente en la Universidad de Ottawa con el fin de tratar de ordenar, clasificar y analizar la información existente en la Red en el ámbito literario. Sin duda se trata de un proyecto muy ambicioso, pero que gracias a la colaboración de desinteresados investigadores ya ofrece algunos magníficos frutos, como sus repertorios sobre la poesía simbolista o sobre el *Nouveau Roman*, por poner tan sólo dos ejemplos.

Como el objetivo de este trabajo es el de proporcionar algunas pistas que animen a adentrarse en este nuevo mundo, he optado por agrupar en el último anexo una serie variopinta de sitios *web* dedicados a proporcionar recursos para el estudio de la literatura francesa (ensayos, biografías, comentarios, análisis, dossieres, información de eventos científicos y nuevas publicaciones, etc.). Principalmente se trata de *webs* de carácter generalista, si bien he incluido algunas de temás más específicos relacionadas con mis propios intereses investigadores y docentes o por parecerme merecedoras de ser destacadas por su calidad. Del mismo modo, y aunque resulte reiterativo, he incluido en esta relación algunas direcciones ya mencionadas en otros anexos (Fabula, Gallica, ARTFL, Bibliopolis...), ya que disponen de secciones relacionadas con este grupo. Por razones de espacio principalmente, y a pesar de la calidad de algunas, también he tenido

[16] *http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/repertoire.htm.*

que excluir de este muestrario las cientos de páginas *web* dedicadas monográficamente a un autor, así como las de asociaciones, fundaciones, etc.

Muy probablemente, cuando se lean estas páginas el panorama internético habrá sufrido cambios y nos encontremos con que algunas de las direcciones que aquí se mencionan no estén ya operativas o se hayan transformado e, inevitablemente, se echarán en falta muchas otras[17]. A pesar de todo ello, reitero mi propósito inicial: esto no es más que una invitación a descubrir todo lo que Internet nos puede facilitar nuestro trabajo. Ahora sólo queda encender el ordenador, conectarse a Internet y explorar.

[17] Estas direcciones se han comprobado por última vez en la fase de edición del presente volumen (octubre de 2002). Procuraré mantener actualizada y ampliar la información que contiene este trabajo a través de la sección «Enlaces» del portal *web* de la APFFUE (*http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE*).

ANEXO I

Algunos buscadores

Aleph-Littérature *http://aleph.ens.fr*

Motor de búsqueda francés especializado en literatura, muy efectivo y periódicamente actualizado. Cuenta con el asesoramiento del equipo de investigación de *Fabula* y de Marianne Pernoo entre otros.

Alpha7 *http://www.7alpha.com*

Metabuscador internacional

Bonjour Mamma *http://www.mamma.com/bonjour.html*

Potente buscador que es considerado como uno de los mejores índices francófonos; incluye además enlaces a otros buscadores en lengua francesa.

Bonjour Plus *http://perso.infonie.fr/ponspuch/Samba.htm*

Megabuscador que opera a través de 80 motores en francés, español, inglés, portugués, alemán e italiano.

Buscopio *http://buscopio.com*

Se trata de un motor español, muy bien valorado en Europa, que reúne más de 3.000 buscadores y permite realizar consultas a distintos niveles.

Copernic *http://www.copernic.com*

Potente motor internacional de búsquedas.

CUI *http://cui.www.unige.ch*

Buscador de la Universidad de Ginebra especializado en la web suiza.

Debriefing *http://debriefing.ixquick.com/fra*

Metabuscador conectado con 27 importantes buscadores (*Yahoo, Altavista, Lycos, Infoseek*, etc.).

Ecila France *http://www.ecila.nomade.fr*

Motor especializado en la web francesa, actualizado con frecuencia.

Euroseek France *http://www.euroseek.net/page?ifl=fr*

Herramienta de búsqueda pan-europeo que funciona ya en 40 idiomas. Es ágil y preciso.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Excite France *http://www.excite.fr*
Dice contener información relativa a 50 millones de páginas web; utiliza la tecnología denominada «extracción inteligente de concepto», que permite delimitar las búsquedas de diferente manera.

Francité *http://francite.com*
Robot dedicado a webs francófonas, dispone de varios instrumentos de interrogación y es constantemente actualizado.

Google *http://www.google.fr*
Actualmente es el más potente, rápido y usual motor de búsqueda internacional.

La Piste Francophone *http://www.toile.qc.ca/francophonie*
Buscador francófono canadiense.

La Toile du Québec http://www.toile.qc.ca
Se anuncia como el único repertorio con vocación exhaustiva de sitios francocanadienses.

Le Trouv'Tout *http://www2.ccim.be*
Buscador belga que sólo contiene sitios en francés.

Lokace *http://www.lokace.com*
Buscador especializado en documentos de la web escritos en francés.

Moteur *http://www.moteur.org*
Motor de búsqueda francófono.

Teoma *http://www.teoma.com*
Nuevo motor cuya versión «beta» (en inglés) está activa desde mayo de 2001. La prensa especializada dice que puede convertirse en el sucesor del célebre *Google*.

Wooya *http://www.woyaa.com/indexFR.html*
Buscador africano.

Yweb *http://www.yweb.com/home-fr.html*
Metabuscador europeo.

ANEXO II

Algunos sitios web de Bibliotecas, centros de documentación y bases de datos

ABES Agence bibliographique de l'enseignement supérieur
http://corail.sudoc.abes.fr

Base de Datos del ISBN
http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html

BIBLIFO. Bibliografía sobre literatura franco-ontariana del Centre de recherche en civilisation canadienne-française
http://web1.uottawa.ca/uopr/crccf/edbnet.htm

Biblioteca Nacional de España
http://www.bne.es

Bibliotecas y centros de documentación en RedIris
http://www.rediris.es/recursos/bibliotecas

Bibliothèque Mazarine
http://www.bibliotheque-mazarine.fr

Bibliothèque Nationale de France
http://www.bnf.fr

Bibliothèque Nationale de Suisse
http://www.snl.ch

Bibliothèque Nationale du Canada
http://www.nlc-bnc.ca/index-f.html

Bibliothèque Nationale du Québec
http://www.bnquebec.ca

Bibliothèque Royale Albert 1er de Belgique
http://www.kbr.be/start_fr.html

Catálogo colectivo de las Bibliotecas públicas españolas
http://www.mcu.es/bpe/bpe.html

Catálogo colectivo español de publicaciones periódicas
http://www.bne.es/cgi-bin/wsirtex?FOR=WBNCCPP4

CCRTI Catalogue critique des ressources textuelles sur Internet
http://inalf.ivry.cnrs.fr/ccrti

CINDOC Centro de Información y Documentación Científica del CSIC
http://www.cindoc.csic.es

CIRBIC Catálogo colectivo de la red de Bibliotecas del CSIC
http://www.csic.es/cbic/cbic.htm

DADI Répertoire des Bases de Données gratuites disponibles sur Internet
http://urfist.univ-lyon1.fr/gratuits/index.php

Enlaces a las Bibliotecas universitarias francesas
http://www.unilim.fr/scd/sites/busignets/

REBIUN Catálogo de las bibliotecas universitarias españolas en línea
http://www.crue.org/cgi-bin/rebiun

RUECA Red de Bibliotecas Universitarias Españolas de Catálogos ABSYS
http://rueca.absysnet.com/cgi-bin/rueca

Servidores web de Bibliotecas universitarias y de Centros de investigación españoles
http://www.csic.es/cbic/webuni.htm

SiteBib. Enlaces a las bibliotecas francesas
http://www.abf.asso.fr/sitebib/f_bibsit.htm

TESEO Base de datos de Tesis doctorales en España
http://www.mcu.es/TESEO

ANEXO III

Algunas bibliotecas electrónicas

Association des Bibliophiles Universels
http://abu.cnam.fr/BIB/index.html

ARTFL Project
http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/newhome/texts

Athena
http://un2sg4.unige.ch/athena/html/francaut.html

Biblionet
http://minotaure.bibliopolis.fr:7999

Bibliopolis
http://lili.bibliopolis.fr/html/html_portail/home.htm

Biblioteca Augustana
http://www.fh-augsburg.de/~harch/augustana.html

Biblioteca de la University of Virginia
http://etext.lib.virginia.edu/fr-on.html

Bibliothèque du Moyen Âge
http://biblio.medieval.free.fr/textes_en_ligne.html

Bibliothèque électronique de Lisieux
http://www.bmlisieux.com

Bibliothèque numérique de l'Université Saint-Denis (Paris VIII)
http://hypermedia.univ-paris8.fr/biblio.htm

Bibliothèque publique de l'Information du Centre Beaubourg
http://www.bpi.fr

Bibliothèque virtuelle de l'Université de l'Alberta
http://www.fsj.ualberta.ca/biblio

Bibliothèque virtuelle de l'Université du Québec à Montréal
http://www.er.uqam.ca/nobel/c2545/biblio.html

Biblio-tic
http://www.amiens.iufm.fr/mail_art/textes/default.htm

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Centre d'Édition de Textes Électroniques
http://palissy.humana.univ-nantes.fr/CETE/CETE.html

Clio
http://www.clio.fr/bibliotheque.asp

Epistémon. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours
http://www.cesr.univ-tours.fr/Epistemon

Foire aux textes [littéraires] du Ministère des Affaires Étrangères
http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/foire_aux_textes/index.html

Gallica (B.N.F.)
http://gallica.bnf.fr

Grisemine
http://bibliothèques.univ-lille1.fr/default.asp?busti/grisemine

Hapax
http://hapax.french.sbc.edu/index.html

IntraText Digital Library
http://www.intratext.com/8/fr

Jules Ferry
http://www.julesferry.com

L'antre littéraire
http://membres.lycos.fr/almasty

La chasse au Snark
http://www.snark.fr

Le Château
http://www.le-chateau.ilias.com

Lire en ligne
http://www.lirenligne.fr.st

Miscellanées
http://www.miscellanees.com/index.html

Nineteenth-century French literature
http://globegate.utm.edu/french/globegate_mirror/19.html

Pléiade
http://www.chass.utoronto.ca/frenchas-sa/editors/pgm/pleiade

Projet Gutenberg
http://promo.net/pg

Textes électroniques clandestins du XVIIIe siècle
http://www.vc.unipmn.it/~mori/e-texts

Textes et contextes du XVIIe siècle
http://solinux.brookes.ac.uk./mark/textes/listetxt.html

Textes rares
http://www.textesrares.com

Vive Voix. Anthologie sonore de la poésie française
http://www2.wheatonma.edu/Academic/AcademicDept/French/ViveVoix/Home.html

ANEXO IV

Algunas direcciones para el estudio y la investigación en Literatura francesa

@ la lettre *http://www.alalettre.com*
Sencillo y cómodo portal dedicado a los principales escritores de los siglos XV al XX.

ARTFL *http://humanities.uchicago.edu/orgs/ARTFL/*
El *American and French Research on the Treasury of the French Language* es un proyecto conjunto del Centre d'Analyses et Traitements Informatiques du Lexique Français del CNRS y la Universidad de Chicago. Su web dispone de un buen número de textos electrónicos y diversas herramientas y recursos relacionados con el estudio de la lengua y la literatura francesas. Para acceder a algunos de sus servicios es preciso abonarse o identificarse como profesor/investigador.

Balzac *http://134.59.3.1/~brunet/BALZAC/index.html*
Concordancias de *La Comédie Humaine*

Base des Données d'Histoire Littéraire *http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/bdhl/bdhl.htm*
Cronología de obras y autores

Berlol *http://www.twics.com/~berlol/home.htm*
Portal de Patrick Rebollar, profesor del Instituto franco-japonés de Tokyo y moderador de la lista de difusión Litor. Dispone de una variada y amplia lista de enlaces, aunque algunos requieren ser actualizados. Es de destacar la sección dedicada a la cronología literaria (1848-1914).

Bibliographie sur le XVIIIe siècle *http://mapageweb.umontreal.ca/melancon/biblio.tdm.html*
Boletín bimensual de novedades bibliográficas sobre la literatura de esa época.

Bibliopolis *http://www.lili.bibliopolis.fr/html/html_portail/home.htm*
Portal generalista: biblioteca digital, librería, recursos pedagógicos, lista de difusión, etc. Precisa abonarse.

Bibliothèque électronique de Lisieux *http://www.bmlisieux.com*
Además de poseer una magnífica biblioteca electrónica (que incluye opúsculos, cartas, etc.) cuenta con excelentes secciones (documentación, catálogo de conexiones sobre obras y autores del siglo XIX, el programa *Lexotor*, que permite realizar búsquedas contextualizadas en sus fondos bibliográficos, etc.)

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Bibliothèque virtuelle des périodiques *http://www.biblio.ntic.org/bouquinage.php*
Catálogo de unas 500 revistas electrónicas

Biographies *http://perso.wanadoo.fr/cl/biographie.htm*
Medio centenar de biografías de escritores, principalmente franceses, de los siglos XIX y XX.

Cedille.com *http://www.cedille.com*
Sitio dedicado a la poesía francesa desde la Edad Media al siglo XIX.

Centre Hubert de Phalèse *http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/hubert1.htm*
Literatura e informática (obras digitalizadas, ensayos, etc.)

Centre d'Édition de Textes Électroniques *http://palissy.humana.univ-nantes.fr/CETE/CETE.html*
Ensayos, trabajos académicos, algunos textos digitalizados, etc.

ClicNet Littérature *http://www.swarthmore.edu/Humanities/clicnet/litterature/litterature.html*
Uno de los portales generalistas más completos y bien organizado. Dispone de buscador propio.

Comédie Française *http://www.comedie-francaise.fr*
Es de destacar la sección dedicada a la historia de esta institución, así como las biografías de autores y actores, glosario, etc.

[Cours de Littérature] *http://perso.wanadoo.fr/hmwh.leferrand/martine/presentm.htm*
Página personal (al parecer de una profesora de *bac*) que puede ser útil para la docencia (agrupación temática de textos, síntesis sobre autores y movimientos, etc.).

CYBER 19 *http://membres.lycos.fr/Marianne/dixneuf.html*
Excelente portal de referencias sobre la literatura y el arte del siglo XIX. Ha anunciado su próximo traslado a *http://www.cyber19.org*.

Dix-Neuf *http://www.bris.ac.uk/dix-neuf*
Portal de recursos sobre el siglo XIX que presta especial atención a la literatura y a las ciencias humanas.

Don Juan *http://www.don-juan.org*
Excelente y exhaustivo sitio sobre el tema literario de Don Juan en Europa.

ELLIT Éléments de Littérature *http://www.rabac.com*
Portal dedicado a profesores y estudiantes de literatura de bachillerato.

Espace littéraire *http://membres.lycos.fr/espacelitteraire*
Prometedor portal en construcción. Anuncia biografías, dossieres y monografías sobre movimientos, autores, etc.

Fabula *http://www.fabula.org*
Se trata de una excelente página *web* dedicada a la actualidad de los estudios literarios. A través de su lista de difusión se ofrece quincenalmente un índice con las novedades producidas: comentarios de libros, anuncios de congresos, seminarios, solicitud de contribuciones, estudios, intercambios profesionales, etc. Es de destacar, asimismo, su sección «VLib», donde se repertorian y analizan cientos de sitios *web*.

Index de la littérature libanaise d'expression française *http://www.kleudge.com/anajjar/self*
Versión digital y actualizada de *Pérennité de la littérature libanaise d'expression française* de Alexandre Najjar.

Institut de Recherche et d'Histoire des Textes *http://irht.cnrs-orleans.fr/index.html*
Literatura medieval (manuscritos, transmisión, etc.).

Internet littéraire *http://www.litterature-lieux.com/internet/index.htm*
La Fédération des Maisons d'Écrivains propone direcciones de museos dedicados a escritores, editoriales, revistas, sitios sobre autores o temas, etc.

Jean-Michel Maulpoix et Cie. *http://www.maulpoix.net*
Excelente y cuidada página dedicada fundamentalmente a la poesía moderna y contemporánea.

L'Astrolabe [1] *http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/index.html*
Magnífico proyecto, puesto en marcha en enero de 2000, dedicado a la investigación literaria y la informática. Es de destacar la sección *Répertoire des sites littéraires*, donde se analizan más de 400 páginas *web*.

L'Astrolabe [2] *http://lastrolabe.free.fr*
Portal de recursos pedagógicos dirigido a la enseñanza secundaria francesa.

L'île *http://www.litterature.org/index.htm*
Noticias biográficas y bibliográficas sobre más de 600 autores quebequenses.

La Chaîne Littéraire *http://www.planet4u.com/book/search/pages_f/ring.htm*
Se presenta como el «premier anneau des sites littéraires francophones», aunque se constatan notables ausencias; además, la publicidad que contiene resulta bastante molesta.

La littérature française et francophone *http://www.uni-muenster.de/Romanistik/Lacouriere/Litterature-sommaire.htm*
Portal con clara intención pedagógica que contiene unos 150 enlaces de lo más variado; lamentablemente su última actualización data de abril de 1999.

La République Internationale des Lettres *http://www.republique-des-lettres.com*
Repertorio variopinto con enlaces a otras páginas sobre autores, obras, revistas, etc.

Labyrinthe *http://mapage.noos.fr/labyrinthe*
Christine Genin es la responsable de este interesante portal sobre la literatura francesa contemporánea.

Le Château *http://www.le-chateau.ilias.com*
Además de su biblioteca electrónica (de unos 100 títulos), dispone de una sección dedicada a estudios sobre autores, temas y obras.

Le Pays de l'Imaginaire *http://www.chez.com/feeclochette*
Página dedicada al cuento (historia, teoría, bibliografía, etc.).

Le Roman d'aventures *http://membres.lycos.fr/adventur*
Página personal proveniente de un trabajo de investigación; contiene abundante y bien clasificada información sobre autores, obras, recursos, así como bibliografía y algunos estudios.

Lettres.net *http://www.lettres.net*

Uno de los mejores portales generalistas, dirigido especialmente a enseñantes; cuenta con lista de difusión.

LIMAG *http://www.limag.com*

Portal sobre las literaturas magrebinas de expresión francesa, dispone, además de las secciones clásicas (autores, textos, anuncios, etc.), de una lista de difusión.

Lire *http://www.lire.fr*

Portal generalista (antes *auteurs.net*): autores, géneros, novedades, buscador.

LITAF *http://www.rafid.u-bordeaux.fr/litaf*

Portal sobre la literatura subsahariana de expresión francesa.

LITOR [Littérature et ordinateur] *http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese*

El portal *web* del equipo llamado Hubert de Phalèse (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle), creado en octubre de 1999, centra su interés en las diversas relaciones entre la literatura y la informática; posee además una dinámica lista de difusión.

Littérature française du XVIIIe siècle *http://globegate.utm.edu/french/lit/century.18.html*

Interesante y bien documentada.

Littérature médiévale *http://www.chez.com/littmedievale/Lm001.htm*

Interesante portal que dispone de ensayos, textos, anuncios, bibliografía, lista de difusión.

Littérature québécoise *http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ*

Portal sobre la literatura de Quebec con interesantes recursos pedagógicos, comentarios y enlaces.

LittératureS et CompagnieS *http://paprika.iut.univ-aix.fr/Litt-and-Co*

Interesante portal, con numerosos y diversos enlaces; dispone también de textos contemporáneos y alberga la revista *Compagnie de la Lettre*.

Magister *http://www.site-magister.com/index.html*

Portal consagrado a «travaux dirigés» muy bien organizado y de gran utilidad para la docencia.

Maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle *http://www.site-magister.com/maitretvalet.htm*

Un buen ejemplo de sitio web monográfico (textos, estudios, comentarios...).

Mariane Pernood *http://membres.tripod.fr/Marianne/dixneuf.html*

Mariane Pernood-Bécache, conservadora de la École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, ha elaborado una lista de enlaces muy interesante, variada y actualizada en relación con la literatura francesa.

Ménestrel *http://www.ccr.jussieu.fr/urfist/mediev.htm*

Literatura y cultura medievales.

Nef Base *http://www.etudes-francaises.net/nefbase*

Contiene el programa TACTweb que permite realizar búsquedas de datos textuales en línea en varios *corpora* (por ahora en las obras del teatro clásico y en el *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse, aunque está prevista su ampliación).

Poésie française *http://poesie.webnet.fr/*

Repertorio que cuenta con más de 5.500 poemas (de la Edad Media a principios del siglo XX); en algunos casos dispone también de versión sonora.

Poètes du XIXe siècle *http://www.poetes.com*

Excelente página *web* sobre los poetas y movimientos poéticos del siglo XIX; contiene cientos de textos, además de estudios, textos críticos, biografías y un foro de discusión.

Pôle de compétence Lettres *http://www.ac-rouen.fr/pedagogie/equipes/lettres/une.html*

La *web* de este centro de recursos para enseñantes contiene una sección dedicada a la literatura con estudios, trabajos de alumnos supervisados, enlaces, etc.

Rabelais *http://134.59.31.3/rabelais.html*

Concordancias de las obras completas de Rabelais.

Remue.net Littérature *http://www.remue.net*

Portal sobre los grandes autores y obras de la literatura francesa (textos, monografías, enlaces, noticias, lista de difusión, etc.). Presta especial atención a la literatura contemporánea.

Renaissance-France *http://www.renaissance-france.org*

Interesante portal consagrado a los principales autores del siglo XVI, con biografías, archivos multimedia, noticias de actualidad, etc.

Sans Papiers *http://www.sanspapiers.refer.org*

Interesante portal dedicado a la literatura francófona contemporánea.

Story Vox *http://www.storyvox.com*

Enciclopedia sonora de textos literarios franceses.

Tennessee Bob's Famous French Links *http://www.utm.edu/departments/french/french/html*

Uno de los más antiguos y nutridos portales dedicados a la lengua, la literatura y la cultura francesas y francófonas.

Textes et Études en français *http://membres.lycos.fr/jccau*

Recomendable sitio *web* dirigido al *bac* francés y dedicado a los principales autores y movimientos literarios de los siglos XVIII al XX.

Théâtre de la Foire *http://www.foires.net*

Otra buena muestra de página *web* monográfica, con textos, iconografías, bibliografías, etc.

Toute la poésie *http://www.toutelapoesie.com*

Antología poética de Villon a Apollinaire. Contiene más de medio centenar de obras y dossieres y bibliografías sobre los autores.

Vive Voix *http://www2.wheatonma.edu/Academic/AcademicDept/French/ViveVoix/Home.html*

El departamento de Francés del Wheaton College (EEUU) acaba de inaugurar este interesante portal subtitulado «Anthologie sonore de la poésie française», donde los poemas se presentan tanto en versión texto como en versión audio y en algunos casos, incluso, se ofrecen poemas recitados por los propios autores (Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Valéry, Vian y otros).

Vox poetica *http://www.vox-poetica.org*

Portal de reciente creación dedicado a la teoría literaria en un sentido amplio; contiene monografías, entrevistas a escritores y críticos, anuncios, enlaces, etc.

Women in French *http://www.as.wvu.edu/wif*

Página *web* de la asociación estadounidense dedicada a la literatura de expresión francesa hecha por mujeres y a la crítica feminista.

Zazieweb *http://www.zazieweb.com*

Completo, moderno y recomendable portal generalista.

19th Century French Literature *http://globegate.utm.edu/french/globegate_mirror/19.html*

Portal (en inglés) imprescindible para conocer lo que hay en la red sobre la literatura francesa del siglo XIX.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

MUSIQUE ET LITTÉRATURE: *PELLÉAS ET MÉLISANDE*

María Jesús Pacheco Caballero
Universidad de Extremadura

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Les rapports entre la musique et la littérature peuvent se manisfester de différentes manières. À part les liens entre les oeuvres musicales qui trouvent leur inspiration dans des œuvres littéraires, et les pièces littéraires qui font allusion directe à la musique ou aux musiciens, le mariage parfait se produit dans la musique vocale, où la forme musicale exige l'existence d'un texte: c'est le cas de la mélodie, de l'oratorio ou de l'opéra.

La qualité artistique inhérente au texte littéraire de la chanson ou de la mélodie est souvent aussi élevée que celle de la musique; par contre, la qualité des livrets de l'opéra ou de la *zarzuela*, où le texte est normalement écrit à la demande d'un compositeur selon l'histoire qu'il désire raconter, n'est pas toujours satisfaisante.

Cet inconvénient peut être résolu si une œuvre littéraire est à l'origine du livret de ce genre musical. C'est le contexte où s'inscrit *Pelléas et Mélisande*, célèbre opéra de Debussy basé sur une pièce de Maurice Maeterlinck. Ou faudrait-il dire plutôt «pièce de Maeterlinck mise en musique, entre autres, par Debussy»? En effet, il est certain que cette pièce de notre auteur a souvent fasciné les musiciens[1], mais c'est la musique de Debussy qui a rendu célèbre le texte de Maeterlinck. Malheureusement, comme le signale Christian Lutaud dans sa lecture de la pièce[2], dans l'esprit du grand public, le titre est toujours associé à l'opéra et par conséquent le texte est considéré donc comme un livret dont la qualité n'arrive pas au niveau de la musique «éternelle» de Debussy. L'opinion de certains exégètes de Debussy, pour qui sa musique «fait passer à l'arrière-plan les puérilités et les longueurs du poème», n'a pas aidé à délaisser cette considération[3].

---

[1] Gabriel Fauré écrit une suite pour la représentation de la pièce à Londres en 1989. Schoenberg, sur le conseil de Richard Strauss, compose un poème symphonique basé sur la pièce, sans connaître l'existence de l'opéra de Debussy. Sibelius écrit une autre musique de scène, en 1906, pour la création du drame à Helsinki. Finalement, Cyril Scott, en 1940, compose un opéra sur le texte du dramaturge.

[2] Maeterlinck, Maurice (1992), *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, Lecture de Christian Lutaud, pp. 71-73.

[3] Cf. Van Ackere, J. (1952), *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Laconti.

Pour d'autres, «l'écrivain a mis en batterie tout au long de son oeuvre tout un arsenal de symboles, dont certains sont d'un beau potentiel poétique, dont quelques autres ne s'élèvent pas au-dessus du lieu commun et dont les moins heureux se rapprochent par le poids et la densité du pavé de l'ours»[4].

Le jugement le plus sévère de l'ouvrage de Maeterlinck est à notre avis celui d'André Boucourechliev:

> Même débarrassé de ses plus grosses scories (tout un bavardage de servantes, supprimé), le texte reste redondant, avec des plages d'une inutilité ou d'un prosaïsme proprement stupides [...] C'est dire avant tout qu'en tant que texte dramatique *Pelléas et Mélisande* est souvent faible. Ce n'est pas tout, loin de là. La pulsion «symboliste» chez cet auteur se meut entre l'évidence (du symbole!) et la vacuité du sens; ainsi [des] répliques en apparence poétiques ne veulent strictement rien dire[5].

Boucourechliev continue pendant plusieurs paragraphes à analyser «l'imbécillité» des personnages du texte pour arriver à conclure qu'il ne comprend pas pourquoi Debussy a choisi ce texte pour composer son magnifique opéra.

Cependant, Debussy avait ses raisons de choisir le drame de Maeterlinck. Depuis longtemps il cherchait à composer de la musique pour le théâtre, mais il y avait renoncé. Dans une conversation avec son professeur Ernest Guiraud, le musicien lui avait confié que pour écrire cette musique il lui fallait le talent d'un écrivain qui «disant les choses à demi lui [permette] de greffer [son] rêve sur le sien; qui [conçoive] des personnages dont l'histoire et la demeure ne [soient] d'aucun temps, d'aucun lieu; qui ne [lui impose] pas despotiquement la «scène à faire» et [le laisse] libre, ici ou là d'avoir plus d'art que lui et de parachever son ouvrage»[6]. La critique ne se met pas d'accord sur le moment où Debussy a découvert la pièce de Maeterlinck. Pour certains, le musicien a assisté à une représentation de l'oeuvre, à la suite de laquelle il est tombé amoureux du texte; pour d'autres, c'est en lisant le livre qu'il avait acheté par hasard à la Librairie Flammarion que le musicien a connu *Pelléas*. En tout cas, la découverte de l'ouvrage de Maeterlinck lui provoque une profonde impression, ce qui le pousse à composer son propre *Pelléas et Mélisande*:

> Le drame de *Pelléas* qui malgré son atmosphère de rêves contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant «documents sur la vie» me parut convenir admirablement à ce que je voulais faire. Il y a là une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral.

---

[4] Barraud, Henri (1972), *Les cinq grands opéras*, Paris, Le Seuil, p. 200.

[5] Boucourechliev, André (1998), *Debussy. La révolution subtile*, Paris, Fayard, pp. 90-91.

[6] Cf. Debussy, Claude (1971), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard.

> J'ai essayé aussi d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une musique dramatique; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées[7].

Ainsi, Debussy demande à Maeterlinck l'autorisation de composer un opéra basé sur son drame, chose qu'il obtient de ce dernier sans aucun problème. Par contre, l'entente entre les deux artistes ne va pas durer. Le dramaturge avait presque imposé sa femme, Georgette Leblanc, pour le rôle de Mélisande. Le musicien refuse absolument cette décision, ce qui provoque l'indignation de Maeterlinck, qui publie, à quatorze jours de la répétition générale, une lettre dont voici un extrait:

> Cette représentation aura lieu contre moi [...]. En effet, M. Debussy s'est avisé de me dénier l'autorité d'intervenir à la distribution, en abusant d'une lettre que je lui écrivis il y a près de six ans. On parvint ainsi à m'exclure de mon oeuvre... En un mot, le *Pelléas* de l'Opéra-Comique est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie; et, dépouillé de tout contrôle sur elle, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante[8].

Mais on ne va pas insister ici sur la mauvaise humeur de Maeterlinck ni tenter de mettre en évidence les qualités de son texte[9]. On va essayer de montrer comment la musique de Debussy et le texte de Maeterlinck se complètent l'un l'autre, ce qui a fait possible que Debussy compose un chef-d'oeuvre et que le texte de Maeterlinck reste dans le souvenir du public comme l'une de ses principales oeuvres.

L'un des aspects où la musique de Debussy reflète le mieux le texte est la variation de la lumière. Dans la pièce, il y a en tout moment des allusions à la lumière qui accompagne l'action ou les sentiments des personnages. En musique, cette lumière se manifeste, soit à travers la ligne ascendante de la mélodie chantée par les personnages, soit par l'harmonie également ascendante exprimée par l'accompagnement orchestral. En tout cas, la montée d'une mélodie peut finir par une cadence qui n'empêche pas le sens ascendant de la ligne mélodique.

---

[7] Cf. Debussy, Claude, *op. cit.*

[8] *Le Figaro*, 13 avril 1902.

[9] D'autres ont déjà réalisé cette tâche dans l'abondante critique sur le dramaturge. Voir, à ce sujet, le dernier numéro de *Correspondance*, entièrement consacré à lui: *Correspondance. Maurice Maeterlinck*, Cáceres y Bruselas, Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona (UEX) y Archives et Musée de la Littérature, núm. 6, noviembre, 2000.

Cela arrive, par exemple, dans la scène IV de l'acte premier quand Geneviève dit à Mélisande: «Regardez de l'autre côté, vous aurez la clarté de la mer»[10] ou quand Pelléas dit à Mélisande: «On dirait que la brume s'élève» (p. 20). De la même manière, la diminution de la lumière se perçoit dans les lignes descendantes des mélodies et de l'harmonie, comme il arrive lors de l'observation de Pelléas dans la même scène: «La nuit tombe très vite» (p. 21).

L'obscurité peut être exprimée aussi par le type d'instrument employé dans chaque passage, puisque l'effet obtenu n'est pas le même si l'on utilise une clarinette que si l'on utilise un basson. Dans les scènes du texte où il n'y a presque pas de lumière, Debussy préfère employer des instruments au timbre grave. Ainsi, dans la scène III du deuxième acte, où Pelléas et Mélisande cherchent inutilement dans une grotte l'anneau qu'elle a perdu ailleurs, les cordes de l'orchestre manifestent l'obscurité de la grotte à travers la contrebasse et les violoncelles. La même chose arrive dans la scène III du troisième acte, quand Golaud montre à Pelléas les souterrains du château. Ici, l'obscurité de l'endroit est exprimée grâce à la contrebasse, le violoncelle, le cor et l'alto. Le rythme des timbales aide à obtenir cet effet. Dans ce fragment, l'harmonie se maintient toujours dans un registre grave.

Par contre, le musicien emploie des instruments au timbre aigu pour suggérer la clarté. Le passage à la scène suivante se produit, dans l'opéra, grâce à l'incorporation successive des violons, des clarinettes et des flûtes. Jusqu'au moment où Pelléas sort totalement de la grotte et peut voir la clarté du jour et respirer («Ah, je respire enfin» p. 40), l'orchestre joue une alternance entre le mode mineur —l'obscurité— et le mode majeur —la lumière— pour déboucher définitivement à une harmonie en mode majeur. Le maximum de luminosité est représenté par l'éclat des cymbales. Évidemment, dans tout le fragment, les mélodies jouées par tous les instruments dessinent une ligne ascendante. De même, la sortie de Pelléas et Mélisande de la grotte où ils font semblant de chercher l'anneau est indiquée par le glissando ascendant de la harpe, ce qui sert de support aux mots de Pelléas: «Voici la clarté» (p. 30).

Les éléments symboliques du texte de Maeterlinck se reflètent aussi dans la musique. Le mouvement de l'anneau de Mélisande au moment où elle joue avec lui et le laisse tomber dans la fontaine est représenté par les échelles ascendantes et descendantes jouées par la harpe. Le timbre aigu de la harpe et des violons s'accorde bien à la brillance de l'anneau.

---

[10] MAETERLINCK, Maurice (1992), *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, p. 20. Dorénavant, toutes les citations de cette œuvre se rapporteront à cette édition. Les pages seront indiquées entre parenthèses, à la fin de la citation.

De même, toutes les allusions à la partition sont basées sur cette édition: Debussy, Claude [s.d.], *Pelléas et Mélisande*, Paris, Durand.

Également, le mouvement descendant s'apprécie dans la scène II du troisième acte lorsque la chevelure de Mélisande tombe vers Pelléas. Dans ce cas, c'est la flûte l'instrument qui mime la descente des cheveux. L'orchestration de tout le passage, avec la primauté des instruments à corde au timbre aigu, les violons et les altos, aide à saisir la luminosité et la brillance de la chevelure de Mélisande.

Il est étonnant que la seule véritable mélodie que l'on peut trouver dans tout l'opéra jouée par la voix humaine et non pas par un instrument est la chanson que Mélisande chante pendant qu'elle peigne ses cheveux. Mais il est encore plus surprenant que cette mélodie soit chantée presque sans accompagnement instrumental. Cela permet au musicien d'attirer l'attention du spectateur vers la chevelure, qui constitue le centre de la scène, puisque c'est la première fois que le désir de Pelléas se manifeste ouvertement. Au moment où la chevelure de Mélisande se répand en inondant Pelléas, les violons, les altos et les violoncelles esquissent des échelles parallèles descendantes pour décrire la chute des cheveux. Une fois la chevelure de Mélisande entre les mains de Pelléas, c'est la harpe qui dessine des sextolets, toujours avec les mêmes notes, ce qui suggère la brillance des cheveux de Mélisande.

Malheureusement, ces cheveux qui tombent en séduisant Pelléas peuvent aussi être soumis à un mouvement ascendant: c'est le moment où Golaud, torturé par la jalousie, interroge Mélisande et la prend violemment par la chevelure dans une des scènes les plus cruelles de la pièce. Dans la partition, le fait de tirer les cheveux est accompagné du glissando ascendant des violons et des violoncelles et du crescendo et le stacatto des notes.

La musique de Debussy ne sert pas seulement à mettre en relief des sensations visuelles. Elle peut également appuyer le texte de Maeterlinck aux moments où l'on trouve des allusions aux sensations auditives. Dans la scène de la tour, l'entretien de Pelléas et Mélisande est interrompu par l'arrivée de Golaud. Le pizzicato du violoncelle et de la contrebasse, et les rythmes des cors annoncent cette arrivée en imitant les bruit des pas de Golaud qui, caché, guette le jeune couple («J'entends un bruit des pas», p. 38). L'entrée de Golaud en scène, lorsqu'il décide de ne plus se cacher, est clairement introduite par le rythme des timbales.

De la même manière, dans la scène IV du troisième acte, lorsque Pelléas sort de la grotte avec Golaud, il entend sonner les cloches qui indiquent qu'il est midi. Ces cloches sont représentées dans la partition par un triangle.

Dans la scène IV du quatrième acte, lors du rendez-vous amoureux de Pelléas et Mélisande dans la fontaine du parc, ils entendent au loin la fermeture des portes du château. Cet événement est interprété par le couple comme une invitation pour s'abandonner au destin:

> PELLÉAS: On ferme les portes! [...] Nous ne pouvons plus rentrer! —Entends-tu les verrous? [...]
> MÉLISANDE: Tant mieux! tant mieux! tant mieux!
> PELLÉAS: Tu?... Voilà, voilà! ... C'est ne plus nous qui le voulons!... (p. 57).

Dans l'opéra, le spectateur peut entendre le bruit produit par la fermeture des portes grâce à l'intervention des violoncelles, la contrebasse et les timbales, en jouant des accords qui se détachent du reste de l'harmonie.

En rapport avec les sensations auditives, on peut constater qu'il y a une certaine correspondance entre les personnages qui interviennent dans les dialogues et les instruments employés par Debussy. Normalement, aux personnages âgés et masculins correspondent des instruments au timbre grave; par contre, les instruments au timbre plus aigu sont associés aux personnages jeunes et féminins.

Ainsi, dans le dialogue entre Golaud et Mélisande de la scène II du deuxième acte, lorsqu'il questionne Mélisande pour essayer de connaître la raison de son chagrin, avant de découvrir la perte de l'anneau, quand Golaud parle, l'orchestre l'accompagne avec des mélodies maintenues au registre grave, à l'aide des contrebasses, des violoncelles et des altos; cependant, lorsqu'il s'agit des réponses de Mélisande, celle-ci est accompagnée d'instruments au timbre aigu, comme les flûtes, les clarinettes et les violons, jouant des mélodies avec un ton également aigu. On peut observer un phénomène identique dans leur conversation en présence d'Arkel de la scène II du quatrième acte. Les questions de Golaud sont soulignées par l'intervention de la contrebasse et des violoncelles, tandis que les réponses craintives de Mélisande sont accompagnées par le hautbois, la clarinette, la flûte et le violon.

Une correspondance semblable se produit lors du dialogue entre Golaud et le petit Yniold (IV, 5) quand le premier se sert du petit pour espionner Pelléas et Mélisande. Dans ce cas, c'est la jeunesse d'Yniold qui est soulignée par la musique du violon, du hautbois, de la flûte et de la clarinette.

Même les sensations olfactives sont reflétées par la musique de Debussy. Dans la scène III du troisième acte, lorsque Golaud est tenté d'assassiner Pelléas profitant de la visite aux souterrains, l'odeur de l'eau stagnante qui frappe le visage de Pelléas est décrite par la mélodie dans le registre très grave du trombone, instrument au timbre également grave.

La correspondance ne s'établit pas seulement avec les sens. Le timbre des instruments peut être associé à un état d'âme ou à un sentiment de joie ou de tristesse. Le hautbois, instrument considéré traditionnellement comme «féminin», est lié, depuis la première apparition de Mélisande en scène, à son personnage. Puisque c'est un personnage mélancolique et triste, les plaintes sont souvent accompagnées d'une mélodie de hautbois. D'autres fois, plus que le timbre d'un instrument c'est l'intensité de la musique qui souligne le ton d'une scène. Ainsi, lors du parlement d'Arkel, où il souhaite et espère avec joie la venue d'une *«ère nouvelle»* (p. 50) associée à l'arrivée au château de la jeunesse grâce à la présence de Mélisande, l'éclat du tutti de l'orchestre intensifie le sentiment d'espoir d'Arkel et ajoute un brin d'optimisme à l'histoire. C'est dans ce fragment de l'opéra que l'on peut écouter les mélodies les plus belles de la composition, comme si Debussy avait perçu l'entretien d'Arkel et Mélisande comme une véri-

table scène d'amour[11]. En fait, du point de vue musical, il y a plus de passion dans cet entretien que dans les rendez-vous amoureux de Pelléas et Mélisande, y inclus le dernier, où ils trouvent la mort. Nonobstant, le tutti orchestral intervient aussi dans ce passage pour entourer leur dernier baiser.

L'expression des sentiments des personnages peut être suggérée aussi par le rythme et le temps de la musique. Ainsi, la syncope est souvent associée à un sentiment d'angoisse, comme on peut observer dans le dialogue entre Golaud et Yniold, où la tension entre les deux personnages et la peur d'Yniold sont marquées par le rythme syncopé et l'abondance de doubles croches. De même, l'angoisse de Golaud lorsqu'il interroge Mélisande pour la dernière fois, dans un essai désespéré de connaître la vérité est également accompagnée par le rythme cassé de la syncope.

La tension et la nervosité de Pelléas sont aussi montrées par le rythme martelant des timbales lorsqu'il essaye de délivrer les cheveux de Mélisande mêlés aux branches devant l'arrivée imminente de Golaud. De même, la peur de Mélisande à cause du harcèlement de Golaud dans la scène II du quatrième acte, où il développe toute sa cruauté, est soulignée par les violents triolets joués par les violons.

Comme l'on peut constater, presque toutes les allusions à la musique que nous avons fait jusqu'à présent sont référées à l'intervention des instruments et à l'orchestration. Quel est donc le rôle de la voix dans cette musique? Dans l'opéra traditionnel, l'effort du compositeur est adressé à la mélodie chantée par chaque personnage. Dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, la mélodie n'appartient pas aux personnages, mais à l'orchestre. Plus que des mélodies, les chanteurs exécutent une sorte de récitatif, qui n'a rien à voir avec les grands airs d'opéra tels qu'on les connaît, si l'on excepte la chanson interprétée par Mélisande quand elle peigne ses cheveux, où, contrairement à l'ensemble de l'opéra, il y a presque une absence d'accompagnement instrumental. À ce sujet, il faut rappeler, comme l'a souligné Christian Lutaud, que le nom «Mélisande» fait allusion étymologiquement à «mélodie»[12].

Normalement, le compositeur d'opéra établit des thèmes ou des motifs qui sont entendus pour la première fois dans l'ouverture pour être développés plus tard, de manière à satisfaire ce besoin, inhérent au plaisir musical, de

---

[11] Les connotations érotiques de cette scène sont très bien perçues dans le montage de Peter Stein pour la représentation de l'opéra en 1992, sous la direction de Pierre Boulez. Par contre, le dernier rendez-vous de Pelléas et Mélisande reste trop naïf.

[12] LUTAUD, Christian (1997), «La musique de *Pelléas*, de Maeterlinck à Debussy», in *AFMM*, tome XXIII, pp. 35-58. Dans cet article, Lutaud fait une étude de la phonétique des noms des personnages de la pièce, qu'il reprend en partie dans sa lecture de *Pelléas et Mélisande*.

«réentendre». C'est, d'ailleurs, pour cela que la musique populaire et les variétés, composées de couplets et de refrains avec des mélodies qu'on peut réentendre triomphent parmi le grand public.

Presque tout le monde serait capable de reproduire ou du moins de reconnaître un air de *La Traviata* ou de *Carmen*, mais qui peut reproduire un fragment de *Pelléas et Mélisande* de Debussy?

En effet, le compositeur lui-même était fier de cette caractéristique de sa musique:

> On ne peut fredonner ou siffler aucune phrase de mon opéra... Aucun fragment de ma musique de *Pelléas* (inutile de vous préciser que j'en suis ravi) n'aura jamais les honneurs de l'orgue de Barbarie, ni du piano mécanique[13].

Boucourechliev[14] soutient que la raison du «manque de chant» est la volonté de Debussy de ne pas mettre en relief le texte de Maeterlinck, pour éviter de le dramatiser jusqu'au kitsch. Cependant, si Debussy n'avait pas aimé le texte, il l'aurait changé davantage. Par contre, à part la suppression de deux scènes, sûrement pour des raisons techniques, scéniques ou financières, il n'a presque rien modifié dans le texte.

Le phénomène de l'absence de chant est dû au choix de Debussy d'employer un langage formel caractérisé par l'indécision tonale, et la sinuosité mélodique à l'aide de l'arabesque et des longues phrases souples. C'est pour cela que nous considérons que la musique de Debussy s'accorde parfaitement bien au texte de Maeterlinck, ou règne l'indétermination, l'absence de tout point de repère historique, le non-dit et le mystère de la destinée, de l'amour et de la mort.

---

[13] Cité par Simone Serret, in Debussy, Claude (1995), *Pelléas et Mélisande*, Actes Sud/ Opéra de Marseille, p. 33.

[14] Boucourechliev, André, *op. cit.*, p. 89.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Barraud, Henri (1972), *Les cinq grands opéras*, Paris, Le Seuil.

Boucourechliev, André (1998), *Debussy. La révolution subtile,* Paris, Fayard.

Debussy, Claude (1971), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Galllimard.

Lutaud, Christian (1977), «La musique de *Pelléas*, de Maurice Maeterlinck à Debussy», *AFMM,* tome xxiii.

Maeterlinck, Maurice (1992), *Pelléas et Mélisande,* Bruxelles, Labor.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

EL AMOR EN NODIER

Concepción Palacios Bernal
Universidad de Murcia

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

«L'histoire de l'amour est l'histoire du genre humain. C'est un beau livre à faire». Esta frase de Charles Nodier se halla inserta en las páginas iniciales de *De l'amour et de ses influences comme sentiment sur la société actuelle*[1], título de un ensayo crítico en el que el autor divaga sobre este sentimiento desde los tiempos remotos, de la edad heroica a la época de los antiguos, del amor cristiano puro y casto a la época actual. Como creador, en su amplia producción, son muchos los relatos en los que el tema fundamental es la percepción y relación amorosa de sus protagonistas.

Desde el punto de vista cronológico, *Moi-même* es su primera obra de creación. Nodier la escribió entre 1799 y 1800 pero no fue publicada en vida del autor[2]. Sin embargo, es un texto capital para comprender los avatares futuros de una obra compleja y variada. Relato excéntrico, denominado de esta manera

---

[1] Inserto en *Rêveries*, volumen v de *Œuvres complètes*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1998. Esta edición, en 12 volúmenes, reproduce la de 1832-37 realizada en París por Renduel. En realidad, no se trata de las obras completas de Nodier por cuanto no recoge todo lo escrito hasta el momento por el autor, que además siguió publicando posteriormente, hasta su muerte, sobrevenida en 1844. Todas nuestras referencias serán de esta edición, para las obras citadas que aparecen incluidas en estos volúmenes. Son las siguientes: Volumen I: *Jean Sbogar* (3e éd.). Volumen II: *Le peintre de Saltbourg, Adèle, Thérèse Aubert*. Volumen III: *Smarra, Trilby, La Filleule du Seigneur, Une heure*. Volumen IV: *La Fée aux miettes*. Volumen V: *Rêveries* (*Des types en littérature, Du fantastique en littérature, De l'amour et de son influence, De quelques phénomènes du sommeil, De la palingénésie humaine et de la résurrection*).Volumen VI: *Mlle de Marsan, Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite, Le Dernier Chapitre de mon roman* (esta novela apareció separadamente y con paginación diferente. Ha sido reimpresa por Ediciones Slatkine en este volumen). Volumen X: *Souvenirs de jeunesse* (*Séraphine, Thérèse, Clémentine, Amélie, Lucrèce et Jeanette*).

[2] Jean Larat la publica por primera vez en 1921 (París, Champion), siendo una edición inexacta, como lo constata Daniel Sangsue, quien establece un nuevo texto, según el manuscrito que se conserva en la Biblioteca municipal de Besançon, en 1985, publicado en París por José Corti. Ésta es nuestra edición de referencia.

por algún crítico[3], antinovela por otros, quienes difícilmente pueden catalogarla genéricamente como, por otra parte, ocurre con otros textos del autor, ¿aparece ya el amor en él? Si es así, ¿cómo lo hace? Ese «moi» que abre el primer capítulo escribe: «À propos de moi, j'avais dix-neuf ans passés quand j'ai écrit ceci. J'étais amoureux, sage, pédant, débauché, studieux, indolent, bizarre, inconstant, original, quand j'ai écrit ceci». Efectivamente el autor tiene esa edad cuando escribió *Moi-même* —había nacido en 1780—. ¿Se trata pues de una autobiografía? A caballo entre el relato de ficción y el relato verdadero (hasta en el género se plantean y plantea él mismo sus dudas: «roman qui n'en est pas un» reza como súbtitulo el texto), Nodier —el narrador— se declara enamorado, pero también libertino: «J'ai abandonné l'histoire naturelle pour la chimie, la chimie pour le dessin, le dessin pour la littérature, la littérature, le dessin, la chimie et l'histoire naturelle pour une précieuse, la précieuse pour une prude, la prude pour une comédienne, la comédienne pour le trente et quarante, le trente et quarante pour une femme mariée et j'achève mon éducation».

Esta dualidad inicial del autor será una constante en su obra como tendremos ocasión de comprobar. Sin embargo, pocas líneas más adelante, en este mismo capítulo nos confirma: «J'ai passé mes journées à table avec des libertins et mes nuits au lit avec des filles de joye». Sí, este libertino decide en el segundo capítulo contarnos la historia de «Mes amours»[4] y de aquí en adelante, en algunos capítulos posteriores, el amor y el erotismo se sitúan a un mismo nivel. Descripciones y afirmaciones como las que encontramos en el capítulo 3 («La Femme du Proconsul»[5]) en el que nuestro héroe deja embarazada a la mujer del Procónsul

---

[3] Sangsue, Daniel (1987), *Le récit excentrique*, París, Corti. Los capítulos VI y VII están consagrados a Nodier. El primero de ellos al texto que nos ocupa, el segundo a *Histoire du Roi de Bohème et de ses sept châteaux*. También cito el artículo del mismo autor de 1988, «Vous avez dit excentrique?», *Romantisme*, 59, pp. 41-57. Efectivamente *Moi-même* es un texto extraño, dividido en 14 capítulos, muy cortos y todos titulados, sin hilo conductor aparente y con peculiaridades formales.

[4] Este título tiene como variante «où il s'agira peut-être de mes amours».

[5] «...Je la vis. Je lui parlai. Elle aimait la comédie. Nous déclamions ensemble. Un jour, seul avec elle, loin des fâcheux et du proconsul, je jouais un rôle d'amoureux et je le jouais supérieurement. Bouillant, hors de moi, je pris un baiser... cela n'était pas dans la pièce... il y avait là un lit, et il n'y avait pas de lit dans la pièce... mais, elle tomba... je tombai... le rideau tomba.

En tombant, je perdis mon pucelage et je cocufiai vingt-cinq millions de Français dans la personne de leur représentant...

Le lendemain, j'y retournai et puis le surlendemain, et puis le jour d'après, et puis le reste de la semaine, et puis le reste du mois, et puis, je devenais maigre à vue d'oeil, et puis elle devenait grosse à proportion, et puis au bout de neuf mois, le proconsul se crut père et il n'était que cocu».

o afirmaciones como la del capítulo 6 («Avis au lecteur»[6]) son elocuentes para comprender una parte de la obra de Nodier en la que el sentimiento del amor se torna en erotismo, en libertinaje[7].

Pues bien, nos hemos detenido en este relato porque en épocas diferentes Nodier utilizará los mismos procedimientos. En 1803 publica *Le dernier chapitre de mon roman*, de título también significativo[8], relato compuesto bajo forma de carta a un amigo en el que el protagonista cuenta las aventuras del viaje realizado antes de casarse con Mlle de la Reinerie, su paso por la vida de varias mujeres, sus experiencias con ellas repletas de una gran sensualidad y malentendidos. Al final todas resultan ser una única, su prometida.

El narrador prepara convenientemente al lector, «J'ai même l'espoir que mes livres seront un jour employés à l'éducation des jeunes filles, et qu'on les méditera dans les familles pieuses. Je n'en excepte que celui-ci: vous le lirez pourtant, belle Myrté; mais au lieu de l'oublier dans la poussière de votre oratoire, vous le cacherez avec précaution sous votre oreiller; et vous aurez soin de baisser les yeux, si l'on en parle jamais dans le boudoir de votre mère».

Libertinaje, conquistas y erotismo definen este texto singular y divertido, siendo varias las escenas picantes. La joven que es somnílocua, aquella que se confunde de carruaje[9], la conquista inesperada tras una confusión de ventana[10],

---

[6] «Soyez donc bien certain, Monsieur, que personne ne peut se flatter d'avoir sa femme tout seul... que la plus chaste de toutes les épouses ne l'emporte sur les autres que par la prudence... et que quand on se décide à se marier, il faut se décider à être cocu».

[7] Ocurre en dos capítulos más. El capítulo 8 («Amphitrion»), en el que seduce a la mujer de un general, y el capítulo 10 («núm. 204»), en el que hace el amor dentro de un coche de punto.

[8] En este caso el narrador afirma en las páginas iniciales después de casarse y antes de contar su historia: «mon mariage est encore un roman», lo que tiene que ver con el argumento del relato, puesto que se acostó con una serie de mujeres que resultaron ser una única, la suya propia.

[9] Ésta resulta ser una escena ampliada de la que ya hemos tenido ocasión de hablar en el capítulo 10 de *Moi-même*. Dice así en sus momentos más eróticos: «... Elle soupira. Je pris ses mains dans les miennes [...] Nos mains étaient unies, nos jambes croisées, nos haleines confondues [...] Cela durait depuis vingt minutes, quand une secousse violente de la voiture transporta ma voyageuse de sa place sur mes genoux [...] Ma bouche rencontra la sienne, et y colla un baiser de feu qu'elle n'avait pas le droit de me reprocher [...], car elle pencha tendrement sa tête sur mon épaule, en soupirant de langueur et de volupté [...] et une troisième secousse, plus heureuse encore que les deux autres, m'épargna les frais de l'entreprise. Je savourai longuement ma victoire, au bruit des gémissements de ma pudeur vaincue et des murmures de Labrie (el criado que duerme al lado)...».

[10] «une femme nue y parut, et je ne doutai pas que mon rival n'eût laissé le champ libre à nos plaisirs. D'autant plus ravi de cet heureux événement qu'il était plus inespéré,

la mujer «masquée» o la confusión de la recién casada. Variadas también las referencias a los juegos y lenguaje del amor y de la seducción.

Lucrèce et Jeanette son dos heroínas que pertenecen a la última de las historias contadas en *Souvenirs de jeunesse*, obra publicada en 1832, subtitulada *Mémoires de Maxime Odin*[11], y como tales presentadas por Nodier como si fuera su editor. En el quinto y último de los relatos, el narrador en compañía de la Baronne Eugénie de M... cuenta dos historias de amor «divertidas». No se trata del amante «romántico» de las historias que le preceden y de las que tendremos ocasión de hablar, sino del hombre mundano y mujeriego. «Comme l'amour —dice— était ma principale, pour ne pas dire ma seule affaire, ce fut sur son terrain que je transportai toute ma philosophie». Y ésta es:

> Si les malheurs forment la jeunesse, me dis-je à moi-même, vous voilà, mon cher Maxime, assez formé pour votre âge. Depuis votre brillant avénement dans le monde, vous avez aimé trois femmes, et vous avez été trois fois dupe. C'est une espèce d'avertissement providentiel qui vous est donné de renoncer au sentiment. Puisque la destinée des coeurs tendres et confiants est d'être toujours trompés, la science d'être heureux consiste à ne pas se laisser prendre au dépourvu. Les engagements sincères et les passions éternelles sont du monde d'Astrée et de Céladon; il n'y a que les enfants qui l'ignorent, et vous avez maintenant de bonnes raisons pour n'en pas douter. Que reste-t-il à craindre de la perfidie d'une maîtresse, quand on sait d'avance à quoi s'en tenir sur sa bonne foi? La plus inconstante est la meilleure pour qui a vérifié que la plus constante ne l'est guère. Traitez donc désormais les affaires de coeur avec l'insouciance qu'elles méritent, et prenez l'amour comme il est fait, si vous ne pouvez en passer. On n'en fera pas un autre pour vous.

Lucrèce, la primera de las heroínas (y es mucho llamarlas heroínas) —«prodigieuse souveraine des esprits et des âmes»— sensual como pocas, actriz de teatro, de vida disipada, atrae a Maxime, pero en un viaje a París con él para actuar, coge la varicela. Desde su descripción primitiva «actrice enchanteresse, aux traits mignons et gracieux, à la physionomie idéale, à la tournure souple et aérienne, au soin de voix frais et pur, aux intentions fines, spirituelles et mordantes. Elle souriait, et tous les coeurs volaient à son sourire; elle laissait échapper, entre des cils d'or, un regard, ou plutôt un rayon de feu, et l'incendie gagnait partout. Elle parlait enfin, et le plus sage perdait la tête», hasta esta otra: «les rigueurs que la petite-vérole avait exercées sur son épiderme n'étaient rien auprès de celles dont

---

je passai dans la chambre avec une vitesse incalculable; je m'emparai de ma proie, et je la portai palpitante sur le trône de l'amour».

[11] Igualmente *Smarra* es presentada como una traducción de un noble que esconde su nombre bajo el del conde Maxime Odin. Pero también, como narrador de la historia, veremos a este personaje en *Le Nouveau Faust*, en *Mlle de Marsan* y en *Baptiste Montauban*.

elle avait affligé son larynx. La malheureuse avait perdu deux notes, et ce qu'elle conservait de sa voix de sirène aurait cloué l'aumône de la charité dans la main de l'auditeur le plus bénévole d'une chanteuse de place», la bella se ha convertido en bestia.

También se enamora Maxime de Jeannette, la heroína de la segunda de las historias, quien acompaña a un comediante de marionetas («commère de Polichinelle» es llamada varias veces en el texto). Sus maneras, su físico, su porte —descritos ampliamente— despiertan los deseos de nuestro protagonista. Miradas apasionadas, fascinación, suspiros, hasta llegar a recibirla en su pequeño nido de amor. Pero Jeannette le cuenta una historia truculenta que resulta ser mentira.

Igualmente de 1832 es un texto en el que, si bien no existe un erotismo particular, sí está tratado el amor con suma ironía y, una vez más, su personaje principal es un mundano. Me refiero a *Le Nouveau Faust ou la nouvelle Marguerite ou comment je me suis donné au diable,* cuyo título primitivo fue *L'Amour et le Grimoire,* que ironiza en clave de humor sobre el tema del *Fausto*[12] de Goethe. Incluso por su denominación genérica, el autor la llama «historiette» («Ne vous effrayez pas, âmes débonnaires et pieuses, du titre de cette historiette» dice así en la introducción a la historia) y él se presenta como «conteur de fariboles». Todo pues concurre en este relato para presentarnos el amor bajo su aspecto menos sentimental. Maxime, su protagonista —como tantos otros de Nodier—, es un personaje libertino que, enamorado de Margarita, establece un pacto con el diablo para que ésta le corresponda. Desde sus comienzos, Maxime aparece descrito como «mauvais sujet, parce que —dice— j'étais mauvais sujet à découvert, libertin affiché, séducteur en titre de tout ce qui voulait être séduit, et cela pour me faire l'honneur». Y Margarita aparece tras la invocación paródica del diablo pero aparece de verdad, por un malentendido, por el amor de Amandus, el amigo de Maxime, quien le solicita que acuda a casa de éste a esperarle. Maxime también aborda a la tía de Margarita en una pseudoescena de amor paródico. Nodier renueva el tema de *Fausto.* Su Margarita es más audaz, más viva, es una mujer moderna; en cuanto a Maxime, éste se convierte en Fausto y Mefistófeles a un tiempo. La historia termina felizmente, porque su autor se interesa más al tema del amor.

Este último relato, hipertexto de la obra de Goethe, parodia de *Fausto*, me sirve para adentrarme en otro grupo de historias escritas por Nodier bajo la influencia del autor alemán y que difieren notablemente en la concepción del amor de las obras ya mencionadas.

De los dos textos goethianos más conocidos, sin lugar a dudas es *Werther* aquel que más cerca está de Nodier, quien reconoce la influencia de Goethe (como la de tantos otros autores) no sólo directamente en los textos, como aho-

[12] También escribió Nodier pocos años antes un *Faust* para el teatro, adaptación de la obra de Goethe, quien era bien conocido en Francia.

ra analizaremos, sino en algunos de sus Prólogos[13]. En 1802, en *Les Proscrits*[14], un año más tarde en *Le peintre de Salzbourg* y en 1806 en *La filleule du Seigneur*, la obra de Goethe se constituye en fuente de inspiración literaria e incluso *Werther* aparece como objeto (es el libro que leen los personajes de los textos nodierianos) en los dos primeros relatos. En *Les Proscrits* el primer encuentro entre el narrador y Stella es similar al de Werther y Charlotte en la obra alemana. Pero particularmente las semejanzas formales y temáticas son importantes en las otras dos obras. Ya había dicho Sainte-Beuve a propósito de Nodier, «Si Werther n'eut pas existé, il l'aurait inventé...»[15]. *Le peintre de Salzbourg* nos cuenta la historia de Charles (igual nombre que el autor), un joven pintor enamorado de Eulalie, casada con Spronck (como Charlotte estaba casada con Albert a instancia materna). Charles encuentra a un amigo que se llama Guillaume, como el amigo de Werther, y se identifica tanto a éste que llega a exclamar en su desesperanza: «Là même, j'avais autrefois résolu de consacrer à mon cher Werther une fosse couverte d'herbe ondoyante, comme il l'a souvent désirée; et aujourd'hui j'ai senti une secrète envie d'y creuser bientôt la mienne». También el final es similar, la narración en primera persona se paraliza para dejar paso al editor quien, dirigiéndose al lector, acaba la historia de Charles. Historia de amor y de muerte puesto que, aunque muere el marido, el héroe sucumbe ahogado.

La filleule du Seigneur reproduce temáticamente pero bajo forma femenina —como así se indica en el subtítulo (*ou la nouvelle Wertherie*)— la historia de Werther. Joven que muere de amor después del matrimonio de su amado con otra mujer de similar condición social.

---

[13] Préface de *Le Peintre de Salzbourg*: «dernière patrie de poésies et des croyances de l'Occident, le berceau futur d'une société à venir, s'il reste une société à faire en Europe, et l'influence littéraire de l'Allemagne commençait alors à se faire sentir chez nous [...] Nous lisions *Werther*, *Goetz de Berlinching* et *Charles Moor*» ... Celui-ci n'est donc qu'un pastiche du roman allemand. [...] On peut, d'après cela, juger du style, qui réunit au suprême degré les deux grands défauts de l'école germanique, exagérés par l'inexpérience d'un débutant, la naïveté maniérée et l'enthousiasme de tête».

Préface d'*Adèle*: «On y retrouve facilement l'inspiration de mes premières lectures, l'imitation du roman sentimental des Allemands, qui ne nous était connu alors que par des traductions assez maussades; *Werther*, placé dans une autre position, et parlant malheureusement un autre langage que celui de son sublime auteur; la contrefaçon de l'écolier poussé jusqu'au plagiat, comme pour rendre un hommage de plus au maître...».

[14] No aparece incluida entre sus *Œuvres complètes*. La mejor edición sigue siendo la primitiva que contiene los títulos de los capítulos y el índice. Se publicó en 1802, en París por Lepetit et Gérard. Recogida igualmente en *Nouvelles suivies des Fantaisies du Dériseur sensé* (1853), París, Charpentier.

[15] Sainte-Beuve (1993), *Portraits littéraires*, edición de Gérald Antoine, París, Laffont (el artículo consagrado a Nodier comprende las páginas 302-338).

Esta influencia, podríamos denominarla «seria», de Goethe contrasta vivamente con algunos de los textos analizados anteriormente. No sólo porque el amor en esta nueva situación es un amor utópico, puro y casto que nada tiene que ver con la sensualidad y el libertinaje antes señalado, sino porque tanto en *Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite* como en *Le dernier chapitre de mon roman* (dos de los textos citados) el autor ironiza y parodia la obra de Goethe. En el primero de los casos, desde el título y en la primera parte de *Fausto* cuando éste vende su alma a Mefistófeles para acceder al amor de Margarita. Ya hemos comentado la ironía utilizada por Nodier para intentar atraer a su Margarita. Y en la segunda de las obras aparece descrito un personaje, que no es el protagonista, vestido como Werther —con un pantalón amarillo y un traje azul cielo (justo al revés del personaje goethiano)—, enamorado de una Charlotte y con un amigo llamado Guillaume.

Adèle, de la misma época que el anterior[16], tiene como heroína a una criada. Bajo la forma de un diario, el héroe, Gaston de Germancé, otro personaje werteriano, sensible, exaltado, melancólico[17], cuenta a Édouard de Millanges la historia de Adèle, hija ilegítima fruto del amor, huérfana, de quien se ha enamorado pero no es noble y que muere al final como el propio protagonista[18]. Adèle,

---

[16] Aunque publicada en 1822, pertenece a la época del relato anterior. Así se expresa Nodier en el Prólogo para la edición de Renduel del que ya he tenido ocasión de hablar: «ce que le petit roman d'*Adèle* est, ainsi que *Le peintre de Salzbourg*, fort antérieur à *Jean Sbogar*, quoiqu'il n'ait été publié qu'un an ou deux après. On y retrouve facilement l'inspitation de mes premières lectures; l'imitation du roman sentimental des Allemands...».

[17] En las primeras páginas del relato son muchas las reflexiones del narrador sobre la vida, sobre el amor o sobre las mujeres, que nada tienen que ver con los textos expuestos anteriormente. Valga este ejemplo: «Ah! sans doute, j'aime les femmes dans leurs brillantes harmonies avec la nature, comme un des ouvrages les plus enchanteurs, comme un des plus séduisants ornements de la création; je les aime comme les fleurs, comme j'aimerais des créatures animées et pensantes qui auraient, dans le développement de leurs idées et de leurs sentiments, la grâce, la délicatesse des fleurs. Il y en a quelques-unes que je distingue davantage, et j'éprouve alors le besoin d'occuper leur esprit ou d'intéresser leur coeur. Si un de leurs regards tombe sur moi, s'il se rencontre avec les miens, je sens, comme autrefois, mon coeur battre plus vite, mes yeux se troubler, mon sang tourner dans mon sein ou monter à mes joues, mes nerfs ébranlés par je ne sais quel mélange vague et doux de honte et de plaisir, d'inquiétude et de tendresse».

[18] Se suicidan los dos. Ella por salvar su honor, él por la muerte de ella. El tema del suicidio, que sólo esbozo con este comentario, se deja ver en otras obras. Sin embargo, en la narración o bien nunca aparecen descritos brutalmente los momentos últimos o bien en los personajes, aunque hayan deseado acabar con su días, es más fuerte el sentimiento religioso que la idea del suicidio. En el relato de *Adèle* la muerte de la heroína y

se muestra en todo el relato como un ángel, es «l'ange»[19], que despierta sentimientos espirituales en Gaston aunque sea mortal. Como muchos de los personajes de Nodier, el narrador de este relato se ve condenado al amor imposible por circunstancias sociales o por la propia debilidad del amor. «Ce n'est pas une chose de la terre que l'amour!», dice Gastón de Germancé. El amor ha de ser eterno, infinito, no puede ser perecedero, «rien de fini, rien de périssable ne peut suffire au besoin d'aimer qui me tourmente [...]. Il faut pour jouir pleinement de ce que j'aime que je trouve dans le bonheur d'aimer et d'être aimé la sécurité d'une éternité entière, et l'éternité même sera-t-elle jamais trop longue pour aimer?». Y esta afirmación, esta idea de infinito es constante en un Nodier que se pregunta por el devenir de los amores terrestres, encontrando en la eternidad del amor la única justificación posible de la vida.

Une heure ou la vision, de la misma época que los relatos anteriores (1806), es una breve historia de amor situada en los límites de la ensoñación. El narrador encuentra a un personaje que espera todas las noches a su amada, Octavie, muerta antes. Éste le cuenta su historia de amor y de deseperanza tras perder a su amada que viene a visitarlo en la soledad del jardín y en el hospital en el que ha sido recluido[20] y donde muere. Es el amor después de la muerte. Esta alternancia de un amor terrenal y de una unión eterna en la otra vida aparece igualmente en dos textos de la época final de Nodier: *Lydie ou la Résurrection* y *Franciscus Columna*[21]. En

---

de Gaston está contada como sigue: «Nous arrivons à l'étage plus élevé. À peine la clef tourne dans la serrure, elle jette un cri de frayeur. Adèle! Adèle! Dit M. de Séligni hors de lui-même. Nous entrons. La chambre est vide. Une idée me frappe. La croisée était ouverte, et j'y cours! Quel tableau, monsieur Édouard! L'infortunée avait cru entendre Maugis. Elle avait dit qu'elle mourrait s'il se présentait devant elle».

[19] Así es apercebida en su primera aparición: «mes regards ont rencontré par hasard ceux de l'ange. Alors, si tu avais vu ses beaux yeux se baisser, ses longs cils ombrager timidement sa paupière, son teint se colorer d'un éclat vif et subit! L'ange a rougi, et ce n'était plus qu'une mortelle, mais une mortelle adorable, et j'allais dire adorée...».

[20] Como en el relato anterior, la amada —en este caso la visión de la amada— se hace ángel y es símbolo de la eternidad: «Octavie est venue pour m'y inviter, et j'ai déjà reçu d'elle un gage de prochaine alliance, car c'est bien, ajouta-t-il, la main d'Octavie qui se déploie ainsi vers moi à toute heure; et ce n'est point une main desséchée par la mort, ce n'est point une main noire et hideuse comme celle des squelettes qui ont vieilli dans les tombeaux; ce sont des formes plus suaves que celles des anges. Il est vrai que je n'ai pas pu la toucher jusqu'ici; mais quand le moment sera près de s'accomplir, cette main me saisira et m'entraînera par delà le ciel».

[21] Edición de Pierre-Georges Castex, París, Garnier, 1961. Esta edición contiene algunos relatos de Nodier que no figuran en la edición de referencia de *Œuvres complètes*. *Lydie ou la Résurrection* y *Franciscus Columna* forman parte del denominado por el editor «cycle mystique» (1839-1844), siendo el último un relato póstumo de Nodier.

el primero de ellos, Lydie recibe todas las noches la visita de su amado George, muerto en trágicas circunstancias, quien le muestra el mundo de los resucitados, el único donde «doit s'accomplir, pour les âmes qui ont pratiqué ses préceptes d'amour, ce règne de mille ans», es decir, de la eternidad. También Francesco, enamorado de Polia, espera el momento de morir para unirse por siempre a su amada: «si votre âme, aussi fidèle qu'elle est dévouée, reste mariée à la mienne pendant les années que le temps nous mesure encore, l'éternité tout entière est à nous!».

Si hemos hablado de influencia goethiana en el tema del amor, la muerte final de héroes y, principalmente, de heroínas en Nodier, como tendremos ocasión de constatar en ejemplos sucesivos, trae a la mente de críticos y biógrafos el impacto producido en Nodier por la pérdida de Lucile Frank, hermanastra de la que después será su mujer, Désirée, con 28 años. Esta muerte lo marca, convirtiéndose Lucile en musa y modelo de algunas de sus heroínas[22].

Jean Sbogar de 1818 y *Thérèse Aubert* de 1822, más alejados de la influencia alemana, responden, como otros relatos posteriores, a una misma concepción del amor. Amor imposible por circunstancias sociales y por la propia condición del amor. El primero, relato de corte político, contiene una historia de amor, la de su protagonista, bandido que se enamora de una aristócrata con la que no quiere casarse para no salpicarla con su infamia. La sacralización de la mujer, la idea de eternidad se hace de nuevo presente en este texto[23]. Antonia, la heroína, muere, mientras que Jean Sbogar-Lothario es conducido al patíbulo.

---

[22] «Elle est morte à vingt-huit ans, et je ne l'ai pas connue, mais son court passage sur la terre avait laissé une trace lumineuse comme la disparition d'une étoile. Son souvenir était un culte, et l'amour qu'on lui gardait, une idolâtrie. Charles Nodier, qui n'en parlait qu'avec l'ardeur agenouillée du plus pur enthousiame, a tracé d'elle dans sa nouvelle *Amélie* un portrait dont la ressemblance a souvent fait pleurer ma mère». Son palabras entresacadas de la biografía de la propia hija de Nodier. Mennessier-Nodier, Marie (1867), *Charles Nodier. Épisodes et souvenirs de sa vie*, París, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs.

[23] «Sais-tu que cette fille est mon épouse devant Dieu, et que j'ai juré que jamais une main mortelle ne détacherait un seul fleuron de sa couronne de vierge, pas même la mienne, Ziska? Non, je n'aurai jamais un lit commun avec elle sur la terre... Que dis-je? ah! si je savais que mes lèvres profanassent un jour ces lèvres innocentes, qui ne se sont entr'ouvertes qu'aux chastes baisers d'un père, je les brûlerais avec un fer ardent. Notre jeunesse a été bercée dans des idées violentes et farouches; mais cette jeune fille est sacrée pour mon amour, et je veille à la conservation du moindre de ses cheveux... Mon âme s'attache à elle, plane sur elle, vois-tu, et la suit à travers cette courte vie, au milieu de toutes les embûches des hommes et de la destinée, sans qu'elle m'aperçoive un moment. C'est ma conquête de l'éternité; et puisque j'ai perdu mon existence, puisqu'il m'est défendu de la faire partager à une créature douce et noble comme celle-ci, je m'en empare pour tout l'avenir. Je jure, par le sommeil qu'elle goûte maintenant, que son dernier sommeil nous réunira, et qu'elle dormira près de moi jusqu'à ce que la terre se renouvelle».

En *Thérèse Aubert*, Nodier utiliza un procedimiento que le es habitual, por cuanto narrador y personaje coinciden. Adolphe cuenta su historia, la de un joven noble que, escapando de los republicanos, se hace pasar por una criada en casa de Thérèse[24], de quien se enamora. Ésta enferma hasta morir. De nuevo una historia de amor y de muerte, de amor imposible.

Aunque su actividad literaria no cesa, Nodier abandona, durante una época de su vida, la ficción. Son los años que coinciden con su puesto de bibliotecario de l'Arsenal, años en los que mantiene sus célebres reuniones —«le salon de l'Arsenal»— que tanto contribuyeron al afianzamiento del Romanticismo francés.

En 1830 publica *Les Aveugles de Chamouny*[25], relato que fue separado por el propio autor de una historia que aparece contada dentro de *Histoire du Roi de Bohème et de ses sept châteaux*[26]. Historia de amor en la que Gervais, ciego[27] como Eulalie, le dice a ésta: «Que nous importe le mouvement ridicule de cette société turbulente où vont se heurter tant d'intérêts qui nous seront toujours étrangers, car la nature a fait pour nous mille fois plus que n'auraient fait les longs apprentissages de la raison! Nous sommes pour eux des êtres imparfaits et cela est tout simple; ils ne sont pas parvenus à apprendre que la perfection de la vie consistait à aimer, à être aimé. Ils osent nous plaindre, parce qu'ils ne savent pas que nous les plaignons».

A la misma época (1832-37) pertenecen otros dos relatos, *Jean-François les Basbleus* y *Baptiste Montauban ou l'idiot*[28]. Dos relatos similares por las características de

---

[24] Ésta es la imagen primera que de ella tenemos en boca del narrador: «Thérèse avait un peu moins de seize ans. Ce n'était pas la plus belle des femmes, mais c'était la seule femme qui m'eût fait comprendre le bonheur d'aimer et d'être aimé [...] Cette impression fut subite comme la pensée, subite comme le regard que Thérèse laissa tomber sur moi, et qui était animé d'une si touchante bienveillance que la vue du ciel ouvert n'aurait pas réjoui mon âme d'une volupté plus vive et plus pure».

[25] El relato se halla inserto en el apartado «Fantaisies et légendes» de la edición de Castex (*Cf.* nota 20).

[26] La mejor edición de este libro es la que reproduce la de Delange frères de 1830, impresa en París por la Société encyclopédique française en 1970. *Le chien de Brisquet* aparece también como historia en este libro e igualmente fue publicado por separado por el propio Nodier.

[27] También en *Thérèse Aubert* había aparecido el tema de la ceguera. Teresa, tras su enfermedad, queda ciega. Adolphe le dice: «Dis, veux-tu que je sois aveugle, et que je détruise de deux coups de poignard ce faible et malheureux avantage que la nature trop injuste me donne aujourd'hui sur toi? Alors on dira: voilà deux amants, la maîtresse qui a perdu les yeux par la petite vérole, l'amoureux qui s'est aveuglé pour ressembler à sa maîtresse; ils s'en vont par le monde fidèles et heureux, car leur bonheur consiste à s'aimer; on le dira, n'en doute pas, et l'on prendra soin de notre misère».

[28] Los dos incluidos en el volumen XI. También aparecen en la edición de Castex dentro del llamado «Cycle des innocents».

sus dos personajes masculinos pero en los que el amor, una vez más, se torna imposible. En el primero de ellos Jean-François, «idiot, monomane, fou», muere en el mismo instante que la mujer que había amado pero que no era de su condición. *Baptiste Montauban* es una tierna historia de amor y de muerte. Joven que es separado de su amada, rica y noble, perdiendo el juicio y muriendo —como la heroína de *La Filleule du seigneur*— en el momento de los esponsales de ella con otro hombre.

De las historias contenidas en *Souvenirs de jeunesse*, todas con nombre de mujer[29], pertenecen, salvo la última que hemos comentado en el primer apartado, a esta misma concepción del amor que dibujamos. Y quizá más que en las anteriores se hace difícil separar en los textos los recuerdos personales de la ficción[30]. Nodier juega con el lector hasta el punto de confundirlo, de atraparlo en sus redes de «conteur». Ya lo dice así en su «Dédicace»:

> En intitulant ce volume: *Souvenirs de jeunesse*, j'ai voulu exprimer le sentiment général qui domine dans sa composition, ce besoin commun à tous les hommes qui atteignent un âge difficile et sévère de retourner quelquefois par la pensée aux charmantes illusions d'un âge d'expansion et d'espérance [...] Je n'ai cependant pas eu la prétention de me peindre. Elle serait fort déplacée dans un pauvre nouvellier dont la vie obscure est peu propre à fournir d'utiles renseignements à celles des autres. Ce que je peins, c'est le jeune homme que j'étais, sensible, enthousiaste, passionné à sa manière, et ce portrait n'est pas celui d'un individu, c'est celui d'une espèce. Ce qui m'est réellement personnel, c'est ici que j'ai voulu le dire, parce qu'il est convenu dans le genre modeste de littérature auquel je me suis consacré qu'on dit tout ce qu'on veut dans les préfaces [...] Ce que l'homme dont je parle aura de moi, c'est seulement le plus intime de mes livres, celui qui est le plus mien, et que j'aime le mieux. C'est tout ce que je puis.

Pues bien, Séraphine[31], Thérèse, Clémentine[32] y Amélie, heroínas que dan título a los relatos, pertenecen las cuatro al grupo de personajes en los que el recuerdo de juventud de Werther está presente. Jóvenes puras, castas, sentimen-

---

[29] Se trata de *Séraphine*, *Thérèse*, *Clémentine* y *Amélie*.

[30] En ese sentido resulta interesante consultar algunas de las referencias hechas por su propia hija en la biografía citada en nota 21 donde alude especialemente a los relatos de *Souvenirs de jeunesse* y los recuerdos personales vividos por ella misma o contados por su padre que aparecen en algunas de las historias.

[31] Representa el despertar del amor en la pubertad. Así lo recuerda el narrador: «Après nous être vus deux fois, Séraphine et moi, nous aurions voulu ne plus nous quitter. Nos plaisirs étaient si purs, nos entretiens étaient si doux [...] J'aimais ainsi Séraphine avec la naïveté d'une impression tout idéale, toute poétique, et dont l'innocence devait avoir quelque chose de l'amour des anges».

[32] Similares son los sentimientos del narrador hacia Clémentine: «ce que je sentais auprès de Clémentine, c'était un bien-être universel, qui tenait de l'extase; une fête

tales, inabordables por motivos diversos: religión, estado y condición social, enfermedad. Variantes todas del mismo tema del amor verdadero pero imposible y por consiguiente se convierten en historias trágicas, de amor y muerte.

Frente al amor sensual o el amor puro y casto, otro grupo de relatos sitúa el tema del amor en las imaginaciones soñadas (erotismo soñado). Frente a las ilusiones de la vida real, se sitúan las ilusiones del sueño[33]. Así se expresa en el Prólogo de *Smarra*, donde, años antes que Nerval, expresa su teoría de la ensoñación: «La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil». Esta inclinación, este «accident assez vulgaire d'organisation qui m'a livré toute ma vie à ces féeries de sommeil cent fois plus lucides pour moi que mes amours, mes intérêts et mes ambitions, m'entraînaient vers ce sujet».

En este grupo hay que situar *Trilby* y *La Fée aux miettes*. La primera de ellas por orden de publicación es *Trilby ou le lutin d'Argail*, relato aparecido en 1822 cuya acción transcurre en la legendaria Escocia, país al que viajó Nodier. En él se nos narra la historia del duende Trilby que cuida y protege la cabaña de Dougal, esposo de Jeannie, de quien se ha enamorado: «il n'eût pas abandonné la chaumière de Dougal pour l'empire du monde, car il était amoureux de la brune Jeannie, l'agaçante batelière du lac Beau, et il profitait de temps en temps de l'absence du pêcheur pour raconter à Jeannie les sentiments qu'elle lui avait inspirés». Como así lo hace mientras ella duerme, posándose en su seno y guiándole sus sueños: «Jeannie, ma belle Jeannie, écoute un moment l'amant qui t'aime et qui pleure de t'aimer, parce que tu ne réponds pas à sa tendresse. Prends pitié de Trilby, du pauvre Trilby. Je suis le follet de la chaumière». Es el espíritu del hogar que también turba a Jeannie. Dougal, el pescador, está celoso de Trilby y manda que el hogar sea exorcizado para que el duendecillo lo abandone. Jeannie, por el contrario, siente una tristeza infinita y una profunda soledad sin su acompañante de ensoñaciones. Porque Jeannie también ama a su duencilllo. Amor soñado, amor eterno, amor más allá de los tiempos: «l'amour que j'ai pour toi, ma Jeannie, n'est pas une affection de la terre»[34]. Jeannie muere dividida entre

---

perpétuelle du coeur, qui se réfléchissait sur toutes mes sensations [...] Il y avait autour de Clémentine une atmosphère, une lumière, une nature, un ciel, qui n'étaient pas ailleurs. Sa voix était une autre mélodie que la musique; son regard était d'un autre élément que le feu».

[33] También escribió un ensayo titulado «De quelques phénomènes du sommeil», incluido en *Rêveries* (volumen v de *Œuvres complètes*), donde pone de manifiesto, mucho antes que Nerval, el poder del mundo de los sueños («rêves») como el estado más lúcido del pensamiento.

[34] Y continúa: «Ah! je voudrais pouvoir te dire, pouvoir te faire comprendre comment dans un monde nouveau, un coeur passionné, un coeur qui a été trompé ici dans ses

la realidad y el sueño. Porque «vie réelle et vie rêvée sont indissociables dans le monde de Nodier», como lo pone de manifiesto su biografía más reciente[35].

La Fée aux miettes de 1832, probablemente la obra más conocida de Nodier, me sirve para cerrar este breve recorrido por la producción del autor en lo que respecta a la representación del amor. Es la historia fantástica de Michel, el carpintero, casado —por la promesa que éste le hizo— con el hada de las migajas (la enana de Granville), su protectora, vieja como la humanidad, con más de tres mil años, pero «belle pour moi —dice Michel— comme la femme qu'on aime, comme la seule femme qu'on puisse aimer». Sí, enamorado de Belkiss, la princesa representada en el medallón[36], ésta no es sino su hada de las migajas.

En el capítulo XX el hada se dirige a Michel en estos términos: «tu t'étonnes de tout, reprit gaiement la Fée aux miettes, et c'est une mauvaise disposition pour vivre dans ce monde de l'imagination et du sentiment, qui est le seul où les âmes comme la tienne puissent respirer à leur aise. Laisse-toi conduire, car il n'y a que deux choses qui servent au bonheur: c'est de croire et d'aimer».

Desde el amor físico al amor casto hasta llegar a las ensoñaciones del amor, el recorrido por buena parte de los relatos de Nodier nos depara estos contrastes, esta ambigüedad en una obra que ha de ser ser definida con estas características. El amor, lo hemos podido comprobar, goza de ese estatus ambiguo, contradictorio. Coexisten en la obra los registros serios y paródicos, fantásticos y realistas. Capaz de escribir *Moi-même* y *Le dernier chapitre de mon roman* casi en la misma época que *Le peintre de Salzbourg* o *La filleule du seigneur. Les aveugles de Chamouny*, esa historia de amor de dos ciegos, se torna paródica leyéndola en su estado

---

affections les plus chères ou qui en a été dépossédé avant le temps, s'ouvre à des tendresses infinies, à d'éternelles félicités qui ne peuvent plus être coupables! Tes organes trop faibles encore n'ont pas compris l'amour ineffable d'une âme dégagée de tous les devoirs, et qui peut sans infidélité embrasser toutes les créatures de son choix, d'une affection sans limites! Oh, Jeannie, tu ne sais pas combien il y a d'amours hors de la vie, et combien il est calme et pur!».

[35] ZARAGOZA, Georges (1992), *Charles Nodier. Le dériseur sensé*, París, Klincksieck. La cita pertenece al Prólogo de Pierre Brunel. Se trata de una apasionante y útil biografía sobre el autor que no se limita a los documentos objetivos e intenta interpretar ciertas actitudes de Nodier.

[36] Así se manifiesta su amor: «Un jour, un seul jour, le désordre de ma passion m'avait emporté si loin, et Belkiss semblait y céder elle-même par une si invincible sympathie, que mes lèvres se rapprochèrent en frémissant du médaillon, tandis qu'un prestige dont le délire de l'amour peut seul expliquer le mystère, prêtait à l'image animée le mouvement et les proportions de la nature, et me la montrait émue, agitée, palpitante, prête à s'elancer pour joindre ses lèvres aux miennes, hors de son cercle d'or et de son auréole de diamants. Je sentis que la chaleur de son baiser versait des torrents de flammes dans mes veines, et que ma vie défaillait à ma félicité».

primitivo, es decir, incluida en *Histoire du Roi de Bohème et de ses sept châteaux*, donde se ve frecuentemente interrumpida con digresiones y comentarios. Frente al texto paródico y descarado de *Le Nouveau Faust ou la nouvelle Marguerite* encontramos, a un tiempo, *La Fée aux miettes* o los *Souvenirs de jeunesse*. Y qué decir de esta última obra en la que los cuatro primeros relatos se oponen con fuerza al último, que rompe voluntariamente un mismo hilo conductor. ¿Se ríe Nodier de sus propios recuerdos, de ese romanticismo exarcebado y wertheriano de su juventud? El amor ocupó un lugar privilegiado en la vida de Nodier. Amor a su hija, a sus amigos, a los libros. Su bibliofilia y bibliomanía parecen satisfacer su necesidad de amor. Pero la felicidad no es completa. Por eso el amor dichoso es raro en su obra. Amores paródicos, amores imposibles o, simplemente, sueños de amor. Todo está permitido, todo es posible, porque «tout est vérité, tout est mensonge», dice, prácticamente al final de la historia, «La Fée aux miettes», pero, y son palabras del propio Nodier, «Sauvez l'amour, si vous le pouvez! C'est un dieu de votre âge»[37].

[37] Es la frase que finaliza el ensayo *De l'amour et de ses influences comme sentiment, sur la société actuelle*. Ver nota 1.

LA CUESTIÓN DEL JUICIO LITERARIO: NOTAS PARA UN BALANCE

Pedro Pardo Jiménez
Universidad de Cádiz

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. PROLEGÓMENOS

Entre todas las funciones de la Crítica literaria, probablemente la más escurridiza y polémica sea el juicio, la valoración de la calidad de las obras literarias. Por ello, no está de más empezar por remitirse a la etimología: en griego, la palabra «Crítica» (*krínein*) significaba originalmente «separar», «decidir», «juzgar». Lejos de perderse, esta última acepción se ha mantenido en los diccionarios actuales más solventes, cuya primera definición de Crítica es la de «arte de juzgar». Sin embargo, es un hecho que, en su evolución, la Crítica literaria ha ido renegando paulatinamente de su étimo, hasta el punto de que hoy día son mayoría los estudiosos que renuncian a pronunciarse sobre la calidad de las obras que abordan en sus trabajos. En esta incontestada y por ahora definitiva evacuación del juicio aparecen ciertos espacios de contradicción que en mi opinión proceden de la propia ausencia de un debate teórico sobre el particular. Ése es precisamente el objetivo de este trabajo: replantear las razones de la desaparición del juicio y calibrar su alcance en los estudios literarios, replanteamiento que la actual coyuntura de transición hacia un nuevo siglo debería en principio favorecer.

1. CRONOLOGÍA

Empezaremos por una breve revisión diacrónica de lo sucedido hasta hoy. Los estudios anteriores al siglo XIX se caracterizaban esencialmente por hacer una crítica de juicio: dictaminar si una obra poseía los méritos suficientes para ser considerada «literaria» era no ya una de las funciones de la Crítica, sino su única razón de ser. Al mismo tiempo, el juicio permitía relativizar el valor de la obra confrontándola con las demás e integrarla así en la jerarquía global de la Historia literaria. Este estado de cosas irá cambiando progresivamente, y ya a mediados de siglo la tendencia a no enjuiciar la calidad de las obras empieza a dejarse notar. Sainte-Beuve, por ejemplo, afirmaba en 1850: «Aujourd'hui il n'est pas rare de trouver, dans ceux qui s'intitulent critiques, du savoir, de la plume, de l'éruditon,

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

de la fantaisie. Donnez-leur un ouvrage nouveau, il vont discourir à merveille sur le sujet ou à côté du sujet [...]; ils vous diront tout, excepté un jugement. Ils ont tout du critique, excepté le judicieux. Ils n'oseront se commettre jusqu'à dire: ceci est bon, ceci est mauvais»[1]. Haciendo de la obra literaria un objeto perfecto de conocimiento, será sin duda el positivismo el que dé el espaldarazo definitivo a la crítica *anestética*. Según Renan, «La grande critique devrait consister à saisir la physionomie de chaque portion de l'humanité. Louer ceci, blâmer cela sont d'une petite méthode. Il faut prendre l'œuvre pour ce qu'elle est, parfaite dans son ordre [...] et ne pas lui reprocher ce qu'elle n'a pas. L'idée de faute est déplacée en critique littéraire»[2]. En el rechazo del juicio, epígonos de la crítica científica como Schérer coinciden con sus enemigos los impresionistas, con France y Lemaître a la cabeza, de suerte que Brunetière se queda solo en la defensa de la por entonces llamada «crítica dogmática»: «Faire la critique d'une œuvre, c'est la juger, la classer, l'expliquer. Éliminer de sa définition l'un quelconque de ces trois termes, c'est donc la mutiler ou plutôt c'est la dénaturer»[3].

En el marco de las tendencias metodológicas que capitalizan la Crítica francesa en la primera mitad del siglo XX, el juicio aparece como una operación si no irrelevante, cuando menos secundaria. Confirmando el propio orden sintáctico de su denominación (y, evidentemente, su propio espíritu), la Historia literaria es una aproximación mucho más histórica que literaria: se limita a la inclusión de algún autor olvidado o a la revisión moderada de los consagrados, y al cabo el juicio suele responder a la inercia de una tradición que ya ha jerarquizado al autor o la obra en cuestión. Lo mismo puede decirse de la Estilística: aunque sus representantes incluyan puntualmente juicios aislados, la valoración se reduce a una primera elección del texto a examen, pues normalmente no se trabaja sobre obras que no lo merezcan. Por otra parte, su desarrollo es paralelo al de la Historia literaria, de manera que los textos analizados solían estar previamente autorizados por esta última. En lo que se refiere, por último, a la crítica de inspiración psicoanalítica o sociológica, el panorama no cambia. Para el psicoanálisis, y especialmente para el psicoanálisis aplicado, el texto literario es fundamentalmente el síntoma de una neurosis, buscar en él virtudes o defectos resulta, en consecuencia, improcedente. También para la sociología la obra es una vía de descripción de la creación, en este caso, colectiva, y aunque sus trabajos contienen muchos juicios valorativos, éstos tienen más que ver con la ideología que con la

---

[1] *Causeries du lundi*, t. I. Citado por BERG, R.-J. (1990), *La Querelle des critiques en France à la fin du XIXe siècle*, New York/Berne/París, Peter Lang, pp. 7-26. En la revisión del siglo XIX seguiremos de cerca el magnífico estudio de Berg, uno de los pocos que trata en profundidad el tema de la valoración.

[2] RENAN, E. (1848), *L'avenir de la science*.

[3] *Études critiques*, citado por BERG, *op. cit.*, cap. II.

literatura. Si exceptuamos la prensa literaria, la crítica de la primera mitad de siglo, en suma, orientó sus intereses en direcciones que excluían por completo o casi por completo la valoración de las obras concretas, y de ello da fe J. Gracq en 1950: «il crève les yeux qu'il existe une crise du jugement littéraire»[4].

En lo que se refiere a la crítica más reciente, su posición sobre el particular es, al menos en el dominio francófono, más que conocida: lo único que tienen en común las numerosas y diversas corrientes de la segunda mitad del siglo XX es su unanimidad en el rechazo del juicio. La *nouvelle critique* y el postestructuralismo francés se han preocupado fundamentalmente por los mecanismos relativos al análisis e interpretación del texto: se trata, ante todo, de conocer más a fondo el proceso de la comunicación literaria, un propósito donde el juicio aparecía, en nuestra opinión erróneamente, como un aspecto residual. El análisis estructural, más próximo a la Teoría literaria que a la Crítica, se conforma con descomponer y reconstruir la obra literaria en virtud de categorías universales. Aunque Todorov admitiera que la omisión del juicio era una debilidad de la Poética y remitiera para su solución a un momento de mayor evolución de la disciplina (y a su necesaria intersección con la Estética)[5], tal laguna nunca llegó a eliminarse. Por su parte, el análisis textual postestructuralista no se considera a sí mismo como parte de la Crítica, por lo que ni siquiera ha entendido la omisión del juicio como una carencia. Así al menos lo señala Rifaterre: «l'analyse ne cherche pas à formuler des jugements de valeur; elle n'est pas critique littéraire: elle constate une existence qu'ensuite, et seulement ensuite, la critique s'approprie»[6].

2. NATURALEZA DEL JUICIO CRÍTICO

En nuestra opinión, zanjar tan categóricamente la cuestión comporta ciertos riesgos. El que los investigadores se sigan negando a enjuiciar las obras particulares no es ningún problema, pero sí lo es el que ni siquiera se haya sentido la necesidad de abrir un debate sobre el problema general del juicio (si se quiere, de reabrir un debate que a finales del XIX se cerró en falso): se da por hecho que la valoración no es importante sin antes haber estudiado sus mecanismos con el rigor suficiente, rasgo por otra parte aún más acusado en la crítica francesa y española que en la anglosajona, que, aunque poco, se ha preocupado por el asunto de manera puntual[7]. En este sentido, conviene evocar aquí uno de los

---

[4] *La littérature à l'estomac*, París, Corti, 1950, p. 11.

[5] *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, París, Seuil, 1968 (1973), pp. 103-104.

[6] *La production du texte*, París, Seuil, 1979, p. 7.

[7] Entre otros muchos trabajos pueden citarse: FRYE N. (1949), *Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1969; HOLLAND, N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*, New

estudios más sistemáticos de los obstáculos a los que se enfrenta el crítico a la hora de tratar el juicio como una actividad «científica»: nos referimos a los *Elementos de teoría crítica*[8], de W. Shumaker, un texto de 1952 cuya vigencia sólo se explica por la falta de bibliografía sobre la cuestión.

Comienza Shumaker por relacionar el proceso de la valoración con el del análisis, relación que se establece a través de tres posibles vías: la primera es la de la causalidad, según la cual tomamos una obra al azar y obtenemos unos datos analíticos que son causa de un juicio concreto; la segunda es la de la verificación, en la que partimos de una hipótesis de calidad, de un prejuicio en el sentido hermenéutico del término, que los datos analíticos confirman o rechazan; la tercera es la de la consecuencia lógica, por la que descubrimos unas cualidades que a priori definíamos como valiosas. Shumaker retiene la última de estas tres fórmulas, sin duda la más científica pero también la más conflictiva, pues le obliga a proponer una definición concreta de las categorías o criterios sobre los que reposa el juicio. Existen aquí dos posibilidades: optar por definiciones del valor artísticas o generales. La primera opción se limitaría a recoger las tendencias que la Estética como disciplina ha ido elaborando, entre ellas la unidad orgánica, el respeto por las formas genéricas, el placer inmediato de la lectura o de la forma de conocimiento que se propone en la lectura, etc. Sin embargo, la estética no basta, pues la literatura concierne a la totalidad de la naturaleza humana: no se trata de enjuiciar sólo lo bello, sino también lo verdadero y lo bueno; el problema es que, si admitimos esta última observación, habremos de reconocer que el juicio crítico es un juicio no sólo estético, sino también ético e incluso filosófico, un juicio que sólo un perfecto conocedor de la naturaleza humana y no humana estaría en disposición de emitir. A lo largo de este razonamiento, Shumaker repite exactamente la misma trayectoria lógica que siguiera Diderot en «Auteurs et critiques», relato en el que el personaje de Ariste, filósofo de gran sabiduría que persigue el juicio perfecto, decide encerrarse durante quince años para estudiar el alma humana, y sólo al final de su vida se convierte en hombre de bien y en crítico excelente[9].

York, Oxford Univ. Press; Strelka, J. (dir.) (1969), *Yearbook of Comparative Criticism*, vol II: *Problems of Literary Evaluation*, University Park: Pennsylvania State Univ. Press; Beardsley, M.C. (1981), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett; Ellis, J.M. (1988), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Taurus.

[8] Madrid, Cátedra.

[9] *Œuvres*, París, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

3. ACTITUDES DE LA CRÍTICA

Las conclusiones de Shumaker no eran ignoradas por todos aquellos estudiosos que, por un motivo u otro, han soslayado el problema a lo largo del siglo XX. No existen criterios de valoración realmente consistentes: como señala Hirsch, «de tels critères n'ont jamais été formulés avec succès, ni ne pourraient jamais l'être[10]».

A partir de aquí, las actitudes de la crítica son muy diversas. Una primera opción es renegar del juicio literario sin ningún complejo. Albert Béguin, por ejemplo, señaló en su momento: «Juger? Non. Notre époque ne possède ni les certitudes communes (sociales, idéologiques) qui purent en d'autres temps autoriser une critique du jugement prononcé, ni les principes esthétiques incontestés qui pouvaient aboutir à une hiérarchie»[11]. Participando de esta opinión, estudiosos posteriores solucionan el problema delegando la responsabilidad del juicio en otras parcelas del ámbito crítico. En esta posición se sitúan quienes defienden la existencia de una frontera más o menos infranqueable entre crítica de interpretación y crítica de juicio, situándose en una u otra tendencia. Ya a finales del XIX, G. Renard distinguía entre el estudio de las obras del pasado, que no entra en juicios de valor, y la crítica de las publicaciones recientes, cuya función debe ser forzosamente valorativa[12], y el propio Barthes señalaba en 1965: «La critique-chronique est normative. C'est son rôle de sélectionner, d'indiquer un choix, de distinguer le bien et le mal [...]. Dans la critique-livre, la situation est inversée. Celle-ci n'est pas ou est en tout cas de moins en moins judicative. La nouvelle critique ne semble presque pas penser les auteurs dont elle s'occupe en termes de valeur[13]». Se trata de una distinción que la crítica universitaria ha utilizado con frecuencia para huir de la subjetividad del juicio valorativo y que N. Frye legitima apuntando concretamente a la prensa literaria, a la que por otra parte trata con cierta suficiencia: «La métaphore du juge, voire la critique judicatrice toute entière, ne conviennent qu'au journalisme littéraire. Toute application que l'on en fait à la critique savante n'est qu'erreur et ne fait qu'induire en erreur[14]». La delegación de responsabilidades alcanza incluso a otros dominios de los estudios humanísticos, siendo la Estética, como en el caso ya citado de Todorov, el más frecuente.

---

[10] HIRSCH, E. D. (1969), «Privileged Criteria of Literary Evaluation», en STRELKA, J. (dir.), *op. cit.*, p. 25.

[11] BÉGUIN, A., citado por CARLONI, J.-C. Y FILLOUX, J.-C. (1955), *La critique littéraire*, París, PUF («Que sais-je?»), p. 113.

[12] (1890) *Les Princes de la jeune critique*, Librairie de la *Nouvelle Revue*, pp. XI-XIV.

[13] *Arts*, 12, 15-21 déc. 1965, p. 10. Citado por BERG, *op. cit.*, p. 146.

[14] *Op. cit.*, p. 58.

Una segunda opción es la de condicionar la naturaleza misma del juicio, mecanismo que opera a menudo por medio de la sumisión a las otras dos funciones críticas, el análisis y la interpretación. Es lo que propone, por ejemplo, Pedro Aullón de Haro: «Un discurso crítico coherentemente realizado sin duda permite al ejecutar su cierre proponer una enunciación de tipo conclusivo, pero semejante más que al mero juicio al resultado último que la ajustada demostración de una hipótesis posibilita»[15]. El loable espíritu de esta afirmación, que no es otro que el de convertir la valoración en un elemento objetivo, se ve por desgracia contrarrestado por el hecho de que la calidad literaria, como el propio carácter literario de un texto determinado, sigue siendo hoy por hoy empíricamente indemostrable. Un espíritu similar, aunque modificado, es el que aparece en las últimas páginas del citado trabajo de Shumaker: ante el callejón sin salida en el que desemboca su trabajo, el autor opta por atenuar la contundencia crítica del juicio, para lo que propone dos fórmulas. La primera, menos satisfactoria, es la de limitarse a hacer juicios parciales, lo que supone olvidar la obra como totalidad. La segunda, aunque global esta vez, se asemeja más a una modesta declaración de intenciones: hay que valorar siempre con reservas y declarando explícitamente el sistema de supuestos sobre los que se asienta el juicio.

La tercera posibilidad que queda es la defender el juicio como exigencia elemental de la Crítica literaria, posición tan inusual en nuestros días que puede ser calificada no ya de controvertida, sino casi de extravagante. De hecho, el único que parece haberse dedicado activamente a tan solitaria tarea es R.-J. Berg, que en un reciente estudio dedica todo un capítulo a tal defensa: el que no poseamos criterios estables de valoración no impide al autor reconocer tal carencia como una grave debilidad de la Crítica literaria actual[16]. El trabajo de Berg adquiere sin embargo un cariz mucho más polémico cuando afirma que la renuncia al juicio procede menos de un prurito de cientifismo y de objetividad que del miedo a equivocarse en el diagnóstico.

4. LOS ERRORES DE LA CRÍTICA

Es sabido, desde luego, que la Historia de la Crítica está repleta de «errores» de bulto, de los que no se salvan ni los críticos «académicos», ni los periodistas, ni los propios literatos. Así señalaba J. Paulhan los del siglo pasado:

---

[15] Aullón de Haro, P. (1984), «La crítica literaria actual: delimitación y definición. La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en Aullón de Haro, P. (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, p. 19.

[16] «Postface polémique, ou défense (sans illustration) de la critique judicatrice», *op. cit.*, pp. 145-189.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

> L'on a parfois appelé le XIXe siècle, siècle de la critique. Par antiphrase, sans doute: c'est le siècle où tout bon critique *méconnaît* les écrivains de son temps. Fontanes et Planche accablent Lamartine; et Nisard, Victor Hugo. L'on ne peut lire sans honte ce que Sainte-Beuve écrit de Balzac et de Baudelaire; Brunetière, de Stendhal et de Flaubert; Lemaître, de Verlaine ou de Mallarmé; Faguet, de Nerval et de Zola [...]. Quand Taine veut imposer un romancier, c'est Hector Malot; Anatole France un poète, c'est Frédéric Plessis. Tous, il va sans dire, passant sous silence Cros, Rimbaud, Villiers, Lautréamont[17].

De la misma manera, George Steiner nos recordaba hace algunos años que Balzac consideraba las novelas de Ann Radcliffe superiores a las de Stendhal, que Tolstoi proclamó que *El rey Lear* era indigno de la crítica seria, que los románticos ingleses fueron en su momento ampliamente denostados o que el impresionismo artístico fue considerado una locura pasajera[18]. Errores de este tipo han llevado a algunos de los críticos más solventes a entonar el *mea culpa*, y quizá el testimonio más conmovedor en este sentido sea la amarga confesión de A. Gide dos años después de haber rechazado para la NRF el manuscrito de *En busca del tiempo perdido*. En carta al autor Gide declaraba: «Le refus de ce livre restera la plus grave erreur de la NRF et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie». En todo caso, no son los libros de Paulhan o de Steiner los únicos que, aunque sea de pasada, se han dedicado a reunir errores de juicio o apreciaciones radicalmente contrarias de una misma obra, otros le han precedido y seguido en este terreno[19]. No sin cierta sorna, Berg llega a hablar de lo que es casi un nuevo género literario, el *sottisier* o antología de errores de la crítica de una determinada época, para afirmar después que la actual desconfianza de los críticos ante el juicio se obedece al miedo de entrar a formar parte del *sottisier* del año 2.050[20].

No compartimos la idea de Berg. Sin duda los críticos contemporáneos son conscientes de que muchas de las apreciaciones de sus brillantes antecesores no se sostienen hoy día, por lo que su reticencia está más que justificada. La posibilidad de error es inherente a todo juicio que, precisamente por producirse en la actualidad, carece de poso histórico. Al no haberse hallado un sistema de valoración objetivo, se entiende que la perspectiva del tiempo es absolutamente necesaria para superar el gusto individual, pues de otro modo se caería

---

[17] *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, París, Gallimard, 1941 (1973), p. 19.

[18] *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1989, p. 80 ss.

[19] Cf. por ejemplo THIBAUDET, A. (1930), *Physiologie de la critique*, París, Nizet, pp. 39-40; PICON, G. (1953), *Introduction à une esthétique de la littérature*, t. I: *L'écrivain et son ombre*, París, Gallimard; PEYRE, H. (1967), *The Failures of Criticism*, Ithaca, Cornell Univ. Press; PIVOT, B. (1968), *Les Critiques littéraires*, París, Flammarion.

[20] *Op. cit.*, p. 155-156.

en el riesgo de acercar a la Historia literaria nombres que no debieran pertenecer a ella, y de convertir en «gloria» lo que quizá es sólo éxito momentáneo. El periodismo literario, espoleado por la necesidad de cribar entre la ingente producción literaria de nuestra época, asume este riesgo aun a sabiendas de que su juicio es subjetivo, y de que ocasionalmente puede orientar al lector hacia caminos poco adecuados. Ya lo decía Thibaudet: «Que l'optique de l'actualité amène la critique journalière à des erreurs, qui le niera? Elle n'est pas plus exempte d'erreurs congénitales [...] que les deux autres critiques»[21]. En el fondo, queda la impresión de que los periódicos y revistas constituyen un vehículo de repercusión fugaz en el que el error queda, por así decirlo, más difuminado, y prueba de ello es que son numerosos los críticos universitarios que, huyendo de la crítica de juicio en sus libros, no mantienen la misma reserva en las publicaciones periódicas. Con todo, no debemos obviar el hecho de que en los últimos tiempos parece imponerse en gran parte de la prensa literaria una creciente tendencia a divagar sobre las obras concretas sin pronunciarse sobre la calidad de lo escrito.

5. EL JUICIO EN LOS ESTUDIOS FILOLÓGICOS

De lo hasta ahora señalado puede inferirse erróneamente que el juicio, confinado en la prensa literaria, ha desaparecido por completo del ámbito académico. Ésta es, en efecto, la teoría, pero en la práctica la mayoría de los investigadores acaban (quizás inconscientemente) emitiendo juicios aislados y un poco como de paso. Es lo que hace, desde la estilística, M. Cressot, que encuentra defectos imperdonables en las primeras páginas de *Le père Goriot*[22]; de Roland Barthes, cuando declara que lo *scriptible* puede ser un criterio de valoración (cayendo en una contradicción que Steiner ha señalado debidamente)[23]; de Lucien Goldmann, que alude ocasionalmente a nociones como la grandeza o mediocridad de los autores y de las obras para justificar su estructuración sociológica[24]; de Gérard Genette, por último, que a pesar de su filiación explícitamente poética no desdeña hacer observaciones puntuales sobre lo que «valen» determinadas obras[25]. En efecto, de un modo o de otro el juicio está siempre presente en el acto crítico. Con esto no decimos nada nuevo, y en este sentido pueden traerse a colación testimonios de Ph. Van Tieghem: «La première opération est un choix: n'est digne de nom de littérature que ce qui offre une valeur, et une valeur

---

[21] *Op. cit.*, p. 39.
[22] *Le style et ses techniques*, París, PUF, 1947 (1988), p. 308.
[23] *S/Z*, París, Seuil, 1970.
[24] Cf., *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1962, pp. 342-347.
[25] Cf., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, p. 209.

littéraire, c'est-à-dire un minimum d'art», o de Wellek y Warren: «Es inevitable que un ensayo que parece puramente exegético proponga, por su propia existencia, un juicio de valor mínimo»[26]. Éstos ya habían advertido que la distinción, hoy clásica, entre teoría, historia y crítica literarias es sólo aproximativa, y que estas tres disciplinas terminan por superponerse necesariamente. En efecto, un manual de historia literaria es por sí mismo un acto de jerarquización, como lo es la elección de un corpus en los estudios de teoría literaria: si Genette escoge a Proust como base de su «Discours du récit» es sin duda porque reconoce en él los suficientes méritos artísticos. Fuera ya de la investigación universitaria, comprobaremos que la valoración aparece además en la práctica cotidiana de la docencia, tanto en el diseño de los programas de estudios como en la más inocente selección de textos. Dicho de otro modo: el fantasma del juicio, que otrora fuera la víctima necesaria de la legitimación científica de los estudios literarios, acaba deslizándose por los intersticios de la Filología, y si no hemos conseguido desterrarlo completamente del ámbito académico, lo que desde luego si hemos logrado es no hablar de él, hacer como si no existiese.

Lo que queda por confirmar es si el exilio del juicio es definitivamente un logro de la Filología. Para responder esta cuestión nos parece primordial plantear el alcance del juicio dentro del desarrollo de la cultura, lo que inevitablemente nos lleva a abordar sucintamente la cuestión del canon literario.

6. JUICIO Y CANON LITERARIO

La perspectiva histórica parece ser por ahora la única vía fiable de confirmación de los juicios sobre las obras contemporáneas. Aunque la idea es muy antigua, sigue siendo uno de los pocos apoyos firmes con los que cuenta la Crítica: la calidad de un texto se mide en virtud de su resistencia al paso del tiempo, y si decimos de un autor o una obra que son clásicos no es ya porque dispongamos de criterios estéticos definitivos sobre su calidad, sino porque su supuesta calidad goza del consenso de las sucesivas generaciones. En este sentido suele citarse con frecuencia la frase de Bielinski: «de tous les critiques, le plus grand, le plus génial, le moins faillible, c'est le temps».

Ahora bien, esto no deja de ser más que una metáfora. Lo que sucede en realidad es que, con el discurrir del tiempo, en cada momento histórico se ha ido imponiendo un canon literario determinado, entiéndase éste como la suma de valores culturales que se consideran apreciables o bien como el resultado de

---

[26] Wellek, R. y Warren, A. (1955), *La Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 49 y 55; Van Tieghem, Ph. (1961), *La littérature comparée*, París, Colin, p. 10. Testimonios similares en Carloni, J.-C. y Filloux, J.-C. (1955), *op. cit.*

la aplicación de los mismos, es decir, como un conjunto de obras concretas. El actual debate del canon literario se articula sobre dos teorías bien diferenciadas. Por un lado, el neorromanticismo inmanentista de Harold Bloom, según el cual las obras que forman parte del canon occidental se imponen por sí mismas, por su propia fuerza y originalidad. En el lado opuesto se sitúan quienes consideran que la construcción del canon depende de los valores culturales y es por tanto inseparable de factores sociales e ideológicos: se incluyen aquí las corrientes que integran lo que Bloom denomina «Escuela del resentimiento» (feministas, afrocentristas, marxistas, deconstructivistas, etc.), pero también otras metodologías como la semiótica de Lotman o la sociología de Bourdieu[27]. Concretamente, Bourdieu remite el origen del canon a dos elementos: la configuración pedagógica, pues el gusto depende estrictamente de la educación, de suerte que el capital escolar es el ámbito que genera el campo donde se obtiene el valor crítico, y, en segundo lugar, la necesidad de distinción cultural: la elección de una obra de arte (como la forma de vestir o el vino que se bebe) define un estilo de vida y, en consecuencia, asigna a la persona en cuestión un status socio-cultural. Como en otros factores de distinción, en el juicio estético el lector tiende a asumir el punto de vista definido por el canon culto, que es el que se admira socialmente. Es precisamente esta necesidad de ser distinto (y, por tanto, distinguido) la que asegura el dinamismo y la mutabilidad del canon.

Si bien nuestra posición está muy alejada de la de Bloom, que como sabemos reduce el canon occidental al canon anglosajón, no se trata aquí de ver cuál de estas dos actitudes es más acertada, sino de sondear en qué medida el juicio interviene en una o en otra. Al sugerir que las obras se imponen en el tiempo por una especie de inercia, la teoría de Bloom sucumbe a un determinismo excesivo, pues como bien señala Pozuelo Yvancos recogiendo a Barbara H. Smith, el valor es continuamente producido y reproducido por sucesivos actos de evaluación: ya lo anunciaba G. Picon cuando afirmaba «ce n'est pas l'histoire qui fait le jugement: c'est le jugement qui fait histoire»[28]. Dicho de otro modo, el valor estético no es un valor estático; la intervención del juicio, aunque sea como factor de distinción, es decisiva. Si consideramos ahora la teoría de Bourdieu, veremos que los dos elementos que se evocan en la configuración del canon están condicionados, de manera más o menos indirecta, por el acto de valoración. En primer lugar, el capital escolar asegura su continuidad gracias a la práctica docente, que a su vez, y según indicamos anteriormente, supone una actividad permanente de evaluación. En segundo lugar, si el juicio es un indicador de distinción cultural, no por ello deja de ser el instrumento de búsqueda y de

---

[27] Cf. Pozuelo Yvancos, José M.ª y Aradra, Rosa M.ª (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.

[28] *Op. cit.*, p. 217.

consolidación de nuevos referentes estéticos, que son los que a la larga irán añadiéndose al canon previamente establecido.

Por último, e independientemente de estas teorías, en la relación entre juicio y canon literario aparece un hecho difícil de obviar: sea cual sea el resultado de la actual controversia entre el canon occidental y los cánones alternativos, será en todo caso el resultado de un acto valorativo.

7. CONCLUSIONES

Podemos decir, en conclusión, que ese juicio valorativo que hemos mantenido exiliado de los estudios filológicos en los dos últimos siglos sigue imponiéndonos su presencia pertinaz y, según parece, pertinente. Renegar de él sólo conduce a asimilar la Crítica a la Historia y a la Teoría literarias, asimilación que, como hemos visto, seguiría siendo en cualquier caso más teórica que práctica. Resulta por otra parte curioso que la interpretación no haya sido objeto de un trato radicalmente distinto a pesar de ser una operación a menudo manifiestamente subjetiva. Ante el exceso, cuando no el delirio, de ciertos comentarios, los teóricos actuales no se han creído obligados a rechazar la interpretación, sino que en lugar de eso han preferido apelar al sentido literal (caso de Umberto Eco[29], en otro tiempo adalid de la obra abierta) o, más simplemente, al sentido común (caso de Steiner). En nuestra opinión no existen razones para actuar de manera diferente ante la subjetividad del juicio, tanto más cuanto el citado Steiner nos recuerda periódicamente que toda interpretación supone invariablemente una valoración[30], que «las interpretaciones de un texto [...] no son menos abiertas, no menos susceptibles de insinuación y disolución retóricas que los pronunciamientos de valor y preferencia estética[31]». Como la crítica interpretativa, la crítica judicativa queda legitimada desde el momento en que es juiciosa, y el que no queramos caer en una aplicación injustificada de la evaluación literaria, no significa que no debamos seguir sondeando los mecanismos por los que opera dicha evaluación. Se trata de una responsabilidad sin duda difícil, pero es precisamente la crítica universitaria la que se encuentra en mejor disposición de asumirla. Así pues, no seamos irresponsables: no perdamos el juicio.

---

[29] *Les limites de l'interprétation*, París, Grasset, 1990, p. 49.

[30] «Interpretar es juzgar», *El Urogallo*, 18, 1987 (el título del artículo es de por sí significativo).

[31] *Op. cit.*, p. 154.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aullón de Haro, P. (1984), «La crítica literaria actual: delimitación y definición. La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en Aullón de haro, P. (coord.). *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.

Barthes, R. (1970), *S/Z*, París, Seuil.

Beardsley, M.C. (1981), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett.

Berg, R.-J. (1990), *La Querelle des critiques en France à la fin du XIXe siècle*, New York/Berne/París, Peter Lang.

Carloni, J.-C. y Filloux, J.-C. (1955), *La critique littéraire*, París, PUF («Que sais-je?»).

Cressot, M. (1947), *Le style et ses techniques*, París, PUF, 1988.

Diderot, D., *Œuvres*, París, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951.

Eco, U. (1990), *Les limites de l'interprétation*, París, Grasset.

Ellis, J.M. (1988), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Taurus.

Frye. N. (1949), *Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1969.

Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.

Goldmann, L. (1962), *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard.

Gracq, J. (1950), *La littérature à l'estomac*, París, Corti

Hirsch, E.D. (1969), «Privileged Criteria of Literary Evaluation», en Strelka, J. (dir.) (1969), *Yearbook of Comparative Criticism* (vol II: *Problems of Literary Evaluation*), University Park: Pennsylvania State Univ. Press.

Holland, N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford Univ. Press.

Paulhan, J. (1941), *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, París, Gallimard, 1973.

Peyre, H. (1967), *The Failures of Criticism*, Ithaca, Cornell Univ. Press.

Picon, G. (1953), *Introduction à une esthétique de la littérature*, París, Gallimard, 2 vols.

Pivot, B. (1968), *Les Critiques littéraires*, París, Flammarion.

Pozuelo Yvancos, José M.ª y Aradra, Rosa M.ª (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Renan, E. (1848), *L'avenir de la science.*

Renard, G. (1890), *Les Princes de la jeune critique*, París, Librairie de la *Nouvelle Revue.*

Rifaterre, M. (1979), *La production du texte,* París, Seuil.

Shumaker, W. (1952), *Elementos de teoría crítica,* Madrid, Cátedra.

Steiner, G. (1987), «Interpretar es juzgar», *El Urogallo,* 18, pp. 84-97.

—— (1989), *Presencias reales*, Barcelona, Destino.

Strelka, J. (dir.) (1969), *Yearbook of Comparative Criticism* (vol ii: *Problems of Literary Evaluation*), University Park: Pennsylvania State Univ. Press.

Thibaudet, A. (1930), *Physiologie de la critique*, París, Nizet.

Todorov, T. (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, París, Seuil, 1973.

Van Tieghem, Ph. (1961), *La littérature comparée*, París, Colin.

Wellek, R. y Warren, A. (1955), *La Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÉCRITURE ET LIBERTÉ À LA LUMIÈRE SURRÉALISTE

Patricia Pareja Ríos
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts?

Avec cette interrogation, Desnos[1] plongeait le couteau dans la plaie d'une parole usée et abusée à force de significations quotidiennes, devenue le repaire d'une forfaiture contre l'homme et son indépendance. Le surréalisme le sait bien qui affirme sans hésiter «le langage peut et doit être arraché à son servage»[2]. Du cheminement que cette entreprise parcourra, de quelques uns de ses moyens et ses réussites s'occupera notre article, qui ne visera à rien de plus qu'à rendre compte des accents particuliers de certaines de ses approches. On essaiera de démontrer comment telles démarches mettent en lumière ces obscurs paradis éclatants que découvrent les mots, livrant leur verve et leur sève. Nos exemples se borneront pour la plupart à la tranche du surréalisme située jusqu'à sa «période conquérante» (José Pierre), c'est-à-dire avant la guerre de 39, mais on tiendra compte également de textes plus récents.

La réflexion que le surréalisme apporte sur l'écriture[3] et ce qu'elle comporte passe entre autres et comme l'on sait, par le texte Les «Mots sans rides» des *Pas perdus*. En effet, le défi porté sur les mots y revenait à découvrir quelle puissance cachée ils décelaient pour «rendre au langage sa destination pleine»; or, cette destination n'était autre que d'«exalter la vie». Connaissance et «extraordinaire lucidité» se donnaient la main dans le *Manifeste du surréalisme*, où la «dictée de la pensée» était la seule qui comptât comme mode de recherche de «la vérité qui n'est pas conforme à l'usage». Certes, un «discours libre» (Margue-

---

[1] Desnos, Robert (1978), «Rrose Sélavy», in *Corps et biens*, Paris, Gallimard, p. 43.

[2] Breton, André (1992), *Point du jour*, in *André Breton, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (NRF, Bibliothèque de la Pléiade), vol. II, p. 276.

[3] Réflexions que d'autres, tel Jean Paulhan, poursuivaient aussi à ce moment (cf. Bonnet, Marguerite [1988], «Notes et variantes», *Breton, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [NRF, B. de la Pléiade], vol. I, p. 1.313), comme Breton même l'explicite (cf. Breton, A. [1988], «Les Mots sans rides», *Les Pas perdus*, in *Breton, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [NRF, B. de la Pléiade], vol. I, p. 285).

rite Bonnet) en tant que plus ou moins «automatique» allait prendre le dessus —«parler pour parler est la formule de délivrance» (Novalis)—, inaugurant une parole multiple et à divers degrés dégagée, qui se constituera comme poésie fondamentale. Les dangers que cette attitude comportait pour le poète en valaient bien la peine: «l'idée du surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressifs des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite»[4].

Ici, face à une écriture personnalisée héritée de l'Antiquité[5], qui prise fortement le moi écrivant, le surréalisme soutiendra la communauté de l'entreprise poétique: «Allons, quoi qu'on en ait écrit, deux feuilles du même arbre sont rigoureusement semblables: c'est même la même feuille»[6]. Voici la définition qu'il mettra à l'œuvre dans la notion d'inspiration, et mesurons sa volonté d'irrévérence envers l'importance du moi créateur: «*se glorifier le plus de ce dont on est le moins responsable*. À la moindre rature, le principe d'inspiration totale est ruiné. L'imbécillité efface ce que l'oreiller a prudemment *créé*. Il faut donc ne lui faire aucune part, à peine de produire des monstres. Pas de partage. L'imbécillité ne peut être reine»[7]. L'intertexte convoqué et inversé s'avère être le tableau de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, qu'on envisage d'une manière tout autre, en valorisant les productions du rêve, source certaine d'inspiration pour ce mouvement. Rappelons finalement aussi l'usage clé de l'«interversion» textuelle de Lautréamont dans ses *Poésies*.

L'effondrement de l'assurance du moi et sa raison s'accorde certes à la volonté de libération de l'homme *dès l'intérieur*, en «pleine zone interdite». En ce sens, le passage de l'homme préhistorique à l'homme actuel, qui était attesté selon Georges Gusdorf par le décalage de l'univocité du mot à l'être[8] —en passant par là du mythe à la littérature—, va être à nouveau refondu. Non que le surréalisme renverse l'équation mais qu'il lui découvre sa fissure: en détournant les mots de leur «devoir de signifier»[9], c'est-à-dire du rapport nécessaire mot-référent, fût-ce multiple —dénotatif ou connotatif—, il affranchit leur servage

---

[4] Breton, André (1988), *Second Manifeste du surréalisme*, in *Breton, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. I, p. 791.

[5] *Cf.* Gusdorf, Georges (1984), *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, p. 188.

[6] Breton, A. (1992), *Point du jour*, *op. cit.*, p. 273.

[7] «Voix-poésie», in Breton, A. (1988), *Notes sur la poésie*, in *Breton, Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1.017. La cursive revient aux auteurs.

[8] Gusdorf, *op. cit.*, p. 190.

[9] *Cf.* «Les Mots sans rides», *Les Pas perdus*, in *Breton, Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 285.

séculaire et leur donne une «existence concrète»[10], une présence, une chair. Cette pulvérisation du sens épouse l'orientation de la rupture sur le rapport morbide corps-esprit que le surréalisme cristallisait. Le corps de la lettre revendique alors sa vie et sa vérité au même titre que le corps de l'homme, sa propre authenticité et sa reconnaissance, bref, une signification «autre», qui lui permettra de (re-) trouver le «pouvoir hallucinatoire des images»[11], en brisant le monopole du moi écrivant au profit de leur faculté heuristique.

De la haute signification que le surréalisme y décelait répondra Breton, avalisé par les déclarations de Novalis, Apollinaire ou Éluard: «Tout peut se décrire —verbis—. Toutes les activités sont ou peuvent être accompagnées de mots, comme toutes les représentations peuvent être accompagnées du moi» (Novalis); «O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage -auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire» (Apollinaire); «Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel. Il nous faut tous les mots pour le rendre réel... Les mots gagnent» (Éluard). En effet, à l'instar des cabalistes, le verbe serait «ce à l'image de quoi l'âme humaine est créée; on sait qu'on l'a fait remonter jusqu'à être le premier exemplaire de la cause des causes, il est autant, par là, dans ce que nous craignons que dans ce que nous écrivons, que dans ce que nous aimons» (*Second manifeste du surréalisme*). Mais attention: tandis que Dieu était à l'origine de l'interprétation occultiste —et Michel Leiris nous donne la réponse pour ce qui est de l'interprétation religieuse: du souffle divin et créateur on passe à «la voix carnassière qui dévorait la terre, le bois, le fer et bientôt les ondes magiques de l'eau et du feu»[12]—, dans la vérité surréaliste «tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*»[13]; autrement dit, lorsqu'on repère des «noms pour désigner les choses qui n'existent pas» ce sera «sur les corps éblouis jamais en reste avec les âmes»[14]. En effet,

---

[10] *Ibid.*

[11] «Pneus patte de velours» par exemple, *cf.* les *Champs Magnétiques.*

[12] Leiris, Michel (1989), «Le Point cardinal», in *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard (NRF), p. 66.

[13] Breton. A. (1992), *L'Amour fou* , in *Breton, Œuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), vol. II, p. 754.

[14] Breton, A. (1992), «Le Marais des Cinq-Doigts...», *Inédits I*, in *Breton, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [La Pléiade], vol. II, p. 639. Voici l'extrait du poème:

«Qui chante dans les nasses que ramène le soir la beauté/ Et qui pleure/Je commence à voir mais qui donne le pain à la curiosité/Par les fenêtres du bas des maisons que je vois hautes/Qui passe la main fine de la santé/Sur les corps éblouis jamais en reste avec les âmes/Il y a des noms pour désigner les choses qui n'existent pas/Des noms tremblants sur les lèvres peintes des visages aimés/Qui se hisse dans les voilures de l'obscurité».

le surréalisme va opérer, à quelques exceptions près[15] un enracinement de l'être dans son corps, lui qui sait «le désert qui te ronge / Langage carnassier dont tu es l'ombre proie»[16]; laissons la parole d'Aimé Césaire nous le raconter à son tour: «vienne la disparition des jours de chair morte dans la chaux vive des rapaces»[17]; «elle (la négritude) plonge dans la chair rouge du sol/elle plonge dans la chair ardente du ciel/[...]/étincelle du feu sacré du monde/chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du monde!»[18]. À la tempête que la négritude soulève, le poète livrera la parole de «(s)a conscience et son rythme de chair»[19]. Dans «La revendication du plaisir», au troisième numéro de *La Révolution surréaliste*, Breton en sera bien explicite: «nous n'aimons que la neige et le feu de la chair, vraie densité de notre esprit». Une vie autre, qui apparaîssait d'emblée liée et au verbe et à la vérité de la chair luttera pour s'instaurer, qui répondait mágiquement à l'appel éclatant et mortel du désir.

À ne pas nous surprendre alors de la définition de Poésie qu'on nous présentera en 1929: «La Poésie est l'essai de représenter, ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets *ces choses* ou *cette chose* que *tend obscurément d'exprimer le langage articulé*, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé»[20]. De cette façon, la parole-poncif devenait matériau à découverte: «La poésie est le contraire de la littérature. Elle règne sur les idoles de toute espèce et les illusions réalistes; elle entretient heureusement l'équivoque entre le langage de la *vérité* et le langage de la *création*»[21]. Résumons, le souffle poétique, déchaîné ou forgé, s'éclairera dans le surréalisme du puissant «pouvoir de subversion de la chair»[22] et ses potentialités: il sera à ce titre porteur de savoirs insoupçonnés.

Ainsi, d'instrument connu qu'elle était, la langue se révèle tout d'un coup diverse, étrange, inépuisable: elle s'y connaissait en génération, c'est-à-dire qu'elle portait en soi les germes de son existence future, ceux de sa procréation tex-

---

[15] On fait référence au très particulier cas d'Artaud et sa dépossession sensible du corps (cf. sa correspondance avec Jacques Rivière), qui semble cependant contestée par des textes tel que *L'Ombilic des limbes*, où la place accordée à la chair et ses puissances n'est pas negligeable.

[16] Bédouin, J.-L. (1998), «Derrière moi», in *Libre espace*, Paris, Syllepse («Archipels du surréalisme»), p. 117.

[17] Césaire, A. (1983), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, p. 45.

[18] *Ibid.*, p. 49.

[19] *Ibid.*, p. 64.

[20] Breton, A. et Éluard, P. (1988), «Notes sur la poésie», *Alentours III*, en *Breton, Oeuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 1.015.

[21] Breton, A. et Éluard, P. (1988), «Notes sur la poésie», *op. cit.*, p. 1.015.

[22] De Cortanze, G. (1991), *Le Monde du surréalisme*, Paris, Henri Veyrer, p. 170.

tuelle[23]. Une vie propre lui était découverte qui participait de l'enjouement de la chair, de ses secrets et ses abîmes, de ses revendications, de son autonomie. Le «Message automatique» montrait cette autre «intelligence fonctionnant en nous»[24], qui faisait la part à la lettre cachée: «Tout est écrit»[25]. Bien de productions surréalistes ont puisé dans le débordement de cet espace, qui s'avéra champ d'une difficile labour, au dire du même Breton[26]. Toutefois, les «champs magnétiques» de la parole mettaient bien en évidence des trouvailles: l'homme s'y découvrait autre qu'il n'était: «Poisson soluble» dans la pensée[27], dont le langage, désormais en liberté, portait le sceau d'une «Immaculée Conception»[28] parce que «le poète a tué son modèle» (René Char). Les mots avaient perdu leur mémoire et, enfin étaient devenus nouveaux: «l'avant-nom, le contre-nom, l'entre-nom et le Parthénon»[29].

Or, cette porte ouverte aux «phrases de silence» (Breton) que le surréalisme avait célébrée désormais une fois pour toutes, ne pouvait —ni ne voulait, par les raisons exposées plus haut— cacher d'autres trouvailles plus élaborées, tels les aphorismes[30] ou n'importe quel jeu verbal surréaliste, qui leur faisaient pendant dans le but commun de la délivrance: «La roue des écritures frise le délire des paysages/(bataille de moissons)./ Les images souterraines s'accouplent aux échos,/brisent les chaînes du matin:/vestige ultime des rumeurs tem-

---

[23] *Cf.* «Les Mots sans rides», d'A. Breton.

[24] Herschel, cité par Breton in «Le Message automatique», in *Point du Jour*, in *Breton, Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 376.

[25] *Ibid.*

[26] Ce fut, en effet, «l'histoire d'une infortune continue» (*Cf.* «Le Message automatique», *op. cit.*, p. 380), mais cela n'empêche pas l'auteur de compter «sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire» (*ibid.*).

[27] *Cf.* le *Manifeste du surréalisme*, d'A. Breton.

[28] On retrouve parfois les traces de ce discours libéré, comme a relevé avec perspicacité Bernard Dupriez chez *L'Immaculée Conception* (1930): «Un jour je me suis dit: Qu'est-ce que cette clé fait dans ma poche? Alors je suis allé au Mans voir Clémenceau. Je lui ai dit: 'Savez-vous ce que cette clé fait dans ma poche?' Il m'a poché l'œil et j'ai dû garder la Chambre des Députés pendant vingt-quatre heures», où «*clé* appelle *Clémenceau*, d'ou *Le Mans*; *poche* appelle *poché*, d'où *garder la chambre*, et *la chambre* appelle *des députés*» (*Cf.* DUPRIEZ, B. [1990], *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, éd. Christian Bourgois, p. 465).

[29] BRETON, A. (1989), «Essai de simulation de la démence précoce», in «Les Possessions», *L'Immaculée Conception*, in *Breton, Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 863. Dans *Point du jour*, Breton mettait l'accent cependant sur «l'assemblage des mots» plutôt que de les modifier (cf. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, pp. 275-276).

[30] *Cf.* spécialement BERRANGER, M.-Paule (1988), *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Librairie José Corti. Cette chercheuse analyse avec finesse et fermeté l'aphorisme surréaliste et ses attributs.

porelles/aux vallées des créatures/tranquille écorce en fenaison»[31]. Un autre exemple, qui réalise cette «débâcle de l'intellect» que doit être chaque poème[32]: «Oubliez les paraboles absurdes pour écouter de Rrose Sélavy les sourdes paroles»: «Dans le silence des cimes, Rrose Sélavy regarde en riant la science qui lime»[33]. Au demeurant, il s'agit de rendre à l'homme sa vie, non son simulacre. Le mot délivré de Jean-Louis Bédouin le proclame qui annonçait: «Je suis pour la vérité nue/ Pour la réalité des choses/ Pour ce qu'elles pèsent/ Le goût qu'elles ont/ Et leur langage»[34].

Des tentatives peu citées, comme celle entreprise par Christian Dotremont avec ses logoneiges, ses chosogrammes ou ses logogrammes, valent ici d'être commentées. Ce poète, en une approche bien singulière, revendique une «matérialité de l'écriture»[35], c'est-à-dire sa dimension physique. Ainsi, dans ses logogrammes —peut-être la plus réussie de ses découvertes—, il libère la forme au gré d'une écriture éclatée où pensée et corps se rejoignent. On est arrivé à parler à juste titre d'«un retour aux origines, à ce que l'expression écrite a, pour ainsi dire, de plus primitif, de plus sensuel»[36]. Ces écritures poétiques se répandent sur la feuille suivant le tracé —«dessin matériel» (Dotremont)— de la main de l'artiste, en dressant un spectacle et pour l'esprit et pour les sens. Autrement dit, il met en œuvre une parole qui fait corps en même temps avec le souffle puissant de sa substance qu'avec la propre chair du poète, vérifiant de la sorte une synthèse où objet et sujet se rejoignent en leur «organicité». La revendication de ce procédé se dresse contre une signification imposée d'avance qui rend l'écriture de plus en plus immatérielle[37] de par l'effacement du corps dans sa réalisation: la trace corporelle que cette écriture bat en pavillon s'en voudra la preuve parlante.

Que dans le surréalisme il se produise une référence constante à la langue[38] ne peut alors nous surprendre: la conscience qui l'habite s'épanouit en

---

[31] Leiris, M. (1989), «Sortilège immobile», *Simulacre*, in *op. cit.*, p. 14.

[32] Breton, A. et Éluard, P. (1989), «Notes sur la poésie», *op. cit.*, p. 1.041.

[33] Desnos, Robert (1978), «Rrose Sélavy», in *Corps et biens*. Gallimard (Poésie NRF), p. 38 et 46.

[34] Benayoun, Robert (1998). «Entrée libre», in *Libre Espace et autres poèmes*, Paris, Éd. Syllepse (Coll. «Les archipels du surréalisme»), p. 155.

[35] Martín Hernández, Ramiro (1990), «Dotremont et ses logogrammes (Pour une revendication de la matérialité de l'écriture)», in *Correspondance*, núm. 1, Cáceres, Ministerio de la Comunidad Francesa de Bélgica, Servicios de publicaciones de las Universidades de Cádiz y Extremadura. La lecture de cet article est recommendable pour quiconque veut connaître de plus près l'œuvre de Dotremont et sa signification.

[36] *Ibid.*, p. 98.

[37] *Cf.* Martín Hernández, Ramiro, *op. cit.*, p. 97.

[38] Et non seulement parce qu'il y va de l'art —métalangage déjà relevé par Todorov—, mais de l'homme...

une nouvelle parole, dénonciatrice des barrages de l'homme; qu'en témoigne cet extrait du grand et méconnu Benjamin Péret, où l'appel à la lucidité se baigne dans une raillerie joviale difficile à trouver ailleurs: des «morceaux de Spartiates forment des lettres» qui formeront à leur tour un poème où il apparaît «un homme nu», «beau comme une vitre fraîche/ [...]/ qui tombe sur la tête d'un agent»[39]; ces mêmes lettres, «se transformeraient en rivière, puis en bossu, en oiseau de proie, en jambon et enfin en mutilé de guerre aux multiples décorations»[40]. Et ce ne seront guère des paroles: l'auteur a publié ces pages en 1929, date dans laquelle le surréalisme avait déjà mis en œuvre[41] —et allait le faire davantage[42]— son désir d'intervention dans le champ idéologique.

Dans cette même poussée vitale et subversive il arrive que des animaux —telle une fable—, des végétaux, tous les règnes de la nature enfin, usent du langage[43], qui à son tour pourra devenir un être doué de toutes les possibilités, au même titre qu'un quiconque être vivant:

> L'agave s'empara d'un synonyme et d'un coup sec trancha la queue de l'animal qui vint lui lécher les mains. «Avec cela j'en ai assez pour fabriquer mille espèces de chiens», dit l'agave [...] Combinant, mélangeant avec des ingrédients divers —trapèze, litote, poudre à éternuer, patrie, plume sergent-major, etc...— l'agave réussit à extraire tous les chiens de la queue du premier, mais aucun n'aboyait, à l'exception de celui-ci; aussi saisit-il un alexandrin avec lequel il entreprit de fustiger la meute qui bientôt aboyait et grognait comme si chaque chien n'avait jamais eu d'autre occupation[44].

«Nature, elle —la poésie— nie tes règnes» avait lancé Breton[45] et Péret de mener à bout son illustration. L'atteinte portée à «l'ordre des choses», sa logique et son langage est relevée chez ce dernier, comme l'on peut apprécier, d'un humour créatif et plein d'entrain —c'est la «jovialité profonde» (José Pierre)—,

---

[39] PÉRET, Benjamin (1987), «...Et les seins mouraient...», in *Œuvres complètes de Benjamin Péret*, Paris, Association des amis de Benjamin Péret, Le terrain Vague, vol. IV, p. 79.

[40] *Ibid.*, p. 89. Une transformation du monde qui a trait à cette poétique —poiesis— de l' expression (*cf.* DURAND, G. [1979], *Figures myhtiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod).

[41] L'adhésion au communisme d'*Au grand jour*, de 1927.

[42] La création de la revue *Le surréalisme au service de la Révolution*, et toute la période de «vigilance révolutionnaire» qu'elle ouvre en 1930; par ailleurs, le surréalisme commande cette vigilance à tout moment

[43] *Cf. Histoire naturelle*, in *Œuvres complètes de Benjamin Péret*, *op. cit.*, vol. IV.

[44] PÉRET, B. (1987), *Histoire naturelle*, in *Œuvres complètes de Benjamin Péret*, *op. cit.*, vol. IV, pp. 238-239.

[45] *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 274.

dont l'objet de dérision se partage ici entre les «effets sonores» d'une certaine versification et la patrie. Mais portons notre attention sur ce «synonyme» dont l'agave —l'admirable» en grec, d'où l'on tire le mescal par distillation...— s'empare pour trancher sec la queue de l'animal, anormalement longue —«quatre ou cinq mètres»[46]: dans un procédé de logique plaisante sans faille, qui découvre en même temps les procédes de la Création selon la Genèse —où l'homme nommera les animaux et les plantes— et selon la littérature, le synonyme sera nécessaire pour en fabriquer un chien «comme il faut», un équivalent avec une «vraie» queue de chien. Ceci est d'autant plus révélateur qu'on se trouve en pleine *Histoire Naturelle*, texte qui nous raconte la création dans les différents règnes. Notons de même que si une «litote» se trouve parmi les ingrédients permettant de fabriquer d'«autres chiens», ce sera bien parce qu'elle permet de dire («produire») le même —le chien— par d'autres moyens, ceux-ci «euphémisés»: les nouveaux chiens, qui n'aboient point!

Cette façon dont Péret combine et mélange les procédés de la langue et ceux de la nature explicite le courage d'un poète —au sens surréaliste du terme— dont le souci de braver la morale se double d'un chant à la puissance régénératrice de la vie et ses possibilités, de l'homme et son langage. En y rendant compte de la nature démiurgique des mots[47] dans un sens propre merveilleux et engagé —on ne comprendra jamais le dépaysé jugement sartrien à l' égard de l'engagement ou «situation» des surréalistes—, il nous pousse à rémémorer le champ fertile de l' imagination et ses empires. Le sortilège de son souffle vital —balayage et création— en fera toujours nos délices: «Tout est possible: [...] Je réduirai en poussière les fleurs de rhétorique et je mêlerai cette poussière au diagramme concassé pour que s'envolent tous les colibris»[48], vérifiant ainsi à quel point était juste que «la médiocrité de notre univers [...] dépend [...] essentiellement de notre pouvoir d'énonciation»[49].

Le parcours surréaliste de Michel Leiris partage aussi une réflexion sur la langue, qui n'exclue point le recours à l'humour, ainsi dans le «Pater du faux

---

[46] Péret, B. (1987), *Histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 238.

[47] Sur les rapports entre verbe et action, nous renvoyons à l'étude de Gilbert Durand déjà mentionnée. Dans la traduction du professeur Alain Verjat, on lit: «la praxis del verbo [...] se constituye en el acto creador mismo [...] *in ipso vida erat*» (*op. cit.*, p. 86).

[48] Péret, B. (1987), *Histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 239. Et mesurons sa portée: «C'est bien le diable si, entre les pages d'un traité de psychologie, je ne découvre pas une fleur séchée qui, passée au bleu de Prusse, fera un âne très présentable» (ibid.). Il est vrai que «la flore et la faune du surréalisme sont inavouables» (Breton, *Manifeste du surréalisme*).

[49] Breton, A. (1992), *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 276. Il s'écrie de même «Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses» (*ibid.*).

Messie», Bibendum dénonçait Bébé Cadum (son adversaire en l'occurrence) et questionnait «le but de l'usurpateur» en se servant d'une très particulière étymologie:

> *Bébé* est en effet un succédané de *Biben*, car on sait que le bébé se nourrit en buvant (téter), quant à la syllabe *Ca* elle est le signe de la bâtardise de *Bébé Cadum* de son nom étymologique *Bebedum*, fils putatif de *Bidendum*. L'n supprimé tendant à laisser supposer que sa conception, à l'instar de celle de Bacchus, eut pour théâtre *l'aîne* (la cuisse) de son père, alors qu'il est né, ainsi qu'il n'a pu en supprimer la preuve dans son nom, par l'acte du *cas* (ca) tout naturellement par frottement. D'où est résultée sa propriété de se transformer en mousse quand on le frotte [50]. Si l'on supprime dans ces deux noms les fractions qui se rapportent l'une à l'autre, on constate: Bibe, Bébé} se suppriment par identité.
> Dum, dum} identiques se suppriment en se heurtant: *dum-dum* expliquant suffisamment le tonnerre entendu pendant la bataille.
> N, ca} On sait la proximité de ces deux parties du corps. Joints, ils forment *Can*, abréviation du canon (relation avec le tonnerre), rappelant par la forme l'existence du cas[51].

Contre la stagnation de l'étymologie classique, la volonté qui y préside est bien celle de ressourcer la langue en une nouvelle science personnelle qui suppose pourtant, comme le dit Breton préfaçant deux extraits de Jean-Pierre Brisset, «le retour de toute l'espèce vers l'enfance»[52], car ce «primitivisme intégral»[53] dévoile d'autres voies de connaissance: «La parole qui est Dieu a conservé dans ses plis l'histoire du genre humain depuis le premier jour, et dans chaque idiome l'histoire de chaque peuple, avec une sûreté, une irréfutabilité qui confondront les simples et les savants»» [54]. Ainsi pour la

> Formation du sexe:
> Remarquons d'abord qu'on peut changer la place des mots d'une phrase sans que l'idée exprimée en soit modifiée: *La porte est ouverte* et *porte est ouverte là*, disent toujours: *ouverte est la porte*. Il en fut de même dans le principe: *à le* valait: *le à = là* et *ale* valut aussi: *là*.
> Ceci étant admis, nous lisons: *ai que ce?* Ayant valu: *ce qu'ai?* ou: *qu'ai ce? = qu'ai-je?* Cela se disait sur la quai où se tenait l'ancêtre. Les questions: *ai que ce? Est que ce?* Disaient: *ai* ou *est quoi ici?* Et créèrent le mot *exe*, le premier nom du *sexe* [...].

---

[50] On sait que Bébé Cadum est le nom d'une marque de savonnettes.

[51] Leiris, M. (1989), «La liberté ou l'amour!», in *op. cit.*, p. 35.

[52] Breton, A. (1922), *Anthologie de l'humour noir*, in *Breton. Oeuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1.028.

[53] *Ibid.*

[54] Jean-Pierre Brisset, cité par Breton, *ibid.*

> On questionna ensuite: *ce exe, sais que ce?* = ce point, sais-tu quoi c'est? Ce qui devint: *sexe. —Sais que c'est? Ce exe est, sexe est, ce excès*, c'est le sexe.—On voit que le sexe fut le premier *excès*[55].

On constate à nouveau l' éclatant message que le surréalisme décelait sur le langage en révolution et qu'il reconnut était partagé par des auteurs tels qu'Alfred Jarry, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Léon-Paul Fargue, James Joyce ou la «jeune école américaine de Paris»[56].

On faisait éclore de la sorte une formule langagière riche de sens, sorte de rhétorique outrepassée, dont le contenu latent virait à l'éloquence, pénétrée de fonction poétique qui puisait derechef dans les zones d'ombre de l'individu. L'élan démystificateur de la langue que l'on repère partout dans le surréalisme est dirigé contre tout ce qu'elle implique de stagnant, de parasite de la force vitale de l'homme, son être et sa chair. Revenons à Leiris pour y vérifier ce combat contre un langage devenu obstacle —qui deviendra dans sa libération, à l'instar de Péret—, un être vivant quiconque: «Dès qu'ils eurent entendu ces mots, tous les messages fondirent sur celui d'entre eux qui les avait proférés et ce fut une mêlée générale de cris et de coups de bec, d'où les lettres jaillissaient avec les plumes, devenant étincelantes au sortir de ce creuset chauffé par la colère»[57] dirigée à son tour contre sa propre emphase autoréférentielle, c'est-à-dire contre l'obscurité d'une langue tournée vers elle-même:

> Je verbe un substantif impérativé par syntaxe infinitive. La correspondance des temps et la formation des adjectifs numéraux fractionnaires sont gutturales. Euphémisme circonstancié par l'interrogation d'un passé antérieur, les consonnes liquides sont muettes, malgré les vagues d'interjection qui décrivent des ellipses, des métaphores, des paraboles. Liaison passive des genres, formulée en mode avenir ou gérondif, le parfait et l'imparfait se conjuguent dans une grande proposition de lieu exprimée en diphtongues[58].

Une telle grammaire contournée en dérision jusqu'au délire se voudra plurielle, n'épargnant point d'autres codes de communication: «1,2,3,4,5,6,... les chiffres sont des parenthèses définisseuses de lueurs, pléonasme des mots dont toute série s'ordonne en suite de pléonasmes, discours aux fragments identiques, sans conséquence de construction, par élision syllabique du nombre d'analyse ou de synthèse»[59]. Et les bouleversements d'avoir lieu:

---

[55] *Idem*, p. 1.032.
[56] *Idem*, p. 1.030.
[57] Leiris, M. (1989), «Le Point cardinal», in *op. cit.*, p. 60.
[58] *Idem*, p. 64.
[59] *Ibid.*

> À minuit, les vapeurs s'étaient amassées juste au-dessus de l'inscription et écrivaient en l'air
> 19
> nombre des lettres blanches, posé sur le tableau noir de la nuit comme le premier facteur d'une opération prophétique dont les conséquences se répercuteraient bien au-delà du domaine sensoriel.

C'est ainsi que les chiffres s'accouplent et font dix —«1+9=10»—, puis «cette somme effectuée dans le silence, l'équilibre se maintint un instant. Mais brusquement mon ouïe fut déchirée par un coup de tonnerre effrayant, accompagné d'un éclair d'une énorme envergure qui divisa le nombre 10 et balaya le 1 et le 9»[60], puis deux chiffres nouveaux apparaissent (le 5 et le 5 retourné), dont le premier va être représenté par une danseuse.

L'ironie de la science que Leiris met en œuvre apparaît ici renforcée par un climat issu tout droit de l'Apocalypse, où toute vision cristallise en révélation, permettant le discours numérologique de s'épanouir, en même temps qu'elle le dépasse par des interprétations déchaînées dont le fil conducteur reste bien net pour quiconque s'approche des suggérences de la forme. C'est ainsi qu'une paramathématique, déliée des vœux d'exactitude pourra éclore en révélant ses innocents savoirs et leur science, nouveau langage en ligne droite apparenté à la réalité de l'homme, son corps et ses pulsions.

Effectivement, la seule parole qui pourra s'affermir dans le surréalisme «ab ovo» sera instaurée par l'étendue de cette action où mots et corps s'avèrent à l'unisson, ce qui est affirmé par la parole poétique une fois encore: «Dans ma bouche, minière des mots et du baiser, pensées et désirs étaient confondus, réduits au terme unique de la parole»[61].

Pour y parvenir sans faille, les mots se doivent d'être en même temps que des «créateurs d'énergie» des interrogateurs de «la valeur qui mérite d'être accordée à la réalité»[62], «fait» qui à son tour montre sa part de création sociale au même titre que d'autres «données» culturelles. En effet, dans *Point du jour*, Breton se méfiait de nos sens et du «caractère tout juste passable de leurs données» en citant le problème de la logique des universaux d'après Boèce —traduisant les catégories aristotéliennes selon Porphyre de Tyr[63]—: «Le genre et les espèces existent-ils en soi ou seulement dans l'intelligence; et dans le premier cas sont-ils corporels ou incorporels; existent-ils enfin à part des choses sensibles ou sont-ils

---

[60] *Idem*, p. 41.

[61] *Idem*, p. 66.

[62] Breton, A. (1992), «Un Problème», in *Point du jour*, *op. cit.*, p. 273.

[63] *Cf.* Bonnet, Marguerite (1992), «Notes et variantes» à *Point du jour*, *André Breton, Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1.443-1.444.

confondus avec elles?» et Breton même répondait avec Antisthène: «Je vois bien le cheval, je ne vois pas la chevalité»[64]. Le «réel» s'avère bien un domaine inconnu qui décèle maintes surprises.

En découvrant de la sorte de ressources méconnues dans la langue, le poète illuminera non seulement les productions de notre monde et sa culture mais ses défaites et leurs menaces. À l'obsession de tout déterminer, le surréalisme oppose la conscience: «DÉFINIR, c'est Disperser, Dilemme De la Démence»[65]; face à l'étroitesse des «sciences inexactes/ et les sciences inhumaines»[66], face à la «Nature dénaturée»[67] de ce siècle et son factice, face au toujours présent «*J'achète donc je suis*»[68], cogito faussaire de l'être, face aux fourberies du «mot *rouge* écrit à l'encre *verte*»[69], se dresse le mot vif et mordant: «COGITO -qu'au gîte tôt EscaRGOt SUM!»[70], la simple et puissante vérité dans laquelle «Pour passer outre/ Pour déhaler/ Qu'un arbre neige en plein soleil/ Il suffira d'une parole dite/ D'un mot juste/ À l'écoute parmi les rumeurs/ Et que tout simplement il fasse beau/ Un beau matin»[71]. La parole ainsi advenue retrouve la simplicité de la vie, l'espace où s'harmonise l'homme et son milieu, la poésie et le monde.

Par là se tisse tout un nouveau rapport entre le mot et les instincts dont on a déjà vu quelques exemples et qui s'exprimera d'une façon éclatante dans les œuvres ayant trait au corps féminin dans le surréalisme, nous avons laissé pour une autre occasion le soin de le démontrer.

Faisons maintenant le point de tout ce que l'on a constaté: la vive attention que le surréalisme porte sur le langage, tant dans ses textes théoriques que pratiques, tente de nous faire prendre conscience de cette réalité surprenante et méconnue, celle-là où le corps retrouve enfin sa parole, qui devient à son tour son produit et non pas sa loi méprisante. Au moyen de cette opération il démonte le mécanisme social qui renvoie constamment à un étroit discours: celui des poncifs, de ses manipulations et ses turpitudes. Celui qui a susbstitué le langage total de l'être «dans un corps et dans une âme» (Breton) à un autre qui le supplante et l'annule. C'est alors que ce «langage du corps»[72] nous fait prendre

---

[64] Breton, A. (1992), *op. cit.*, p. 275.

[65] Leiris, M. (1989), *Glossaire j'y serre mes gloses*, in *op. cit.*, p. 82.

[66] Lambert, Jean-Clarence (1999), *L'Anti-légende du siècle*, Paris, Syllepse (Libre espace), p. 15.

[67] *Idem*, p. 22.

[68] *Idem*, p. 25.

[69] *Ibid.*

[70] Leiris, M. (1989), *op. cit.*, p. 80.

[71] Bédouin, J.-L., *op. cit.*, «Libre espace», p. 21.

[72] Le Brun, Annie (1977), *Lâchez tout*, Paris, Le Sagittaire, p. 39. C'est l'un des critiques qui, à notre avis, a le mieux approché et senti l'exigence surréaliste vis-à-vis du corps et sa valeur. Elle parle parallèlement d'«un discours sur le langage du corps» dans la

conscience de sa force, de son «pouvoir de subversion»[73]. Il s'agit, hier comme aujourd'hui, plutôt que de «bavarder avec le Sphinx»[74], verbiage creux où l'être se perd, de le questionner pour savoir l'étendue de notre affranchissement, c'est-à-dire de retrouver le souffle viscéral de notre conscience, sa voix plénière et profonde, sa lettre et son corps enfin désalienés: «Ô joie d'être la joie / La parole dans la bouche et la fraise sauvage»[75].

---

culture, qui nous empêche d'«accéder à l'unité du corps symbolique en prétendant occuper avec superbe le silence entre les mots, la discontinuité entre les gestes, le vide entre les êtres» (*ib.*).

[73] De Cortanze, Gérard (1991), *Le Monde du surréalisme*, Paris, Henri Veyrer, p. 170.

[74] Lambert, Jean-Clarence (1999), *L'anti-légende du siècle*, Syllepse (Libre espace), p. 20.

[75] Bédouin, J.-L. (1998), «Poils de soleil», in *op. cit.*, p. 153.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

DU JE(U) À L'ÉCRITURE DANS *SOUFFLE* ET *LA* D'HÉLÈNE CIXOUS

Amelia Peral Crespo
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Mon amour est un arbre et mon coeur est un fruit
que ton désir changeant peut savourer et mordre
Je te donne avec moi le soleil et la nuit
Le ciel et la nature en un fougueux désordre
Jane Catulle-Mendès

«Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire, j'écris pourtant...»[1]. Combien de temps s'est écoulé depuis que Marceline Desbordes-Valmore a écrit ce poème en se sentant coupable de le faire? Combien de doutes, de craintes, de culpabilité a-t-il fallu à la femme pour faire de sa plume un moyen d'expression respecté et admiré par «l'Autre»? Combien de temps s'est écoulé pour qu'elle s'écrive enfin sans se sentir coupable de le faire?

Si la femme a péché à l'aide de sa plume, est-ce son seul péché? Malheureusement, non. Pécheresse des temps anciens, elle doit sa création à son autre, l'homme:

> ... Alors Yahweh Dieu fit tomber sur l'homme un profond sommeil et il s'endormit, il prit une de ses côtes, ferma l'emplacement avec de la chair. Et Yahweh Dieu bâtit une femme de la côte qu'il avait prise à l'homme et il l'amena à l'homme. Alors l'homme dit :«Celle-ci, cette fois, est l'os de mes os et la chair de ma chair, il appela celle-ci femme parce que c'est de son mari qu'elle a été prise[2].

En dette avec celui qui a essayé d'ensevelir sa voix au fil des siècles, elle a trouvé sa voix et sa vocation, en se laissant bercer par le doux flot, d'abord de la parole, ensuite de l'écriture.

---

[1] Marceline Desborde-Valmore (1786-1859) commençait ainsi un de ses poèmes, *une lettre de femme,* à une époque où la société «masculine» et même parfois «féminine» essayait toujours d'éloigner les femmes de l'écriture.

[2] Extrait de la *Bible, Genèse*, chap. II, versicules 21, 23.

Si Dieu l'avait créée d'une partie d'Adam, comment elle, la femelle, en éternelle redevance, allait-elle pouvoir voler?[3]. La littérature a toujours été du domaine masculin. La femme littéralement tenue à l'écart s'est réfugiée dans un monde d'hommes, créé par eux. Dans ce monde «idyllique», elle avait néanmoins trouvé la place qui lui correspondait, celle de la procréation. À défaut de ne pouvoir procréer par lui-même, la société «masculine» avait réservé à la femme ce poste privilégié. Adam devait déjà bien prévoir le rôle de celle que Dieu avait conçu en lui arrachant l'une de ses côtes. Pourquoi l'aurait-il appelée femelle sinon?

Tant «mâle» que bien, la société avait pensé à elle. Mais de nouveau, nous nous trouvons face à un autre péché, celui de la fécondité. Elle en sera aussi maudite pour cela.

Car pécheresse dans la *Genèse* biblique, elle devait payer le prix de son crime. Dieu lui avait donné le don de la fécondité et aussi celui du supplice. En croquant la pomme à pleine dents et en l'offrant à Adam, Eve avait désobéi à Dieu. Et Dieu s'érigeant en juge l'avait punie en la maudissant pour l'éternité.

Ne serait-ce pas une histoire d'enfants? Car, dit le père à la fille: «Tu seras punie. Tu m'as désobéi». Ou peut-être un conte de fées? Blanche Neige croqua la pomme empoisonnée à pleine dents et pour son malheur, elle s'écroula. Le morceau de pomme lui était resté dans la gorge. Jusqu'au jour où, endormie dans son cercueil en cristal, le prince charmant la trouva si belle qu'il l'embrassa, et notre belle dormeuse se réveilla. Fin du conte et que le charme commence.

Eve, et par conséquent la femme, avait désobéi non pas uniquement à Dieu, elle avait désobéi à la vie.

Nous avons essayé de démontrer à quel point le mythe de la maternité et le péché originel ont fait de la femme un être malheureux et maudit, un être intrigant.

Le temps a bel et bien donné la raison à celles qui avaient aussi leur mot à dire. Et le XXe siècle a vu une explosion d'écrits féminins[4], de revendications en faveur des femmes, un changement d'attitude dans un monde marqué par le logocentrisme masculin.

---

[3] Voler dans ce cas peut admettre deux acceptions: voler de ses propres ailes, s'éloigner et échapper de la prison de verre dans laquelle la femme se trouve enfermée; voler ce qui lui appartient aussi mais auquel elle n'a pas eu droit à cause de sa condition de femme.

[4] Bien que le terme «féminins» nous déplaisent car il implique forcément une différenciation entre les écrits masculins et les féminins, et ce que nous prétendons est de démontrer que cette différence peut être éliminée, car l'écriture existe en tant que telle et elle n'a pas de sexe; nous nous verrons quelque fois obligés à employer cet adjectif pour mettre en relief cette situation de différence.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Hélène Cixous a pris sa plume et a contribué au réveil de celle qui dormait depuis des siècles: «Las bellas *duermen* en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para *despertarlas***.** En sus lechos, en sus *ataúdes de cristal*, en sus bosques de infancia como *muertas*»[5].

Nous allons aussi essayer de contribuer à cette explosion d'écriture de la main d'Hélène Cixous, à l'aide de ses textes, en mettant en relief son écriture, écriture que nous qualifierons de poétique. A travers deux de ses oeuvres, *Souffles* et *La*, nous allons égrener les quelques procédés textuels qu'elle met en jeu d'une façon très particulière afin de «secouer» les belles au bois dormant, en les éloignant du réveil princier des contes de fées et en faisant d'elles des êtres autonomes.

L'oeuvre littéraire d'Hélène Cixous est une oeuvre qui se veut avant tout ouverte. Sa production littéraire comprend presque tous les genres narratifs (théâtre, essai, fiction, roman...) ce qui dans le cas d'Hélène Cixous pose bien souvent quelques problèmes car où finit le roman et où commence la fiction?

Hélène Cixous est un auteur voué à l'écriture ou peut-être devrait-on dire que nous nous trouvons face à une écriture vouée à son auteur?, car dans ce cas qui cherche qui? L'auteur, le narrateur, la femme, l'écriture, le je ou le jeu?

Souffles et *La* sont deux de ses premières créations, deux oeuvres fictionnelles qui poussent les sensations au plus haut degré, et qui provoquent chez le lecteur une réaction, qui l'éloigne de la passivité du roman traditionnel. Réaction positive ou négative chez certains, en tout cas ce ne sera jamais de l'indifférence.

Essayer de définir *Souffles* et *La* peut nous mener directement à l'échec car comment définir ce qui est indéfinissable, ce qui pour certains a été qualifié «d'illisibles»[6]. *Souffles* est un livre écrit à bout de souffle qui met en jeu plusieurs éléments en un seul thème, celui du réveil de la femme:

> Je mue tant mal que bien, les hommes grignotent en guise de petits bisecuisses salés... Je ne deviens pas une femme sans peine, mais tant pis. Me déshabille. Pousse. Mûris. Cette intrusion, c'est un peu fort. Me remplume. Mais tu n'en est pas affecté... On aura cru que j'ai des seins. Devenir femme, après tout c'est pour moi

---

[5] Cixous, H. (1995), *La jeune née*, traduction de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, p. 17. Les mots en relief n'apparaissent pas comme cela dans le texte de l'auteur ni dans la traduction. Nous avons pensé qu'il pourrait être intéressant de les mettre en relief pour signaler l'importance de ces mots par rapport à la situation de la femme. La femme a été endormie pendant des siècles face à cette situation, Hélène Cixous signale l'importance du réveil. Enfermées dans un cercueil en verre comme si elles étaient mortes, elles assistent forcément à l'histoire mais elles n'en forment pas partie.

[6] Poirot Delpech, Bertrand (1976), «De Guy des Cars à Hélène Cixous. Illisibles», *Le Monde,* 9808: 7.

un jeu d'enfant. Donc je m'en fous. Enfermerai-je ton souffle que je suis dans une vulgaire boîte d'allumeuse? Dis, qui est-ce?
...bourdonne de leurs voix zabeilles. Combien de mâles pour faire une reine?[7].

Cette intrusion dans le monde masculin faite par la femme est décrite d'une manière ironique et même sarcastique. La femme commence à prendre conscience de son propre corps, en se déshabillant elle découvre à l'autre ses seins. Nous ne nous trouvons plus devant une femme, objet du désir masculin, mais devant une femme qui sait qu'elle est femme et qui en prend conscience. Ce n'est plus la femme comme simple objet des regards masculins, l'allumeuse mais la femme sujet de sa propre création.

Dans *La*, Hélène Cixous dira: «Une femme est plus qu'une femme regarde toi entre toi-même». Et cette voix est si pénétrante qu'elle éveille au fond d'elle même quelqu'un qui depuis longtemps sommeillait, sa première personne d'amour. Une voix de sang la réveille, lui donne l'ordre de se lever et de se faire reconnaître»[8].

La première personne d'amour est le je qui essaie de se faufiler à travers l'écriture.

La c'est aussi 'La Livre' absolument sans l'autre, c'est-à-dire sans l'autre sexe, où la femme se célèbre elle-même avec des accents d'une puissance tout à fait éclatante, comme si allaient se terminer, par l'écriture, des siècles de soumission et de dépendance»[9].

La femme prend conscience de son existence par la connaissance de son propre corps, de son reflet dans le miroir: «Boire manger se transformer ensemble avec ses premiers-nés. Nager parmi ses narcisses d'eau»[10].

Il s'agit de prendre conscience de son propre corps à travers l'écriture. De là, le lexique employé par Hélène Cixous qui révèle du féminin: le langage du corps et celui des sens. Pour elle, le langage du corps est le même dans toutes les langues: «Du temps où l'âme parle encore chair et la chair se comprend dans toutes les langues»[11].

Le lexique est celui de la bouche: la salive, les lèvres, le souffle, embrasser, avaler, têter... pour essayer ainsi d'arracher et de retenir ce qui appartient à elles, à celles qui se sont tues pendant des siècles. Il s'agit de faire tomber le voile, et de découvrir la voix, de laisser jaillir le flot de mots et que le femme dise et se dise.

---

[7] Cixous, H. (1976), *La*, Paris, Gallimard, p. 64.
[8] Cixous, H. (1975), *Souffles*, Paris, Des Femmes, p. 27.
[9] Chapsal, Madeleine (1976), «H.C. contre Freud», *L'Express,* 1303: 64.
[10] Cixous, H., *La, op. cit.*, p. 55.
[11] Cixous, H., *Souffles, op. cit.*, p. 10.

«Il faudrait que la femme dise d'abord, qu'elle commence à dire et qu'elle ne se laisse de dire qu'elle n'a rien à dire!»[12].

Pendant les années 70 et 80, l'explosion d'écrits «féminins» met en scène un lexique similaire, des titres comme *La venue à l'écriture* d'Hélène Cixous, *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, *Le corps lesbien* de Monica Wittig, *Les voleuses de langue* de Claudine Herrmann, *Promenade femmilière* de Irma Garcia... marque «la lente manifestation de ce corps si imprudemment nié, durant le romantisme, pour libérer le sentiment, commence comme un chant d'adoration panthéiste»[13].

La femme découvre son reflet dans le miroir, et c'est le narcissisme qui est chanté par les éléments de la nature. «Il s'agit de ne pas dissocier la femme de son reflet, l'auteur de son personnage et le corps de son texte»[14].

La femme est nature, elle est fleur, fruit, mer... «la mer est femme, la femme est plage, la femme est grotte, et le plaisir vagues successives... les vagues lèchent, battent, les algues sentent l'amour. L'homme est une étrave»[15].

Pour Hélène Cixous, fuir la mer, c'est la traverser et revenir vers elle :

> Et dans l'autre temps, on aborde trempée fuyant une mer décidée à me mettre en morceaux. On sort, on ouvre les yeux, on court, on est au pied d'une falaise, la mer nous suit d'une marée, on ruisselle, pas question de s'arrêter, pas de retour, on nous presse, on est poussée[16].

Mais fuir la mer/ mère, c'est aussi échapper des liens maternels et revendiquer la condition de femme en réveillant les dormeuses. Pour Hélène Cixous, il s'agit de «réveiller les filles vivantes»... Elle dira d'ailleurs :

> Et à plusieurs reprises cette bouche me frappe et fait sortir des flammes de ma bouche. Une force insupportable me tire le cri «Mère!» du fond de la poitrine et je le rends, à bout portant. Je n'ai rien dit! C'est sa bouche qui a tiré!
> Cette vierge n'est pas ma mère. Ma mère n'est pas ma mère. Mère est la force qui fait vouloir les filles se tirer d'elle vivantes[17].

L'image de la mer/ mère est réitérative chez la plupart de ces «autrices» qui chantent tous les recoins de l'amour. Du point de vue mythologique, nous pouvons dire qu'Aphrodite est née du sperme de Chronos tombé dans la mer.

---

[12] Cité par Lartet-Geffard, Josée (1999), *Paroles de femmes,* Paris, Albin Michel.
[13] Sullerot, Evelyne (1974), *Histoire et mythologie de l'amour*, Paris, Hachette, p. 229.
[14] Garcia, Irma (1981), *Promenade femmilière,* Paris, Des Femmes, p. 80.
[15] Sullerot, E., *op. cit.,* p. 236.
[16] Cixous, H., *Souffles, op. cit.,* p. 78.
[17] Cixous, H., *La, op. cit.,* p. 65.

Cette image de la mer/mère si souvent employée fait de la mer-nature complice de la mère-femme. Quelque fois coupable, quelque fois innocente, la mère-femme sera toujours objet de grands nombres de réflexions. Il s'agira toujours de s'en éloigner en la traversant.

Dans ces deux oeuvres, Hélène Cixous fait une réinterprétation de certains mythes. Dans *Souffles,* c'est le mythe de Samson qui est réinterpréter. Le pouvoir que lui confère sa chevelure disparaît dès que celle-ci est coupée. Ainsi pour la femme, la chevelure qui lui a toujours été propre mais qui nous est apparu par le regard masculin, se dénoue et: «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, pour poser mes yeux dans la soucoupe»[18].

Dans *La,* l'intertextualité dans la réinterprétation mythique va beaucoup plus loin. C'est *Le livre des morts*[19] qui devient le livre des mortes, «de celles qui voulaient et veulent vivre»[20]. Le livre des mortes, première partie de *La,* récrée le voyage de celles qui ce sont pendant si longtemps tues. Hélène Cixous découvre l'arrivante, la *Jeune née*[21], face à la morte, la dormeuse. Ce dédoublement de la femme en deux, d'un côté l'endormie, de l'autre l'arrivante, la naissante, met en relief de nouveau le besoin d'expression si longtemps refoulé par le logocentrisme masculin pendant des siècles et des siècles.

Si à travers l'écriture, la femme prend conscience de son propre corps, elle découvre son Je, l'écriture devient enfantement. L'enfantement, c'est surtout et avant tout donner la vie, mettre au monde, c'est créer et récréer.

«C'est là, du fond de l'obscure matrice où le pouvoir n'est pas entré que je parlerai. Là où je me suis toujours obscurément tenue, là où ça naît, où ça germe, où ça gonfle et se dilate»[22].

C'est de l'intérieur que la femme va prendre la parole, c'est du dedans que les mots affleurent les lèvres. Hélène Cixous fait dans la plupart de ces oeuvres référence à l'espace intérieur, au dedans, en le confrontant à l'espace extérieur, au dehors. D'ailleurs une de ces premières oeuvres a pour titre *Dedans*[23].

Anaïs Nin dira: «la femme ne doit pas fabriquer. Elle doit descendre dans le véritable utérus et en révéler les secrets et les labyrinthes»[24].

---

[18] Cixous, H., *Souffles, op. cit.,* p. 13.

[19] *Le livre des morts* des anciens égyptiens est un ensemble de formules magiques, le plus souvent écrites en hiératique, sur papyrus, placé avec la momie dans une sépulture. Ce livre est attesté depuis le Nouvel Empire (XVIIIe dynastie).

[20] Gamarra, Pierre (1976), «*La*», *Europe,* num. 566.

[21] Titre d'une oeuvre d'Hélène Cixous.

[22] Leclerc, Annie. *Epousailles,* cité par Irma García, *op. cit.*, p. 59.

[23] Prix Médicis en 1969.

[24] Nin, Anaïs, *Journal,* tome II, cité par Irma García, *op. cit.*, p. 58.

Dans *Souffles,* le texte devient l'enfant qui grossit dans le ventre de sa mère: «lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable»[25].

Pour Hélène Cixous, cette métaphore du texte/enfant va l'accompagner le long de sa production littéraire:

> Vient le moment d'accoucher... Enfin, l'enfant... On me l'a épinglé, par précaution, à un bout de papier. Certes il est un peu petit l'enfant dont je viens d'accoucher, voilà la surprise. C'est un clin. Ce petit morceau pas plus gros qu'un ongle épinglé à un joli bout de papier[26].

D'autres auteurs aussi, comme par exemple Marie qui Cardinal continue à en faire allusion dans *Amour... Amours:*

> La distance est si grande entre une femme et une mère. C'est pourtant par le même chemin, celui de leur corps, que passent l'homme et l'enfant. Le sang. Le lait... Tragique, comique. Le sang héroïque des hommes fait fleurir les coquelicots sur les champs de bataille. Le sang des femmes s'appelle des pertes... Le lait des femmes tourne, caille, comme celui des vaches...[27].

La métaphore du texte/enfant ou de l'enfant/texte passe par la plume des femmes pour revendiquer leur sonorité et leur différence. Aussi bien *Souffles* que *La* font allusion à la création de la femme. Il est bien vrai qu'Hélène Cixous à fait référence à la position de la femme à maintes reprises. Mais peut-on parler de littérature féminine dans le cas de cet auteur? Elle a d'ailleurs à plusieurs reprises essayé d'expliquer quelle est sa position à ce sujet.

> «...l'association de ces trois termes: écriture, féminité, féminisme, me gêne énormément»[28] explique-t-elle dans une entrevue en 1977.

Elle reprend afin de s'expliquer: «féminité... il est évident que c'est un terme qui est en train de se coder politiquement... C'est un terme dont je me sers pour le moment, à défaut d'autre. Mais le mot féminité est très difficile à employer, parce qu'il est toujours récupéré par la vieille pensée qui travaille par oppositions. Féminité renvoie toujours à masculinité, mais en opposition absolument»[29].

---

[25] Cixous, H., *Souffles, op. cit.*, p. 33.

[26] Cixous, H. (1990), *Jours de l'an*, Paris, Des Femmes, p. 31.

[27] Cardinal, Marie (1998), *Amour... Amours*, Paris, Folio, p. 34.

[28] Van Rossum-Guyon, F. (1997), *Le coeur critique Butor, Simon, Kristeva, Cixous,* Amsterdam, Rodopi, p. 198.

[29] *Loc. cit.*

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Elle essaie de démontrer vers où conduit le mouvement des années 70, où va-t-il? Et quel est son propos?

> Ce qui se passe en ce moment, d'une façon très insidieuse, c'est l'effacement de la différence. Or ce qu'il faut faire c'est travailler sur la différence. Quand, il y a très longtemps, j'étais dans une naïveté par rapport à tout cela, je me disais: je parle toujours en tant que femme dans tous mes textes et je ne peux pas prendre la place d'un homme. Je ne pouvais pas prendre la place d'un homme. Je ne pouvais pas faire passer le masculin qui me traversait, parce qu'il me traversait en tant qu'autre, comme un étranger... Mais c'était à l'époque où je ne voyais pas que le fantasme des hommes c'est, justement, d'être aussi des femmes...[30].

Si la femme n'a pas eu accès à l'écriture bien avant, qu'elle n'a pas produit de discours théoriques proprement dit, c'est parce qu'elle a été «sous-développée culturellement»[31].

Si elle démontre ses idées d'une façon claire, elle n'accepte pas pour autant le terme «féminisme»:

> [...] le féminisme aujourd'hui est une idéologie qui, à la limite, est réactionnaire. Avant l'existence de ce qu'on appelle le «Mouvement des femmes», cela renvoyait à [...] la tentative [...] de la part des femmes [...] d'appeler l'attention sur «la condition» des femmes. A notre époque se dire féministe signifie [...] un certain comportement, [...] pris dans une certaine idéologie, dont les effets sont des effets d'arrêt du mouvement [...] De sorte que je me trouve dans une position défensive et négative, obligée devant le déferlement du mot de tous les côtés de dire cette chose bizarre: «Je ne suis pas féministe[32].

Avec cette affirmation précise, Hélène Cixous manifestait en 1977 sa position face au Mouvement des femmes et face à sa propre écriture. Le XXe siècle a fait d'elle une féministe sans son consentement lorsqu'elle n'a fait que démontrer qu'elle est une femme en l'écrivant. Elle n'a fait qu'un jeu de son Je.

L'écriture d'Hélène Cixous est très riche en procédés textuels. *Souffles* et *La* mettent en jeu différentes figures stylistiques.

Souffles est une œuvre fictionnelle. Comme son nom l'indique, c'est une œuvre à couper le souffle au lecteur novateur dans l'écriture textuelle d'Hélène Cixous. Si bien elle nous coupe le souffle d'emblée, nous nous trouvons transporté par son langage si particulier. À ne s'en tenir qu'au début du livre:

---

[30] *Op. cit.*, p. 199.
[31] *Op. cit.*, p. 200.
[32] *Op. cit.*, pp. 200-1.

> Voici l'énigme: de la force est née la douceur.
> Et maintenant, qui naître?
> La voix dit: «Je suis là». Et tout est là. Si j'avais une pareille voix, je n'écrirais pas, je rirais. Et pas besoin de plumes alors de corps en plus. Je ne craindrais pas l'essoufflement. Je ne viendrais pas à mon secours m'agrandir d'un texte. *Fort!*
> Voix! Un jet, —une telle voix, et j'irais droit, je vivrais. J'écris. Je suis l'écho de sa voix son ombre-enfant, son amante.
> «Toi!» La voix dit: «toi». Et je nais!– «Vois» dit-elle, et je vois tout!– «Touche!» Et je suis touchée. Là! C'est la voix qui m'ouvre les yeux, sa lumière m'ouvre la bouche, me fait crier. Et j'en nais[33].

Le jeu de mots que l'auteur veut mettre en relief est celui de la voix «Je suis l'écho de sa voix...» et «Vois» forme impérative du verbe voir. Nous nous trouvons face à une homophonie de deux mots distincts. Premièrement, la voix, «nom féminin invariable, ce sont les sons produits par le larynx, quand les cordes vocales entrent en vibration»[34], s'associe au sens de l'ouïe, et deuxièmement Vois, du verbe voir qui s'associe au sens de recevoir les images des objets par le sens de la vue.

Nous nous trouvons face à un joli jeu de mots qui n'est qu'un calembour[35].

D'autres mots comme: saint/sein. «Un cercle autour du saint qui s'enfonce dans un Autre sein se resserre»[36].

Le titre de *La* est tout un défi pour le lecteur car «la» d'un côté est un adverbe si on l'écrit avec un accent grave «là», désignant le lieu, «la» est aussi l'article défini féminin singulier en opposition à «le», masculin. «La» peut être, et pourquoi pas, le pronom personnel féminin en opposition à «le», masculin, et «la» serait finalement un nom masculin invariable faisant référence à la sixième note de la gamme musicale.

Comment l'interpréter alors? Comme toute œuvre qui se veut ouverte, que chacun s'en tienne à son instinct.

Si les calembours, les métaphores, les onomatopées et les allégories forment partis du lexique cixoussien, les mots-valises sont aussi des jeux de mots utilisés dans ces œuvres. Le mot-valise est «un néologisme résultant de l'accrochage d'un mot à un autre mot à l'aide de quelques éléments phonétiques communs»[37]. Le mot-valise est une figure du lexique qui les rapproche des calembours. Le mot-valise est avant tout un néologisme, c'est-à-dire un mot nouveau «destiné... à un usage ponctuel et limité; la plupart du temps humoristique»[38].

---

[33] Cixous, H., *Souffles, op. cit.*, p. 9.
[34] Définition dans le *Robert d'aujourd'hui*
[35] Utilisation d'un mot pris à la fois dans deux sens différents.
[36] Cixous, H., *Souffles, op. cit.*, p. 55.
[37] Bacry, Pierre (1992), *Les figures de style*, Paris, Belin, p. 289.
[38] *Ibid.*, p. 189.

Pour Hélène Cixous, son je(u) est humoristique et ironique proche de l'inconscient. Elle dira d'ailleurs faisant allusion à *La*: «...ce texte écrit à plusieurs niveaux. D'une part c'est un texte poétique, c'est un texte qui fait référence à l'inconscient, d'autre part c'est un texte qu'on peut prendre au sérieux et où on peut entendre en même temps quelque chose que j'appellerais de l'humour»[39].

Des mots comme samsonge, nom masculin qui peut s'interpréter comme le rêve de Samson, le songe de Samson, et des mots comme «Je me trouve en présence de *l'assassein* en personne»[40] «...chairs se *plénètrent*»[41], «crie *Femmine* et c'est de faim qu'elle fait la femme»[42], «ses voiluptés»[43], «lamour»[44].

Nous pouvons trouver aussi des changements de genre: la cauchemare pour le cauchemar, la Tour Effelle...

Comme nous pouvons constater, il est difficile de discerner et de séparer d'une façon stricte les mots-valises des calembours, nous dirons donc, que ce n'est qu'un jeu propre de l'auteur qui appartient à son propre Je.

Hélène Cixous dira à propos de ces jeux de mots humoristiques: « Les femmes ont beaucoup pleuré culturellement, mais une fois les larmes arrêtées, à la place des larmes, ce qu'on aura abondamment c'est du rire. C'est l'éclat, c'est l'effusion, c'est un certain humour qu'on ne s'attend jamais à trouver chez les femmes et qui pourtant est sûrement leur force la plus grande parce que c'est l'humour qui voit l'homme beaucoup plus loin qu'il ne s'est jamais vu»[45].

Pour finir, nous pouvons dire que le jeu devient Je, après l'humour, l'ironie, l'angoisse, car du je au jeu, il n'y a qu'un pas, un mot, «...dans mon jardin d'enfer, les mots sont mes fous», disait Hélène Cixous, en 1969, dans son œuvre *Dedans*.

---

[39] F. van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 203.
[40] Cixous, H. *Souffles*, *op. cit.*, p. 96.
[41] *Op. cit.*, p. 125.
[42] Cixous, H., *La*, *op. cit.*, p. 75.
[43] *Op. cit.*, p. 61.
[44] *Op. cit.*, p. 71.
[45] Lartet-Geffard, Josée, *op. cit.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

La Bible

Bacry, P. (1992), *Les figures de style*, Paris, Belin.

Cardinal, Marie (1998), *Amour... Amours*, Paris, Folio.

Chapsal, M. (1976), «H.C. contre Freud», *L'Express*, 1303:64.

Cixous, H. (1975), *Souffles*, Paris, Des Femmes.

—— (1976), *La*, Paris, Gallimard.

—— (1986), *Dedans*, Paris, Des Femmes.

—— (1990), *Jours de l'an*, Paris, Des Femmes.

Desborde-Valmore, M., *Une lettre de femme.*

Gamarra, P. (1976), *«La»*, *Europe,* num. 566.

García, I. (1981), *Promenade femmilière*, Paris, Des Femmes.

Lartet-Geffard, J. (1999), *Paroles de femmes*, Paris, Albin Michel.

Poirot-Delpech, B. (1976), «De Guy Des Cars à Hélène Cixous. Illisibles», *Le Monde,* 9808:7

Sullerot, E. (1974), *Histoire et mythologie de l'amour*, Paris, Hachette.

Van Rossum-Guyon, F. (1997), *Le coeur critique Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Rodopi.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

Presentación 13

Isla abierta. Homenaje a Alejandro Cioranescu. *Francisco Javier Hernández Rodríguez* 19

La langue entre identité culturelle et identité discursive. *Patrick Charaudeau* 31

Ciudades como islas. La insularidad como estructura topográfica en las ciudades imaginarias de Jules Verne. *Ana Alonso García* 45

De père français, de Michel del Castillo. Los restos del naufragio. *Antonio Álvarez de la Rosa* 63

Dominique Rolin: un «je» en quête d'un/du passé; un «moi» à la rencontre d'un/de l'avenir. *José Luis Arráez Llobregat* 71

Une grammaire contrastive rénovée: atout plus que tabou. *Marina Aragón Cobo* 85

Los hermanos Goncourt y la sacralización de la literatura. *Flavia Aragón Ronsano* 103

El nombre de lugar como recurso de poetización de la ciudad en *Les nouveaux mystères de Paris* de Léo Malet. *Belén Artuñedo Guillén* 119

La expresión del amor en la poesía de Louise Labé. *Cristina Badía Cubas* 135

Du discours épilinguistique aux pratiques sociales, la question de la norme linguistique en Belgique francophone. *André Bénit* 147

De la dedicación de las letras como sublimación en la cultura del siglo xvi francés. *Javier Benito de la Fuente* 165

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Amores sáficos y escritura autobiográfica en los albores del siglo xx (L. de Pougy, R. Vivien y N. Clifford Barney). *Claude Benoit* 179

Hacia una definición de la función de la mujer en *Partonopeus de blois*. *Esperanza Bermejo* 195

Maryse Condé: religion et discours social. *Monique Blérald-Ndagano* 213

Saveurs aigres-douces d'une langue de contrastes: l'étude des variantes régionales francophones. *Nathalie Bleser Potelle* 227

Charles le téméraire ou la nostalgie d'un pays rêvé. *Laurence Boudart* 243

Datos sobre la historia de la pronunciación figurada en los diccionarios bilingües francés-español. *Manuel Bruña Cuevas* 259

Insularidad y temas en oposición en *La maison des atlantes*. *María Dolores Burdeus* 279

Teoría literaria y práctica comparatista. *Jesús Camarero-Arribas* 291

Un soneto: cuatro lecturas. *Nicolás Campos* 307

«La isla» como espacio narrativo en la obra de J.M.G. le Clézio. *María Loreto Cantón Rodríguez* 321

A partir del signo ascendente de André Breton. *Loreto Casado* 337

La symbolique de la révolte dans la littérature dite des rebelles au moyen âge: l'exemple de *La chanson de Girart de Roussillon*. *Richard Clouet* 349

El paisaje en *Lettres de mon moulin* de Alphonse Daudet. *Anna-Maria Corredor Plaja* 363

Fortius altius citius. La visión autobiográfica e insular de dos patafísicos: Georges Perec y Boris Vian. *Adela Cortijo Talavera* 375

Analyse du discours et identité: étude de deux discours littéraires sur la plantation sucrière à propos de l'environnement et de l'être humain. *José Manuel Cruz Rodríguez* 391

La literatura africana escrita por mujeres: de la novela testimonial a la novela comprometida. *Elena Cuasante Fernández* 411

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Algunas consideraciones en torno a las *impressions et observations dans un voyage à Tenerife* de Jean Mascart. *Clara Curell* 429

Linguistique en afrique francophone: les travaux d'André Raponda Walker. *Javier de Agustín* 443

Les constructions pronominales des verbes en français et en espagnol. Classification et terminologie. *Claude Duée* 457

Sous le pont Max Jacob coule le jet... *Marie-Claire Durand Guizion* 475

Índice general 489

TOMO II

Marguerite Duras: *être hors là*. *Blanca Liliana Fenoy* y *Adriana Ortiz Suárez* ... 509

Le roman de la rose de Gui di Mori. *Bibiane Fréché* 517

En torno a la polémica cuestión de los orígenes en la leyenda tristaniana. *Ramón García Pradas* 535

Une île, des îles. Le voyage sans fin au pays qui te resemble... *Florence Gérard Lojacono* 555

La mujer canaria en la literatura de viajes francesa. *Cristina González de Uriarte* 567

Ociosa y venus: del *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (Ms. 387 de la biblioteca de la Universidad de Valencia) a *Le livre des échecs amoureux* de Évrart de Conty. *Dulce M.ª González Doreste* 583

Les «terres nouvelles» dans les reportages de Gabrielle Roy. *Lidia González Menéndez* 599

Aller retour entre collocations et expressions idiomatiques. *M.ª Isabel González Rey* 623

La mujer trabajadora en el siglo xix: narrativa y realidad. *Rosa Delia González Santana* 643

La traducción francés-español en vitivinicultura. *Miguel Ibáñez Rodríguez* ... 655

¿Narrativa jacobea? *Les pélerins de Saint-Jacques, nouvelle espagnole*. *Ignacio Iñarrea Las Heras* 675

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El episodio de Baligant en el cantar de Roldán: aportaciones lexicométricas. *Gabriel M.ª Jordá Lliteras* y *Carlota Vicens Pujol* 691

L'hérésie cathare en occitanie: vérité et légende, cendres et mort... *Yolanda Jover Silvestre* 705

Referentes franceses en el discurso sobre la traducción en la España del siglo xviii. *Francisco Lafarga* 721

Breves consideraciones sociolingüísticas en torno al problema de la feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos en las lenguas románicas y germánicas. *Jesús Lago Garabatos* 739

Un phénomène singulier de sémantique historique: la collision homonymique. *Jacques Lemaire* 755

Del francés medio *G(u)anche* al español *guanche*. historia de un préstamo léxico. *Elena Llamas Pombo* 783

Diderot: critique littéraire. *M.ª Ángeles Llorca Tonda* 803

La noción de libertad en la escritura femenina francesa del siglo xviii. *M.ª del Carmen Marrero Marrero* 813

Presencia de los clásico latinos en *Les antiquitez de Rome*. *Jerónimo Martínez Cuadrado* 825

Meleagant como modelo de malvado en *Le chevalier de la charrete* de Chrétien de Troyes. *M.ª del Pilar Mendoza Ramos* 845

L'intensité dans les expressions figées. *Pedro Mogorrón Huerta* 861

Jorge Semprun: de l'algarabie linguistique à l'algarabie narrative. *M. Carmen Molina Romero* 879

Le verbe vouloir dans les locutions verbales (de la théorie guillaumienne à la théorie pragmatique). *Fernando Navarro Domínguez* 895

Diderot/Coelho: du grand rouleau à la légende personnelle. *Biringanine Ndagano* 911

Invitación al viaje: internet y literatura francesa. *José M. Oliver Frade* 923

Musique et littérature: *Pelléas et Mélisande*. *María Jesús Pacheco Caballero* 949

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El amor en Nodier. *Concepción Palacios Bernal* 961

La cuestión del juicio literario: notas para un balance. *Pedro Pardo Jiménez* 977

Écriture et liberté à la lumière surréaliste. *Patricia Pareja Ríos* 993

Du je(u) à l'èCRITURE dans *souffle* et *la* d'Hélène Cixous. *Amelia Peral Crespo* 1009

Índice general 1023

TOMO III

Tintin grand voyageur du siècle. *Sonia Pérez García* 1043

Alejandro Cioranescu, editor de *Le Canarien*. *Berta Pico Graña* 1055

El verbo «être» en francés y su traducción por 'ser' y 'estar' en español desde una perspectiva enunciativa. *María Luisa Piñeiro Maceiras* 1069

Destino París: cosmopolitas rumanos en busca de la fama universal. *Doina Popa-Liseanu* 1079

Beurs, *keublas*, *oinichs* et *céfrans*: procédés sémantiques et formels de création lexicale. *Mae Pozas Ortega* 1095

La représentation des femmes dans les *curiositez françoises* d'antoine oudin. *Maryse Privat* 1115

Le sacré livre de proutto de Roland Topor o cómo ser dios en una isla desierta. *Domingo Pujante González* 1133

Gestation et accouchement chez quelques écrivaines belges francophones à partir des années 70. *Martine Renouprez* 1153

La deixis verbale: les verbes de mouvement en français et en espagnol. *Guy Rochel* 1171

El cuento de *La belle et la bête* de madame Leprince de Beaumont. *Elena Romero Alfaro* 1187

Textos de medicina españoles y franceses: comparación interlingüística. *José Ruiz Moreno* 1203

Conectores causales en Ionesco y Beckett. *María Jesús Saló* 1221

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Estudio de la relación madre-hija en la novela *Une femme* de Annie Ernaux. *Ángeles Sánchez Hernández* 1237

La penetración de Rousseau en España: el caso de *El pensador* de Clavijo y Fajardo. *José Santos Puerto* 1249

Balzac y la música. *Teófilo Sanz* 1263

La colección de *Heroidas* traducidas por D.M.A. de C. *Alfonso Saura Sánchez* 1273

Un divertissement de salon: le café, joli petit vice des précieuses. *Montserrat Serrano Mañes* 1293

La correspondence Valery Larbaud–André Gide, Léon-Paul Fargue, Adrienne Monnier. *Ángeles Sirvent Ramos* 1307

Les nouveaux chiens de garde o un léxico políticamente incorrecto. *Pere Solà Solé* 1321

La función del dinero en la obra novelística de Boris Vian. *Cristina Solé Castells* 1331

Internet y multimedia en la enseñanza de fle en el ámbito universitario. *Inmaculada Tamarit Vallés* 1343

El azar aprisionado. Mélusine/Nébuleuse y la vuelta de las hadas: de *La région du cœur à le traité des fées* con Fernand Dumont. *Lourdes Terrón Barbosa* 1359

Gauguin, Segalen et la magie des îles. *Ilda Tomas* 1371

Étude sur la vision de l'esclavage chez les martiniquais. *Pedro Ureña Rib* 1383

Maistre Pierre Pathelin: avaricia, astucia y locura. *Carlos Valentini* 1399

El culto a Príapo en el siglo xviii. *Lydia Vázquez Jiménez* 1409

La *Ligne du temps*: didactique, compréhension et traduction du texte narratif à partir de sa structure événementielle. *Jorge Juan Vega y Vega* 1419

Approche méthodologique: exploitation des b.d. humoristiques pour découvrir la culture française. *Daniela Ventura* 1439

Un siglo de senectud y renovación en el jurado fémina. *Joan Verdegal* 1459

Apuntes acerca de la traducción literaria: la traducción de Rabelais. *Alicia Yllera* 1479

Índice general 1497

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

La presente edición de *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, núm. 9 de la colección Documentos Congresuales del Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, se terminó de imprimir en los talleres de El Productor, S.L., *Técnicas Gráficas*, Barrio Nuevo de Ofra, 12, La Cuesta-Tenerife, el día 27 de enero de 2005.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

DOCUMENTOS CONGRESUALES

Isla abierta

Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

TOMO III

La Laguna
25-28 de abril 2001

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta

Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta
Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu

TOMO III

José M. Oliver Frade (coord.)

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Isla abierta : estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, [X Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, La Laguna, 2001] / José M. Oliver Frade, coord.. —1º ed.. — La Laguna : Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2004. — 3 v. (1504 p.) ; 24 cm.. — (Documentos Congresuales ; 10)
Texto en francés y castellano
Bibliogr. por cap.
ISBN 84-7756-602-X (O.C.). — ISBN 84-7756-603-8 (T.1). — ISBN 84-7756-604-6 (T.2). — ISBN 84-7756-605-4 (T.3)
1. Filología francesa 2. Lengua francesa 3. Literatura francesa I. Cioranescu, Alejandro (1911-1999)-Homenajes II. Oliver Frade, José Manuel, coord. III. Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Cologuio (10. 2001. La Laguna) IV. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. V. Serie
082 Cioranescu, Alejandro
804.0(082)
840(082)

Colección:
DOCUMENTOS CONGRESUALES/10

Edita:
Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna
Campus Central
38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Teléfono: 34 922 31 91 98

Diseño Editorial:
Jaime H. Vera.
Javier Torres. Cristóbal Ruiz.

1ª Edición 2004

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor

Maquetacióny preimpresión:
Servicio de Publicaciones

Impresión:
El Productor S.L. *Técnicas Gráficas*

I.S.B.N.: 84-7756-602-X (obra completa)
I.S.B.N.: 84-7756-605-4 (tomo III)
Depósito Legal: TF 91/2005 (tomo III)

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

X COLOQUIO DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA

LA LAGUNA. 2001

COMITÉ EDITORIAL

Antonio Álvarez de la Rosa.
Cristina Badía Cubas.
Clara Curell Aguilà.
Cristina González de Uriarte Marrón.
Dulce M.ª González Doreste.
M.ª del Pilar Mendoza Ramos.
José M. Oliver Frade.
Berta Pico Graña.
Maryse Privat.

COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Álvarez de la Rosa.
Cristina Badía Cubas.
José M. Cruz Rodríguez.
Clara Curell Aguilà.
Dulce M.ª González Doreste.
Cristina González de Uriarte Marrón.
María del Carmen Marrero Marrero.
María del Pilar Mendoza Ramos.
José M. Oliver Frade.
Patricia Pareja Ríos.
Berta Pico Graña.
María Nieves Pozas Ortega.
Maryse Privat.
Ana María Real Cairós.
Guy Rochel.

INSTITUCIONES Y ENTIDADES COLABORADORAS

Ministerio de Ciencia y Tecnología.
Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
Cabildo Insular de Tenerife.
Caja General de Ahorros de Canarias.
Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
Ayuntamiento de La Orotava.
Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española.
Vicerrectorado de Investigación y Relaciones Internacionales de la Universidad de La Laguna.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna.
Vicerrectorado de Servicios Generales de la Universidad de La Laguna.
Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna.
Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÍNDICE

TOMO III

Tintin grand voyageur du siècle. *Sonia Pérez García* 1043

Alejandro Cioranescu, editor de *Le Canarien*. *Berta Pico Graña* 1055

El verbo «être» en francés y su traducción por 'ser' y 'estar' en español desde una perspectiva enunciativa. *María Luisa Piñeiro Maceiras* 1069

Destino París: cosmopolitas rumanos en busca de la fama universal. *Doina Popa-Liseanu* 1079

Beurs, *keublas*, *oinichs* et *céfrans*: procédés sémantiques et formels de création lexicale. *Mae Pozas Ortega* 1095

La représentation des femmes dans les *curiositez françoises* d'antoine oudin. *Maryse Privat* 1115

Le sacré livre de proutto de Roland Topor o cómo ser dios en una isla desierta. *Domingo Pujante González* 1133

Gestation et accouchement chez quelques écrivaines belges francophones à partir des années 70. *Martine Renouprez* 1153

La deixis verbale: les verbes de mouvement en français et en espagnol. *Guy Rochel* 1171

El cuento de *La belle et la bête* de madame Leprince de Beaumont. *Elena Romero Alfaro* 1187

Textos de medicina españoles y franceses: comparación interlingüística. *José Ruiz Moreno* 1203

Conectores causales en Ionesco y Beckett. *María Jesús Saló* 1221

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Estudio de la relación madre-hija en la novela *Une femme* de Annie Ernaux. *Ángeles Sánchez Hernández* 1237

La penetración de Rousseau en España: el caso de *El pensador* de Clavijo y Fajardo. *José Santos Puerto* 1249

Balzac y la música. *Teófilo Sanz* 1263

La colección de *Heroidas* traducidas por D.M.A. de C. *Alfonso Saura Sánchez* 1273

Un divertissement de salon: le café, joli petit vice des précieuses. *Montserrat Serrano Mañes* 1293

La correspondence Valery Larbaud–André Gide, Léon-Paul Fargue, Adrienne Monnier. *Ángeles Sirvent Ramos* 1307

Les nouveaux chiens de garde o un léxico políticamente incorrecto. *Pere Solà Solé* 1321

La función del dinero en la obra novelística de Boris Vian. *Cristina Solé Castells* 1331

Internet y multimedia en la enseñanza de fle en el ámbito universitario. *Inmaculada Tamarit Vallés* 1343

El azar aprisionado. Mélusine/Nébuleuse y la vuelta de las hadas: de *La région du cœur à le traité des fées* con Fernand Dumont. *Lourdes Terrón Barbosa* 1359

Gauguin, Segalen et la magie des îles. *Ilda Tomas* 1371

Étude sur la vision de l'esclavage chez les martiniquais. *Pedro Ureña Rib* 1383

Maistre Pierre Pathelin: avaricia, astucia y locura. *Carlos Valentini* 1399

El culto a Príapo en el siglo xviii. *Lydia Vázquez Jiménez* 1409

La *Ligne du temps*: didactique, compréhension et traduction du texte narratif à partir de sa structure événementielle. *Jorge Juan Vega y Vega* 1419

Approche méthodologique: exploitation des b.d. humoristiques pour découvrir la culture française. *Daniela Ventura* 1439

Un siglo de senectud y renovación en el jurado fémina. *Joan Verdegal* 1459

Apuntes acerca de la traducción literaria: la traducción de Rabelais. *Alicia Yllera* 1479

Índice general 1497

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

TINTIN GRAND VOYAGEUR DU SIÈCLE

Sonia Pérez García
Universitat Politècnica de València

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Le succès des aventures de Tintin en ont fait un héros universel. Ses albums ont été traduits en cinquante et une langues, du turc à l'occitan, en passant par le bengali et l'islandais. Bien que pour nos cours seule la version française va nous intéresser. Pour la série des Tintin, on recense vingt-trois albums, que nous ne pourrons bien entendu tous traiter, où ses aventures lointaines sont l'occasion d'aller à la découverte des autres.

Et quelle meilleure excuse que cette dédicace de Michel Serres[1] pour commencer une communication sur l'exploitation de l'œuvre d'Hergé en cours de FLE pour des élèves de tourime.

Est-ce que nous risquons en disant que le dernier roman d'Arturo Pérez-Reverte «La carta esférica» est la faute au capitaine Haddock? Certainement! mais l'inquiétante Tánger Soto, en ouvrant l'album «Le trésor de Rackman le Rouge» à la page 40, où Tintin en scaphandre marche vers l'épave de l'Unicorne, ne titube pas en disant à Coy: «Mírala bien [...]. Esta viñeta marcó mi vida». Ce personnage de fiction justifie aussi qu'à l'intérieur des albums de Tintin l'aventure est encore possible, qu'elle a sauté en parachute sur l'Île Mystérieuse avec le drapeau vert de la FEIC entre les bras, qu'elle a traversé d'innombrables fois la frontière entre la Syldavie et la Bordurie, qu'elle a navigué sur le *Karaboudjan*, le *Ramona*, le *Speedol Star*, l'*Aurora* et le *Sirius*...

Encore, à la lecture des cahiers de route de Tintin quel enthousiasme ne trouvons-nous pas chez les collaborateurs des différents numéros envers les aventures du petit reporter jusqu'au point de les faire exclamer, lors de leurs voyages

---

[1] «J'ai plus appris en théorie de la communication dans 'Les Bijoux de la Castafiore' que dans cent livres théoriques mortels d'ennui et stériles de résultats. J'ai plus appris, je le dirai longuement, sur le fétichisme dans 'L'Oreille cassée' que chez Freud, dans Marx ou Auguste Comte, voire le président de Brosses. J'ai plus appris sur le quasi-objet dans 'L'Affaire Tournesol' que partout ailleurs. Je ne me suis pas seulement diverti, j'ai appris. Hergé donne à rire, à penser, à inventer».

Extrait de «Hergé mon ami» de Michel Serres, Éditions Moulinsart, 2000.

à travers le monde: «Je suis dans un Tintin!». Quoi que pour s'exprimer ainsi nous flairons une certaine tintinophilie dans l'air!

Si Tintin suscite de telles adhésions non seulement chez un public jeune mais aussi adulte, il valait bien la peine de sauter, nous aussi, sur l'occasion et faire une petite enquête parmi nos élèves, ces futurs diplômés en Tourisme: les réponses furent encourageantes pour aborder le traitement des albums lors des cours de français à notre école polytechnique.

Pour contribuer à la discussion sur la dichotomie sur le fait d'enseigner *le* français ou *en* français traitée lors de nombreux débats sur l'enseignement-apprentissage des langues, nous estimons que ce type de matériel contribue à parcourir les deux perspectives: d'une part il nous servira comme support à l'étude des structures de la langue française, du vocabulaire, des actes de paroles, et de l'autre il nous servira à promouvoir l'abord d'autres sujets tels que la civilisation, la géographie, l'histoire, etc. Nous tenons à souligner au passage que nous ne prétendons nullement supplanter le savoir des spécialistes en chaque matière, nous n'en avons certainement pas non plus les capacités, mais il est clair et notoire que nous sommes pleinement capables d'animer des discussions sur des sujets d'actualité en autres. Il nous faudra donc jongler avec ces deux facettes de l'enseignement-apprentissage.

Nous allons de même utiliser les aventures de Tintin en BD pour stimuler l'attention et la mémoire. En tant qu'enseignants nous pouvons constater assez rapidement l'importance de la capacité d'attention dans la détermination du rythme d'apprentissage de nos élèves. Il y a des élèves qui sont trop perméables aux stimuli qui les entourent et ne peuvent se concentrer sur l'essentiel et d'autres qui au contraire sont trop imperméables aux informations environnantes.

Ainsi nous pouvons leur proposer des exercices construits à partir du principe de la diversité des entrées d'information pour stimuler l'attention et la mémorisation (passer par le visuel, l'auditif, le séquentiel, le simultané, l'expression orale et graphique). L'élève peut s'aider avec ce qu'il voit pour mémoriser ce qu'il entend et il peut aussi se servir de ce qu'il entend pour mémoriser ce qu'il voit. Il peut également se servir de ce qu'il exprime oralement ou écrit pour mémoriser le contenu de l'information qui lui est présentée. En somme, il s'agit de multiplier les opportunités pour accroître l'efficacité des processus de mémorisation, tout en visant à l'acquisition de connaissances dans différents domaines tels que: vocabulaire, lecture, écriture, géographie, histoire, ethnologie, expression verbale.

Nous pouvons suivre plusieurs procédures comme, par exemple, animer une discussion de groupe sur le contenu de l'histoire, animer des quiz entre les élèves ou, un peu plus focalisé sur leurs études, se servir du prétexte de la BD pour initier une recherche sur le pays où se déroule l'action de l'histoire. Enseignants, nous pouvons trouver dans les albums d'Hergé une source d'inspiration pour des activités complémentaires en classe, établir des guides d'utilisation pour chacune des BD contenant des questions ainsi que des fiches d'évaluation portant sur le récit de l'album (cf. l'annexe).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Quand on aime le voyage, on aime rêver d'horizons lointains, préparer ses itinéraires, on aime les départs, les retours de même. Parce que l'on voyage aussi dans sa tête, on aime voir de belles images, se projeter, s'imaginer ailleurs. Une des activités que nos étudiants apprécient le plus sont les exposés de destinations touristiques. D'aucuns s'investissent vraiment dans les présentations et arrivent même à susciter cette envie du voyage ou à transmettre de bonnes connaissances sur les pays abordés. Ainsi, une fois de plus, voilà un bon argument pour nous servir des albums de Tintin comme point de départ pour le choix des pays.

Une autre activité proposée en classe est l'étude des articles du dernier Géo hors-série de l'an 2000 où des collaborateurs d'exception exposent leur vision de six des pays visités par le reporter Tintin:

Pierre Guicheney, écrivain et voyageur. Son article *A la poursuite du rêve inca* aborde la problématique du Pérou de nos jours, un pays qui mise sur le tourisme mais où, derrière le décor, sévit la pauvreté. L'album étudié: «Le Temple du soleil».

Jean-Jacques Mandel, qui suit depuis 1970 la route des diasporas africaines dans le monde entier. Pour l'album «Tintin au Congo» . Il dénonce dans *L'Afrique sans rancune* le chaos qui règne dans ce pays au bord de la partition où les armes font la loi.

Michael Farr, correspondant de presse et auteur de récit de voyages, se balade dans les Highlands écossais qui ont inspiré Hergé pour son album « L'Ile noire» et redécouvre pour nous dans *Écosse, plus vraie que nature* pubs et ports, landes et châteaux noyés dans les brumes, kilts et chardons figés dans le temps, soixante ans plus tard.

Jean-Michel Coblence avec *Shangai, le réveil du dragon.* Écrivain et passionné de voyages, il raconte comment Shangai, la plus grande métropole d'Asie, entre dans le XXIe siècle avec l'état d'esprit qui était le sien au temps du «Lotus bleu»: en conquérante!

Jean Rolin, écrivain, tente de localiser ce royaume imaginaire et s'interroge *Balkans. Où est passée la Syldavie?* Il décrit le chamboulement historique et sociale de l'ex-Yougoslavie.

Inandiak, auparavant Elisabeth D., journaliste et écrivain tout terrain, écrit à Tchang du Pays des Neiges son *Tibet, sur les chemins de la Sagesse* pour lui donner des nouvelles d'un Tibet qui lutte pour sa survie.

Les cahiers de route de Tintin des éditions Casterman, avec les textes de Martine Noblet, Chantal Deltenre, Maximilien Dauber et Daniel De Bruycker représentent aussi un bon canevas pour traiter des questions de culture générale de certaines nations et certaines régions (la Russie, le Pérou, le Tibet, la Chine, l'Amazonie). De l'Amazonie nous extrairons par exemple des données sur la forêt vierge, sur les sites touristiques les plus importants, l'impact de la civilisation sur l'environnement. De la Chine, quelques curiosités sur la Ville Interdite, sur l'alimentation, sur l'ouverture au tourisme. Du Pérou, l'origine

des statues de l'île de Pâques, ce que représente le Machu Pichu, quels objets ramener des Andes. Du Tibet l'explosion du tourisme de randonnée, ledit trekking ou bien quels dieux vénèrent les tibétains, par exemple. Et pour terminer avec la Russie, quelles villes visiter: Moscou, Saint-Pétersbourg, est-ce un pays de l'Europe ou de l'Asie?, etc. Nous comptons donc sensibiliser les élèves à différents pays et cultures à travers le monde.

De nos jours les ordinateurs ont remplacé dans les maisons de nombreuses activités ludiques chez les jeunes, mais la BD reste encore un îlot privilégié d'illustrations attirant de par leur dynamisme, leur action, ayant peu de texte mais suffisamment explicite pour comprendre ce qu'il se passe, et dans ce sens les histoires de Tintin sont une combinaison en dose correcte de langage écrit-lettrage et d'image-gestuel. Les albums de Tintin ont eu une certaine transcendance dans la tache formative des générations passées puisqu'Hergé a toujours su concilier ses histoires d'aventures à la défense de certaines valeurs, le jeune reporter et son chien Milou furent un parfait modèle de conduite pour la jeunesse belge de l'époque. Pouvons-nous encore transmettre cet esprit tintinesque, ces valeurs édifiantes de justice, de tolérance envers les autres races, de lutte contre les trafiquants d'armes, de drogues, d'œuvres-d'art?

Tintin représente la solidarité et le sacrifice envers le plus faible. Dans «Tintin en Amérique» il luttera contre la délinquence organisée; dans «Le lotus bleu» il soutient le nationalisme chinois contre l'envahisseur japonais; au «Temple du soleil» il découvrira le mystérieux monde inca; dans «L'Oreille cassée», il mettra au découvert le trafic d'armes et ses intérêts en Amérique du Sud, en nommant même par son vrai nom le trafiquant d'armes Basil Zaharoff. Pendant l'occupation, Hergé dessinera des aventures sans contenu idéologique comme «Le secret de l'Unicorne» et «Le trésor de Rackman le Rouge». Mais dans «L'Ile mystérieuse» il fait allusion à une catastrophique fin du monde en claire syntonie avec le débarquement de Normandie. Ensuite, après la censure de l'après-guerre, Hergé redessinera le climat politique de l'époque («Objectif lune») où Tintin en pleine guerre froide afrontera les agents d'une puissance de l'Est. Par contre, dans «Tintin au Congo» l'Afrique, représentée de manière naïve, reflète l'esprit paternaliste d'une Belgique colonialiste au début des années 30 (pourrions-nous traiter des sujets comme Gibraltar... Ceuta ou Melilla?).

Nous estimons que ce manichéisme, cette lutte constante du Bien et du Mal est et sera toujours un sujet d'actualité, reste à savoir si c'est notre rôle d'enseignants universitaires que d'essayer de transmettre certaines des valeurs «positives».

Simulation, fiction, oui, mais frôlant sérieusement la réalité puisqu'Hergé a dessiné la beauté du monde, le nombre des langues, des cultures, des habitudes. Il a fait voyager, comme Jules Verne, en voiture, en chemin de fer, en avion, en fusée. Il fait voir comme lui, le Tibet, l'Orient, les mers du Sud, la banquise, la Lune... Pour les transports nous pouvons faire un classement à la Hergé. Notre intrépide globe-trotter et le reste des personnages empruntent tous les moyens de transport de leur temps que les besoins de l'intrigue rendent plausible: à cheval («Tintin en Améri-

que»), en voiture («Tintin au Congo»), en hydravion et en moto («le Sceptre d'Ottokar»), en jeep («Au Pays de l'or noir»), en dromadaires («Les Cigares du Pharaon»), en train («L'Ile noire» et «Le Temple du soleil»), en avion («Tintin et les Picaros») et encore des engins inventés comme la fusée («Objectif Lune» et «On a marché sur la Lune») et les patins du professeur Tournesol («Coke en stock»). Le transport maritime reçoit un traitement spécial puisque Tintin entretient avec la mer un rapport franc (sa rencontre avec le capitaine Haddock, ex-officier de marine, sera capitale pour lui), qui mène Hergé à soigner minutieusement un inventaire d'esquifs et de navires: au pays des Soviets, il s'empare d'un canot automobile; pour se rendre en Afrique, il voyage à bord d'un paquebot; il semble aussi à l'aise lorsqu'il se déplace en pirogue sur le fleuve Congo que lorsqu'il dirige une vedette sur le lac Michigan; il saute d'un paquebot à l'autre, rentrant d'Amérique pour se rendre tout aussitôt au Proche-Orient; il franchit le Nil en barque et la Mer Rouge à bord d'un sarcophage flottant, avant d'être recueilli sur un boutre qui passait; en Chine, il fait du va et vient, un paquebot l'y amène, un autre l'en éloigne, une jonque l'y ramène, c'est un troisième paquebot qui la lui fera quitter. Voyage mouvementé du Havre au San Theodoros, sur un transatlantique. Canot à moteur pour débarquer en Amérique du Sud, pirogue pour remonter le fleuve Badurayal, second transatlantique pour retrouver l'Europe. Nouvelle sortie en mer, pour briser un fétiche, ensuite c'est la malle Ostende-Douvres, une barque à moteur pour atteindre l'Ile Noire, et une vedette de la police pour en repartir. La traversée du Wladir se fait en barque, à la rame ... Bref, époustouflant!

Pour des générations entières, les aventures de Tintin ont été l'occasion d'une véritable initiation à la géographie. En des temps où n'existaient ni télévision ni magazine de grand reportage, les pérégrinations du petit reporter ont ouvert pour les jeunes une fenêtre sur les paysages et les phénomènes naturels les plus spectaculaires d'un monde encore très mal connu: la Terre. Bien qu'il n'en soit plus tout à fait ainsi et qu'actuellement la manière dont la jeunesse accède à l'information découle tout naturellement d'une formation ouverte sur le monde, le ludique est toujours une bonne source d'enseignement.

Un autre sujet d'exploitation didactique peut surgir de la vraisemblance frappante des décors. Des sables du Sahara aux glaciers himalayens, en passant par les forêts d'Amazonie et les landes d'Écosse, les vignettes en couleur d'Hergé, foisonnantes de détails, révèlent une planète truffée de surprises et d'embûches: donc passionnante. La puissance évocatrice des desseins d'Hergé réside sans doute en partie dans la géographie vécue et non pas descriptive.

Le voyage, prétexte à une foule de découvertes, est une règle d'or observée par Hergé. Quelle meilleure occasion, en effet, que la recherche d'un aérolithe tombé dans l'océan Arctique pour embarquer nos étudiants sur un navire polaire dans la lecture de «L'étoile mystérieuse». Tempête, verglas, escale sur les côtes noires de l'Islande (savent-ils quelles sont noires?), mer parsemée d'icebergs (peuvent-ils nous dire dans quels pays nous trouvons d'impressionants icebergs?): toute une région du globe, placée sous le signe du froid, surgit et prend vie.

Le désert comme lieu des mirages, cet espace paradoxal, qui plus qu'un lieu géographique est un motif topique des récits de voyage, sera à nouveau longuement développé, dans «Le Pays de l'or noir» où nous découvrons aussi qu'en plein désert les nuits sont glaciales et surtout nous assistons à une terrible tempête de sable: le kahmsin (certains, en tant que futurs organisateurs de voyages, sauront-ils expliquer à leurs clients comment se protéger contre ce kahmsin?). Nous voyons que chez Hergé la toile de fond est rarement figée. Au contraire, il suffit que Tintin y évolue, pour qu'aussitôt s'y déchaînent les phénomènes, sinon les plus rares, du moins les plus spectaculaires. En Chine, il assiste aux inondations du Yangzi Jiang (à ce sujet nous pouvons par exemple ouvrir une parenthèse et animer une discussion en classe sur le dessèchement paradoxal actuel que subit ce fleuve et sur ses graves conséquences sur l'économie chinoise). Dormant à la belle étoile dans les plaines de l'Ouest américain, il s'en faut de peu qu'il ne soit grillé par un incendie de prairie (quel vilain clin d'œil nous fait l'actualité à propos de la déforestation galopante de la planète et quels impacts sur le futur du tourisme!). Fugitif au Nuevo Rico, il est emporté par le courant d'une rivière, précisément vers des chutes vertigineuses. À la recherche de Tchang, au Tibet, il affronte une terrible tempête de neige. Poursuivi par un flot de lave sur une île d'Indonésie, témoin de l'irruption de la foudre dans la demeure du professeur Bergamotte, enseveli sous une avalanche au Pérou, rien ne lui est épargné. Mais face aux éléments déchaînés, le crayon d'Hergé assure à Tintin une bonne étoile permanente.

Parfois le paysage, le relief ou les conditions météorologiques jouent un rôle de premier plan dans la progression du scénario. C'est le cas lorsque Tintin, réfugié dans une grotte marine, s'enfonçant dans les profondeurs de l'île noire finit par découvrir la bande de faux-monnayeurs qu'il poursuit depuis le début de l'histoire. Dans «Le Pays de l'or noir», le froid nocturne du désert l'empêchant de fermer l'œil, il surprend le docteur Müller et ses hommes en train de saboter un pipe-line. Dérivant au large des côtes d'Arabie, sur une mer Rouge démontée, il est recueilli par un trafiquant d'armes dont il découvrira la sinistre activité. Encore plus fort: au fin fond de la cordillère des Andes, lors du franchissement d'un torrent aux eaux bouillonnantes, Tintin est englouti par la chute d'eau qui dévale de la montagne, et c'est alors qu'il découvre, derrière la chute d'eau, le chemin vers le temple du Soleil.

Bien que limité, le recours d'Hergé à ces conditions géo-météorologiques révèle l'extrême attention portée à la représentation des paysages ou des phénomènes météorologiques. Puisée aux sources d'une grande qualité personnelle d'observation et d'une documentation pléthorique, son inspiration paysagère n'est jamais prise en défaut, à quelques détails près. Photos, dessins, peintures, cartes et récits de voyage sont soigneusement disséqués pour en tirer la matière première nécessaire à la construction des décors. Comme nous l'avons signalé auparavant les paysages d'Écosse traversés par Tintin dans «L'Ile noire» restent l'une des meilleures évocations graphiques des Highlands. En quelques vignettes, le lac de Genève («L'Affaire Tournesol»), les environs du Caire («Les Cigares du pharaon») ou les forêts montagneuses d'un pays imaginaire comme la Syldavie («Le Sceptre d'Ottokar») s'impo-

sent comme des lieux parfaitement authentiques. Ici, nous encourageons nos élèves à trouver dans les catalogues des agences de voyage, dans des revues du secteur touristique ou de grands reportages, le *copié-collé* des paysages évoqués par Hergé.

Hergé pratique volontiers le mélange des genres, entre géographie réelle et imaginaire et le meilleur moyen d'évoquer des événements internationaux sans parler clairement des états concernés, c'est bien sûr d'avoir recours aux pays imaginaires. Si le Congo, le Pérou, la Chine ou la Suisse sont nommément désignés, ainsi que Chicago, Katmandou ou Sydney, le père de Tintin a inventé, au fil des albums, un grand nombre de pays, de lieux et de villes; ce sont des métaphores de l'actualité. On pense bien sûr à la Syldavie et à la Bordurie, les deux états rivaux du «Sceptre d'Ottokar» et de «L'Affaire Tournesol», mais aussi au San Theodoros et au Nuevo Rico («L'Oreille cassée»), à l'émirat du Khemed («Coke en stock»), ou au Rawhajpoutalah («Les Cigares du pharaon). Excepté ces toponymes, par ailleurs parfaitement crédibles, Hergé n'invente jamais de toutes pièces. Bien au contraire, il procède par amalgame d'éléments régionaux suffisamment typiques pour conférer un grand réalisme aux lieux imaginaires, voire aux événements décrits en contrepoint de l'intrigue. En ce sens, la dimension géopolitique de certains albums mérite d'être soulignée. La dénonciation implicite de la guerre du Gran Chapo qui oppose, dans «L'Oreille cassée», le San Theodoros et le Nuevo Rico est à cet égard un modèle du genre. Inspirées du conflit territorial du Gran Chaco, qui déchira de 1931 à 1935, la Bolivie et le Paraguay, Hergé y greffe une autre guerre, presque oubliée, entre la petite république du Costa Rica et le Panama. Un conflit clairement suscité par la convoitise de gisements pétrolifères qui opposa deux grandes compagnies pétrolières, l'américaine Standart Oil et la British Controlled Oilfields. Mis en place à la tête du Costa Rica par les Anglais à la suite d'un coup d'Etat, le président Tinoco, transposé par Hergé en général Alcazar, fut chassé par un autre «patriote», armé par les Américains. Aussitôt, les concessions pétrolières changèrent de main. Tenace, le gouvernement de Londres parvint, en 1921, à convaincre la république voisine de Panama de déclarer la guerre et de tenter l'invasion du Costa Rica. Ingérence des grandes puissances, corruption ou ventes d'armes... de toute évidence, la toile de fond géopolitique de «L'Oreille cassée», album achevé en 1937, ne doit rien au hasard.

Nous avons donc vu que, conquète spatiale, guerre froide, le héros d'Hergé a toujours été en prise directe avec l'actualité et les passions de son temps, et il continue en quelque mesure à l'être. Donnée révélatrice: 77% contre 23% des enquêtés à qui on a posé la question «Croyez-vous que Tintin sera aussi populaire dans cent ans» a répondu *Oui*! Réponse un peu tendancieuse... mais qui nous permet d'affirmer que l'usage des albums de Tintin s'avère tout à fait applicable pour notre double enseignement-apprentissage *du* français et *en* français. Et si les temps nous le permettent, sourions!

Qui vit voit beaucoup, qui voyage voit davantage.
Parole d'Arabe

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ANNEXE

Exemple pour l'exploitation de l'album «Les Cigares du Pharaon» où Tintin se trouve impliqué, par hasard et malgré lui, dans un trafic de stupéfiants qui va l'entraîner jusqu'en Inde. Entre-temps, il aura rencontré Dupond et Dupont, deux policiers balourds dont les rôles vont s'affirmer progressivement. Tintin, en lutte contre les trafiquants de drogue de l'Egypte à l'Inde, rencontre des personnages qu'il retrouvera souvent sur sa route: des crapules comme le marin Allan Thomson ou l'énigmatique Rastapopoulos mais aussi de futurs compagnons comme le señor Oliveira et surtout les ineffables Dupond et Dupont!

QUESTIONS

1- Au début de l'histoire, où sont Tintin et Milou et que font-ils? (Ils sont sur un bateau et ils font une croisière.)
2- Quelles sont les escales où le bateau va s'arrêter durant le voyage? (Canal de Suez, Aden, Bombay, Hong Kong, Singapour et Shanghai.)
3- Quand Tintin et Milou courent après le papier qui est parti au vent, Milou manque de tomber à l'eau. Par quoi Tintin réussit-il à l'attraper? (Par les pattes de derrière.)
4- Comment le professeur appelle-t-il le papier qui est tombé à l'eau? (Un simple prospectus.)
5- Où était le précieux manuscrit? (Dans la poche du veston du professeur.)
6- Quel nom donne le professeur au précieux manuscrit? (Un papyrus.)
7- Quel est le nom du professeur qui a le précieux document? (Philémon Siclone)
8- Quand Tintin se présente au professeur, quel travail lui dit-il qu'il fait? (Il est reporter ou journaliste.)
9- Qu'est-ce qu'il y a sur le papyrus? (Le plan où se trouve le tombeau du pharaon.)
10- Quel est le nom du pharaon que le professeur recherche? (Kih-Oskh)
11- Comment appelle-t-on le travail que fait le professeur? (Un égyptologue ou chercheur archéologique.)
12- Qu'est-il arrivé à tous les chercheurs qui ont essayé de retrouver la sépulture du pharaon? (Ils ont tous disparu mystérieusement.)
13- Que signifie le dessin fait d'un rond séparé au milieu par une ligne avec deux points? (C'est le symbole du pharaon Kih-Oskh.)
14- Où et à quelle heure le professeur Philémon donne-t-il rendez-vous à Tintin? (Au Caire le lendemain à 10h00 à un endroit précisé sur le papyrus.)

15- Sur qui le professeur Philémon fonce-t-il par mégarde en marchant sur le bateau? (Rastapopoulos)
16- Quelle est la réaction de Rastapopoulos? (Il est fâché et il veut frapper d'un coup de poing le professeur Philémon.)
17- Tintin l'en empêche et Rastapopoulos le traite de...? (Freluquet)
18- Qui est Rastapopoulos? (C'est un producteur de film.)
19- Quel est le message transmis dans la lettre estampée du symbole du pharaon. (De faire disparaître Tintin.)
20- Que viennent faire les Dupont sur le bateau de croisière? (Ils viennent arrêter Tintin.)
21- Quand les Dupont arrivent dans la cabine de Tintin, qu'est-il en train de faire? (Il prend une chemise dans son deuxième tiroir de bureau.)
22- Quelle est la réaction de Tintin lorsqu'il se fait arrêter par les Dupont? (Il pense que c'est une plaisanterie et il dit qu'il est innocent et que c'est une machination.)
23- Pourquoi les Dupont veulent-ils arrêter Tintin? (Parce qu'il trouve de l'opium dans le tiroir de son bureau. Il a été dénoncé par un inconnu.)
24- Comment fait Tintin pour s'échapper de la cale du bateau où il est prisonnier? (Il sort par le hublot et se sert du mât d'un petit bateau de pêche qui est juste à côté.)
25- Pourquoi le professeur Philémon tombe-t-il en marchant dans le désert? (Il trébuche sur l'entrée du tombeau du pharaon.)

Modèle de fiche d'évaluation

1- Le nom du professeur qui cherche le tombeau du pharaon?
a) Félix b) Philémon c) Tournesol
2- Le plan du tombeau du pharaon est dessiné sur un...?
a) paparus b) pilorus c) papyrus
3- Comment s'appelle le tombeau du pharaon?
a) Plios b) Kih-Oskh c) Talos
4- Pourquoi les Dupont montent-ils sur le bateau de croisière?
a) prendre des vacances b) arrêter Tintin c) inspecter le navire
5- Qu'est-ce qu'il y a de spécial sur les cigares?
a) Le signe du pharaon b) le prix c) la photo de Tintin
6- Que prend Tintin dans la valise du professeur avant d'entrer dans le tombeau?
a) son chapeau b) son parapluie c) sa lampe de poche
7- D'où vient la fumée qui endort Tintin?
a) d'un cigare b) du plancher c) de la bouche du pharaon
8- Pourquoi le capitaine jette-t-il les trois cercueils à l'eau?
a) trop lourd b) arrivée des garde côtes c) erreur des matelots
9- Comment s'appelle celui qui veut vendre une cravate à Tintin?
a) Oliviera b) Rastapapoulos c) Finney
10- Qu'entend Tintin en arrivant dans une ville du désert?
a) un oiseau b) les cris d'une fille c) de la musique
11- Pourquoi la gourde de Tintin est-elle vide?
a) il y a un trou b) oublié de mettre de l'eau c) il a tout bu
12- Qu'est-ce qu'il y a dans les cigares?
a) du bonbon b) du tabac c) de l'opium

13- Comment Tintin fait-il pour s'échapper de la prison?
a) débarre la porte b) scie les barreaux c) par un tunnel
14- Pour quelle raison l'avion de Tintin s'écrase-t-il?
a) panne d'essence b) tempête c) commet une maladresse
15- Que reçoit Tintin sur la tête, une fois tombé de l'arbre?
a) une noix de coco b) un parapluie c) un livre
16- Pourquoi Tintin cherche-t-il un médecin?
a) il a mal à la tête b) pour Philémon c) il a mal au coeur
17- Quel animal fait peur à Tintin dans la forêt?
a) un tigre b) un crocodile c) un perroquet
18- Qu'est-ce qui empêche Philémon de frapper Tintin?
a) une roche b) une liane c) un malaise
19- Pourquoi le directeur de l'hôpital enferme-t-il Tintin?
a) pour le punir b) pour lui faire peur c) à cause de la lettre
20- Pour se sauver de l'hôpital Tintin saute dans...?
a) un train b) une voiture c) un autobus
21- Comment le fakir fait-il pour faire monter sa corde?
a) il prend une poulie b) avec une échelle c) il joue de la flûte
22- Combien de coups faut-il frapper sur la porte pour entrer?
a) deux b) quatre c) trois
...

ALEJANDRO CIORANESCU, EDITOR DE *LE CANARIEN*

Berta Pico Graña
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

A partir del «redescubrimiento» europeo de las Islas Canarias en los últimos años del siglo XIII se sucedieron varias expediciones de exploración y saqueo protagonizadas fundamentalmente por navegantes mediterráneos, italianos y catalano-mallorquines, hasta que a finales del siglo XIV el protagonismo de las expediciones atlánticas pasó a Portugal y Castilla. La corona castellana dio muestras de su interés por el Archipiélago desde mediados de ese siglo, y unos decenios más tarde comenzó a organizar varias expediciones de marinos vascos y andaluces, en una de las cuales supuestamente viajó el francés Servant. En ese contexto se preparó la expedición franconormanda de Gadifer de la Salle y Jean IV de Béthencourt para la conquista de las Canarias; este último recibió el apoyo del monarca castellano Enrique III, en cuya corte tenía gran ascendencia y desarrollaba una destacada actividad diplomática su pariente Robert de Braquemont (o Robín de Bracamonte). Mientras que los navegantes que les precedieron sólo dejaron algunas noticias poco precisas de su estancia en las islas, el relato de la conquista y exploración llevadas a cabo por Gadifer de la Salle y Jean de Bethencourt está contenido con toda suerte de detalles en la crónica conocida como *Le Canarien*, de la que se han conservado dos manuscritos, objeto de varias ediciones, la última de ellas realizada por Elías Serra Ràfols y Alejandro Cioranescu.

Considerando que *Le Canarien* no sólo es el primer texto de la historia transatlántica francesa, sino también que, precisamente, es la primera crónica de la conquista de Canarias y, a la vez, el primer libro de viajes a estas islas —lo que le confiere un valor historiográfico y documental de primer orden—, y considerando la parte que en su edición española ha tenido don Alejandro Cioranescu, en cuya memoria se celebra este encuentro por vez primera en la Universidad de La Laguna, esta es, sin duda, una buena ocasión para recordar aquí *Le Canarien* y a sus editores.

0. Para mejor comprensión de lo que seguirá no está de más hacer una breve sinopsis de los acontecimientos de la expedición: el pictavino Gadifer de la Salle y el normando Jean IV de Béthencourt salieron con sus hombres en una nave bien equipada el 1 de mayo de 1402 del puerto de La Rochelle e hicieron escala en Vivero, La Coruña y Sevilla (donde se produjeron deserciones que redujeron el número de expedicionarios a 63); y, zarpando en Cádiz, desembarcaron en Lanzarote a finales de junio. Tres meses más tarde, Jean de Béthencourt se embarcó hacia España para

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

solicitar auxilio de gentes y víveres al rey Enrique III, que le concedió 20.000 maravedíes y le dio la titularidad del señorío de las islas. Mientras Béthencourt permanecía en España durante año y medio, Gadifer y sus compañeros padecían grandes penalidades, debidas en gran parte a la traición de uno de los capitanes de Béthencourt, Bertin de Berneval, que se sublevó unido a los gascones y apresó en Lanzarote a veintidós canarios que entregó al capitán de una nave española surta en La Graciosa para que los condujera, a él y a los sublevados, a España. Gadifer quedó abandonado, con pocos hombres, sin agua ni víveres, y con los indígenas en pie de guerra por el apresamiento de que habían sido víctimas. Tras una serie de dificultades, consiguió controlar la situación. Cuando regresó Béthencourt a Lanzarote después de un año y medio de ausencia, Gadifer se sintió engañado por su socio, que había obtenido sólo para sí el privilegio de la conquista; le pidió sin éxito la cesión de alguna de las islas no sometidas para resarcirse de sus gastos y sus padecimientos, y a partir de entonces comenzó una abierta hostilidad entre los dos jefes de la empresa. Ambos partieron con rumbo a España en naves distintas en abril de 1404 con objeto de que fuese resuelto el pleito, pero Gadifer, sin el apoyo real, regresó definitivamente a Francia, quedando Béthencourt como «señor de Canarias» —en realidad, de las islas que había conseguido someter Gadifer: Lanzarote totalmente y parcialmente Fuerteventura—. El normando sólo tuvo éxito en la fácil conquista de El Hierro y, ante los reveses sufridos en las otras islas, terminó abandonando la empresa y regresó a Francia en diciembre de 1405, dejando el gobierno de las islas conquistadas a su primo Maciot de Béthencourt. Estos son, muy por encima, los avatares de la conquista, pero, junto a ellos, la crónica proporciona detalladas descripciones de las tierras, sus recursos y sus posibilidades, así como de los aborígenes canarios y sus costumbres, además de registrar las instrucciones para su adoctrinamiento cristiano y de reproducir informaciones tomadas del *Libro del Conoscimiento* sobre las tierras africanas próximas.

1. LOS MANUSCRITOS

La crónica de los hechos de la conquista francesa de Canarias se autodenomina *Le Canarien* en su primer folio: «et pour ce est ce liure nõme le Canarien», folio en el que se dice redactada por dos clérigos que formaron parte de la expedición —el benedictino capellán de Gadifer, fray Pierre Boutier, procedente de la abadía de Saint-Jouin de Marnes, y el capellán de Jean de Béthencourt, Jean Le Verrier—, desde el comienzo y a medida que se iban produciendo los acontecimientos hasta el 19 de abril de 1404, en que «est venue lescripture en autres maĩs». Se conserva en dos manuscritos de muy distinta longitud y calidad, obra de manos diferentes con intereses divergentes, si no contrapuestos, cuyas redacciones están separadas por un lapso de tiempo notable, y cuyo conocimiento y recepción se produjo en orden inverso a su antigüedad. Ambos manuscritos, por tanto, lejos de complementarse, ofrecen dos versiones contradictorias de lo acontecido.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El manuscrito conocido primeramente fue el manuscrito Mont-Ruffet, la copia hoy llamada «B» (por Béthencourt), escrita y copiada hacia 1490 por Jean V de Béthencourt, sobrino y único heredero del conquistador, que dejó su nombre a modo de colofón al final de la crónica: «cest liure est a Iehan de Bethencourt, escuier, seigneur de Bethencourt». Comprende 88 folios *recto* y *verso* en papel vergé de 29 × 20 cm, obra de una sola mano, con escritura que se hace progresivamente descuidada, ocupando *Le Canarien* los folios 1rº-83rº. El texto está cortado por la inclusión de 85 viñetas de dibujos a pluma, de aproximadamente 7,5 × 11 cm, en tonalidades ocre o gris con retoques en blanco, alusivos al relato del texto con notable fantasía y discutible calidad. La misma mano que realizó la copia escribió más tarde con tinta roja una leyenda encima o debajo de cada dibujo. Una mano posterior interpretó como capítulos tales leyendas y marcó las divisiones con la abreviatura «chap.» seguida de la cifra correspondiente en números romanos. Este texto, el más extenso de los dos conservados, constituye la única fuente para los hechos posteriores a 1404, ya que continúa con la historia de la conquista y el relato llega hasta la primavera de 1406. A la crónica de la conquista sigue la que el profesor Serra llama «apoteosis de los viajes de Juan IV» tras su salida de Canarias, a Sevilla, Valladolid, Roma, Florencia, París y de allí a Normandía, a lo que siguen recuerdos familiares sobre la desheredación del hermano del conquistador, Regnault II, apodado Morelet; hay, además, una extensa autobiografía de Juan V y cinco hojas de diversas anotaciones genealógicas de los Béthencourt. Este manuscrito permaneció en poder de la familia hasta que Galien III de Béthencourt, consejero del Parlamento de Ruan, decidió su publicación, que confió a Pierre Bergeron y fue impresa en 1630. El manuscrito tuvo varios herederos y fue conocido como el ms. Mont-Ruffet, debido al nombre de su propietaria en la segunda mitad del siglo XIX, la marquesa Emma de Mont-Ruffet, que permitió su consulta a cuantos investigadores la pidieron. Permaneció en el castillo de Carqueleu hasta 1938, año a partir del cual se conserva en la Biblioteca Municipal de Ruan.

El manuscrito llamado hoy «G», por Gadifer, es el más próximo a los acontecimientos y el descubierto más tardíamente. Mientras el ms. «B» fue realizado hacia 1490, el ms. «G» parece haber sido preparado por el propio Gadifer de la Salle, ya septuagenario, que habría encargado la realización de una copia lujosa destinada, muy probablemente, al duque de Borgoña, Juan sin Miedo, asesinado en el puente de Montereau en 1419, acontecimiento que podría explicar que en esa fecha quedase interrumpida la redacción, puesto que el códice se encontraba en 1420 en poder del nuevo duque de Borgoña, Felipe el Bueno[1]. Es un

[1] G. DOUTREPONT, *Inventaire de la Librairie de Philippe le Bon*, Bruselas, 1906, p. 96, núm. 146. Citado por Eloy BENITO RUANO, «Manuscritos canarios del Museo Británico», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1, 1955, p. 552. En sucesivos inventarios, el ejemplar figuraba en esa biblioteca hasta mediados del siglo XVII.

ejemplar de gran belleza, que está incompleto, sin indicación de copista o propietario, y comprende 36 folios *recto* y *verso* de 26,7 × 17,7 cm, en vitela, escrito con cuidada caligrafía gótica. El texto está dividido en párrafos que comienzan con una inicial iluminada, en oro y rojo o azul, inserta en un cuadrado, de cuyo margen izquierdo parte una decoración vegetal de finos sarmientos con hojas de vid, cercillos y tijeretas. Tras el proemio y antes del texto, en el folio 2rº, figura una lámina policroma (13,9 × 11 cm) que representa la nave de los conquistadores, en bastante buen estado de conservación[2]. Salvo el deterioro apreciable en los folios del principio y del final, 1r-v y 36v, el texto del códice está bien conservado. Esta copia, que figuró en los inventarios de la biblioteca del ducado de Borgoña hasta mediados del siglo XVII, se encontraba entre los bienes que la baronesa Angéline de Hensch legó a su muerte, en 1888, a su nieta E. Mans, la cual decidió desprenderse del manuscrito y someterlo a los conservadores del Museo Británico, que decidieron su adquisición, permaneciendo allí desde entonces. Las noticias sobre el hallazgo decidieron al investigador Pierre Margry a preparar su edición, que fue publicada póstumamente en 1896.

Antes de pasar a comentar brevemente las ediciones de estos dos manuscritos, hay que reseñar que el conocimiento de la copia «G» puso de manifiesto las alteraciones que habría sufrido la fuente común de ambas copias —que, muy probablemente, ha existido—, al poderse constatar que ambas versiones responden a intereses contrapuestos: la copia «G» está redactada desde el punto de vista de Gadifer, y la «B» glorifica sin reservas las acciones de Béthencourt. Dada la imposibilidad de conocer el primitivo códice, la copia de Gadifer puso igualmente al descubierto la mixtificación llevada a cabo en la redacción de la copia de Béthencourt, pues no sólo su crítica interna la muestra plagada de contradicciones y errores, sino, sobre todo, el cotejo con el manuscrito «G» pone al descubierto la labor sistemática de falsificación del relato para atribuir todo el mérito de la conquista a Béthencourt, mediante la interpolación de amplificaciones, la supresión de pasajes o la sustitución del nombre de Gadifer por el de Béthancourt, todo ello con marcada parcialidad a favor del barón normando[3]. Como pequeña muestra de tal parcialidad, basta decir que desde el mismo prefacio se pueden detectar las alteraciones en la copia más tardía: donde en la primera de lee «Gadifer de la Sale et iehan de bethencourt

---

[2] A pesar de su aceptable conservación, es tradición el deterioro y la degradación de la lámina, que, al decir de Elías Serra Ràfols y Alejandro Cioranescu, «nos ha llegado en pobre estado» (1964, tomo III de su edición, pp. 160-162). Por eso no la hemos encontrado reproducida y, en su lugar, habitualmente se copia la plancha realizada a partir de esta lámina por el escultor Gugenheim, que ilustra la edición de Margry de 1896.

[3] Puede consultarse un amplio listado de alteraciones sufridas por el ms. de Gadifer en B. BONNET, «El problema del 'Canarien' o 'Libro de la conquista de Canarias'. Estudio histórico-bibliográfico», *Revista de Indias*, núms. 37-38 (1949), pp. 669-729.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

cheualiers nez du royaume de france ont entrepris ce voyage...» en la segunda se suprime el nombre de Gadifer y se deja «[j]ehan de Bethencourt cheuallier *nez* du Royaume de france eut entreprins Ce voiage», con el participio *nez* en plural, e idéntico yerro vuelve a aparecer en el capítulo primero; los capellanes redactores que se declaran servidores de los «cheualiers desus nõmes» pasan a serlo «dudit Bethencourt dessus *nommes*», con el mismo error de concordancia del participio. Por otra parte, al margen de las abundantes adulteraciones conscientes —a veces fácilmente detectables cuando tras el solo nombre de Béthencourt sigue el verbo en plural—, el copista del ms. «B» comete frecuentes errores de lectura en nombres propios que desconoce y transcribe por otros conocidos, ya sean antropónimos (p. ej. el lanzaroteño Mahy se transforma en Alby), o topónimos (*l'isle d'enfer* [Tenerife] se copia como *isle de fer*, *Erbanne* [Fuerteventura] como *Albanye*...), malas lecturas de las cifras en números romanos, o incluso confusiones gráficas que producirían curiosos equívocos en el lector: así, unas piedras lisas y resbaladizas por las que suben los franceses en Fuerteventura, *unyes*, 'lisas' en «G», 17v, pasan a ser «*honnyes*», 'deshonradas' (26v). El copista del ms. «B» lleva también a cabo una labor de rejuvenecimiento de la lengua, tanto en la grafía (despecier > depecer; droicier > dresser; lesquelz > lesquieulx) como en el léxico, con sustitución de términos que habían caído en desuso (tousdis > tousiours, cremant > craignant, lié > joyeulx, planté > foison...), pero este escribano es mucho más descuidado o ignorante que el de la versión «G», y en muchos lugares da la impresión de que está escribiendo al dictado de un lector, pues es muy habitual la confusión de las grafías c, s, ss para /s/, fricativa dental sorda: *ces* por el posesivo *ses*, *se* por el demostrativo *ce*, grafías *pencee, pensse, vengsse, perceuerant, decesperé, conceil, diuerce*..., y la pérdida fonética de las consonantes finales produce innumerables aberraciones gramaticales que no se encuentran en la copia más antigua, que también dista de ser correcta. Un estudio detallado de la lengua de ambos manuscritos está todavía por hacer, y sin duda estos documentos ofrecerán informaciones de interés para el historiador de la lengua sobre el periodo del francés medio. Las incorrecciones gramaticales, junto a las grafías confusas u oscuras y a algunos pasajes poco comprensibles, han hecho más valiosa la labor de los transcriptores y editores de *Le Canarien*, que se comentan seguidamente.

2. LAS EDICIONES

Se reseñan aquí brevemente sólo las ediciones «mayores» de *Le Canarien*, dejando a un lado las publicaciones que son reproducción, copia, extracto o traducción de las mismas[4].

[4] La genealogía del texto de *Le Canarien* y su recepción por los cronistas canarios ha sido establecida por E. Serra Ràfols en el tomo III de su edición, p. 159. La relación de

2.1. Ediciones del ms. «B»

El impulso para la publicación de *Le Canarien* se debió a un descendiente del conquistador, Galien de Béthencourt[5], Consejero del Parlamento de Ruan, que en 1625 ya había preparado cuidadosamente una edición, cuyo manuscrito se conserva[6], y que, afortunadamente, encargó al erudito Pierre Bergeron, quien la publicó en 1630 con mayor sobriedad de la prevista por Galien. Esta edición, para Cioranescu, «con arreglo a las normas que por aquel entonces regían en aquella clase de publicaciones, es mucho más correcta de lo que se supone corrientemente» (1959, p. 259), y es que, en este caso, los denuestos de que ha sido objeto fueron suscitados, más que por la propia edición de Bergeron, por la copia manuscrita que había modificado el original para convertirlo en apología de Béthencourt. Pierre Bergeron vio en el texto la ocasión para enaltecer el papel de Francia en las empresas ultramarinas y para rebajar el prestigio de españoles y portugueses, cuyas gestas en los descubrimientos tanto admiraba. Por ello divide la obra en dos partes, una dedicada al texto de la crónica, y la otra consistente en una especie de introducción sobre cuestiones marítimas y geográficas y sobre la emulación de los países europeos en los descubrimientos y conquistas de nuevas tierras, que pone en relación con las Canarias, de las que da detalles a partir de relaciones inglesas del siglo xvi, para terminar dando todas la información posible sobre la genealogía de los Béthencourt. En la dedica-

---

ediciones, copias y traducciones puede verse en D.J. Wölfel, «La falsificación del 'Canarien'», *Revista de Historia*, núm. 100 (1952), pp. 495-497, y en J. Barrios García, «Sobre las líneas de transmisión textual de *Le Canarien*: manuscritos, copias y ediciones», en *Actas de las v Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Cabildo de Fuerteventura, 1994, t. i, pp. 415-429.

[5] Tanto para B. Bonnet como para D.J. Wölfel el impulso que llevó a Galien a preparar la edición se debió a las gestiones de los Bethencourt de Tenerife, que reanudaron los lazos de parentesco por iniciativa de Marcos Perdomo Pimentel Betancor en carta dirigida a Jean vii en 1580; Mateo de Betancor Sanabria escribió en 1607 a Galien, y su hermano Lucas, Regidor del Cabildo de Tenerife, se dirigió nuevamente al Consejero del Parlamento de Ruan en 1613 y 1614, solicitándole traslado del relato de la conquista de Canarias, pues al marcharse el conquistador había entregado una copia a su sobrino Maciot, copia que quedó en manos de la familia de Canarias hasta que fue robada en una *razzia* de los piratas turcos. Véase B. Bonnet, «Los Bethencourt de Tenerife y el 'Canarien' de Bergerón», *Revista de Historia*, núm. 46 (1939), p. 161 y ss., y D.J. Wölfel, art. cit., pp. 506-507. Para este último autor también fueron las peticiones de los Betancur de Canarias las que decidieron a Jean a elaborar la copia falseada que luego serviría de base a la edición de Bergeron (*ibidem*, p. 503 y ss.). Puede verse, más matizada, la opinión de A. Cioranescu en el tomo i de su edición, pp. 257-258.

[6] Biblioteca Nacional de Francia, ms. 18629 del Fondo francés.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

toria al consejero Galien deja patente la admiración que deben suscitar las empresas normandas: «ce qu'avaient fait Guillaume en Angleterre, Guiscard en Sicile, dans la Pouille, dans la Calabre, Jean de Béthencourt l'a fait dans les Canaries». En cuanto a la edición de la crónica, Bergeron reproduce el texto del manuscrito con fidelidad relativa, y sin duda utiliza el manuscrito de Galien, ya que se permite corregir algunas incongruencias, modernizar la lengua, hacer una división en capítulos y suprimir algunos pasajes, especialmente en la parte final que trataba de problemas familiares de Jean de Béthencourt, poco pertinentes para la intención apologética patente en esta publicación, en la que, precediendo a la crónica, se incluye el idealizado «vray Pourtrait de Messire Jhean de Bethencourt Roy des Canaries», obra de Balthasar Moncornet. Aparte de un resumen del libro, cuya traducción utiliza Abreu Galindo, de esta edición circularon por las islas numerosas traducciones manuscritas y durante unos doscientos cincuenta años fue la única fuente de conocimiento de los hechos para los cronistas e historiadores isleños[7]. A pesar de que se suela citar como una nueva edición el texto que publicó en 1855 Édouard Charton —y que, con el título *Histoire de la Conquête des Canaries par le sieur de Béthencourt,* incluyó en el tomo tercero de sus *Voyageurs anciens et modernes*—, se trata de una versión en francés moderno del texto publicado por Bergeron, si bien Charton acudió directamente al manuscrito para reproducir algunas ilustraciones. Del mismo modo, tampoco la edición inglesa publicada en 1872 por Richard Henry Major, conservador de cartas náuticas y geográficas del Museo Británico, supone una aportación nueva en cuanto al texto, pues reproduce palabra por palabra la lectura realizada por Bergeron, que acompaña de una buena versión en inglés, una introducción, el retrato de Béthencourt y dos planchas del manuscrito.

Ese mismo año 1872 el investigador Gabriel Gravier presentó a la Société de l'Histoire de Normandie una memoria sobre la importancia de la crónica de la conquista de Canarias y la necesidad de realizar una nueva edición a partir del manuscrito, que fue favorablemente acogida y publicada en 1874 por esa entidad. El texto va precedido de una introducción de 85 páginas con noticias histó-

---

[7] Aunque obviamos todo comentario sobre estas traducciones manuscritas, cabe mencionar la primera de ellas, obra del comerciante francés capitán Servan Grave que, después de vivir en Tenerife, se estableció en La Palma desde 1617, y allí, al parecer a instancias del capitán general Luis Fernández de Córdoba y Arce, hizo la traducción española de la edición de Bergeron. Posiblemente sea esta la traducción incluida en la Crónica Ovetense (realizada entre 1638 y 1643); está recogida en el códice de Marín y Cubas (hacia 1682-1687), en la copia de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz, de finales del siglo XVII o de principios del siguiente, y probablemente sea también de Grave la traducción que figura en la Crónica Lacunense, igualmente de fines del XVII o principios del XVIII (Biblioteca de la Universidad de La Laguna). En 1847 se difundió la primera traducción impresa, debida a Pedro Mariano Ramírez.

ricas sobre las expediciones y el conocimiento de las Islas Canarias, la historia de los Béthencourt y de la conquista y un comentario sobre las ediciones precedentes. Aunque Gravier manifiesta explícitamente su propósito de seguir de cerca el texto y reproducirlo no palabra por palabra, sino letra por letra[8], su edición, provista de numerosas anotaciones, expurga y enmienda el manuscrito para su mejor comprensión. Su lectura es, en general, correcta y la presentación del texto es un compromiso entre la transcripción y su interpretación. También aporta en apéndice una serie de documentos relativos a la familia Béthencourt hasta entonces inéditos, y su trabajo, riguroso, ha sido, sin duda, de gran valor para facilitar la lectura del manuscrito.

2.2. La edición del manuscrito «G»

Cuando en 1888 la heredera de la copia de Gadifer, baronesa de Hensch de Langry, la ofreció al Museo Británico, la publicidad que dio a la adquisición el conservador de los manuscritos Sr. Warner[9] fue para el historiador y geógrafo francés Pierre Margry un verdadero regalo de la providencia, que vio el hallazgo como un favor o una recompensa de la fortuna para poder recoger al fin el fruto de sus más de cuarenta años de trabajo. Desde 1846 se había interesado por Jean IV de Béthencourt y había empezado a investigar y reunir documentación sobre éste, Gadifer, y todo lo relativo a los antecedentes y a la empresa, con la idea de preparar una edición de la crónica de la conquista de Canarias. El proyecto fue retrasándose, y cuando Margry ya consideraba inútil su contribución tras las publicaciones de Charton, Major y Gravier de la copia «B», se le presentó la ocasión de editar por vez primera el documento más antiguo de la historia transatlántica francesa y, a la vez, de rehabilitar la memoria de Gadifer de la Salle. Margry tenía por entonces setenta años y su salud estaba muy quebrantada. No accedió directamente al documento, sino a la transcripción que realizó a petición suya la inglesa Lucy Toulmin Smith. El trabajo fue publicado en 1896, dos años después del fallecimiento de Pierre Margry, y el editor Ernest Leroux incluyó una hermosa plancha del navío de los conquistadores, realizada por el escultor Gugenheim a partir de la lámina policroma que precede al texto manuscrito. La edición se presenta dividida en cinco partes, ocupando el texto de la crónica una de ellas y las cuatro restantes ofrecen el resultado de las investigaciones de Margry aportando una valiosísima información y documentación. La edición

---

[8] Página LXXVII de su Introducción.

[9] G.F. Warner, «A New Manuscript of the Conquest of the Canaries», *The Athenaeum*, 4 de octubre de 1889, pp. 449-450; *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1888-1893*, pp. 455-456.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

del manuscrito está abundantemente anotada, y en las notas se indican minuciosamente las divergencias entre las dos copias cotejando este texto con el de la edición de Gravier. Se trata, en suma, de un trabajo imprescindible.

3. LA EDICIÓN DE SERRA RÀFOLS Y CIORANESCU

Con los antecedentes mencionados, los profesores Elías Serra Ràfols y Alejandro Cioranescu emprenden la tarea de realizar una nueva edición de *Le Canarien*, que se publica con el título de *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias. Publicadas a base de los manuscritos, con traducción y notas históricas y críticas por Elías Serra y Alejandro Cioranescu*, en tres volúmenes que aparecen en 1959, 1960 y 1964 como los tomos VIII, IX y XI de la serie *Fontes rerum Canariarum* del Instituto de Estudios Canarios, poniendo por primera vez al alcance de los investigadores y también del público curioso de lengua española el primer gran documento de la historiografía canaria en su integridad. Antes de nada, hay que insistir en el hecho de que es la primera que presenta los dos manuscritos conjuntamente, es la primera que ofrece una traducción española de ambos y también es la primera vez que se reproducen íntegramente todas las ilustraciones del ms. «B». La personalidad de los dos investigadores que firman el trabajo ya es un aval de su rigor y calidad, y hay que felicitarse de que la providencia hiciera coincidir en esta Universidad a los profesores Serra y Cioranescu, pues *a posteriori* se ve que era inevitable —e imprescindible— su colaboración para llevar a buen término esta empresa. Aparte del contenido de este monumental trabajo, una prueba, si se quiere meramente anecdótica, del talante riguroso de estos dos investigadores es que llevan escrupulosamente a la práctica el aforismo «*suum cuique*», a cada cual lo suyo, de modo que no sólo se conoce la autoría de cada capítulo y apartado del trabajo y que, en cuanto a los manuscritos, el establecimiento del texto se debe a Cioranescu solo, en tanto que la traducción de éste ha sido revisada y corregida por Serra, sino que incluso en los centenares de notas a pie de página figura la inicial de su redactor; y esto, en nuestra opinión, más que prueba de orgullo, lo es de la honestidad y la responsabilidad que han presidido toda la labor. Las más de 500 páginas del tomo I de Introducción presentan el fruto de las minuciosas y perseverantes investigaciones de Cioranescu sobre los antecedentes familiares y las biografías de los dos protagonistas de la conquista y sobre la tradición manuscrita de los textos, añadiendo a las noticias que había dado Margry el resultado de una paciente búsqueda en archivos, de modo que todo el trabajo se apoya en una abundante documentación, y, además, proporciona en más de 200 páginas una colección de 140 documentos justificativos transcritos de archivos. Por otra parte, al margen de la documentación, Cioranescu postula la existencia del manuscrito perdido y en la copia «G» ve la propia mano de Gadifer, no sólo continuando la crónica de los clérigos Boutier y Le Verrier, sino también reformando y retocando lo escrito por éstos,

en copia realizada entre 1410 y 1420, que serviría de base a la confección del manuscrito «G».

El segundo tomo está dedicado a la edición crítica de la copia de la familia Béthencourt, presentando el texto francés limpio de errores materiales, que ocupa, junto con las miniaturas, las páginas impares; para dejar exento el texto original, en la traducción española de las páginas pares se imprimen en cursiva los fragmentos del texto B que no reproduce la versión G y todas las llamadas de notas aclaratorias con enmiendas o interpretaciones del texto. Con este mismo criterio se edita la copia «G» de la crónica en el tomo tercero. La transcripción de ambos manuscritos no es diplomática, sino que desarrolla las abreviaturas, introduce signos de puntuación y corrige algunos errores del copista. Las dificultades de lectura que con frecuencia presenta la caligrafía del manuscrito «B», los pasajes confusos, así como las innumerables incorrecciones gramaticales que estorban la comprensión, hacen digna de elogio la labor de Cioranescu, que demuestra poseer suficientes conocimientos de la lengua del siglo XV para hacer una transcripción muy aceptable y la consiguiente traducción.

El tomo tercero incluye asimismo diversos estudios originales del profesor Serra Ràfols, dos apéndices sobre los autores y los manuscritos y sobre la cronología y topografía de la conquista betancuriana y dos excursos sobre la ilustración de los manuscritos y la etnografía de *Le Canarien*, seguidos de distintos suplementos, ilustraciones —entre las que destaca la colección de fotograbados de las excavaciones de Rubicón— e índices.

Estamos, pues, ante la edición más completa de cuantas se han publicado, tanto en lo que concierne a la edición crítica de los dos manuscritos, que recoge todas las divergencias entre ambos así como las divergencias de lectura e interpretación respecto a los editores precedentes, cuanto por los estudios y la documentación que aporta. Si los profesores Serra y Cioranescu se han beneficiado de las investigaciones que les precedieron ampliando y mejorando cuanto hasta entonces se había hecho, sin duda su labor influirá decisivamente en la nueva edición de *Le Canarien* que estamos preparando.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Manuscritos de *Le Canarien*

Gadifer de la Salle, copia «g», hacia 1420. Manuscrito Fondo Egerton 2709, British Museum.

Jean v de Béthencourt, copia «b», hacia 1490. Manuscrito mm 129, Biblioteca Municipal de Ruan.

Galien de Béthencourt, copia expurgada de «b», comienzos del siglo xvii. *Le Canarien ou Livre de la conqueste et conversion des Canariens a la Foy et Religion Catholique Apostolique et Romaine, en l'an 1402, par Messire Jehan de Bethencourt, chevalier, gentilhomme Cauchois, seigneur des lieux de Bethencourt, Riville, Gourel, chastelain de Grainville la Teinturiére, baron de Saint-Martin le Gaillard, conseiller et chambellan ordinaire des Rois Charles v et vi, composé par Pierre Bontier, moyne de Sainct Jouyn de Marnes et Jehan le Verrier, prestre seculier, Chappelains et domestiques du dit Seigneur. Mis en lumiére par N. Illustré d'annotations sur quelques chapitres pour l'intelligence de l'histoire…A Rouen, chez…1625.* [Título que figura en el cuaderno manuscrito de preparación de una edición de la copia «b», que contiene, además, las cartas de los Béthencourt de Tenerife]. Manuscrito Fondo francés nº 18629, Biblioteca Nacional de Francia.

Ediciones y traducciones

Bergeron, Pierre (1630), *Histoire de la Premiere Descouuerte et Conqueste des Canaries. Faite dés l'an 1402 par Messire Iean de Bethencourt, Chambellan du Roy Charles vi. Escrite du temps mesme par F. Pierre Bontier Religieux de S. François, & Iean le Verrier Prestre, domestiques dudit sieur de Bethencourt. Et mise en lumiere par M. Galien de Bethencourt, Conseiller du Roy en sa Cour de Parlement de Roüen. Plus vn Traicté de la Navigation et des voyages de Descouuerte & Conqueste modernes, & principalement des François*, París, Michel Soly. [Primera edición del ms. de Jean v de Béthencourt, utilizando igualmente —si no en mayor medida— los materiales preparados por Galien de Béthencourt].

Charton, Édouard (1855), *Histoire de la Conquête des Canaries par le sieur de Béthencourt*, en *Voyageurs anciens et modernes ou choix des relations de voyages les plus intéressantes et les plus instructives depuis le cinquième siècle avant Jésus Christ jusqu'au dixneuvième siècle. Avec biographies, notes et indications iconographiques. Tome troisième. Voyageurs modernes.*

Quinzième siècle et commencement du seizième, París, Aux Bureaux du Magasin Pittoresque.

Cioranescu, Alejandro (1980), *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias. Introducción y traducción de...*, Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. [Reproducción de la traducción castellana de la edición de E. Serra Ràfols y A. Cioranescu].

Grave, Serban, *Historia de el primer descubrimiento de las Yslas de Canaria. Y conquista de las dos primeras por el Señor Juan de Bethencourt, gentil hombre de Camara de el Rey de Francia Carlos VI, escripta en francés por fr. Pedro Bontier, franciscano, y Juan Leberrier, clérigo, capellanes de el dicho Bethencourt, que le acompañaron siempre. E ymprimiose por Galleno Betancourt de el Consejo Real en el Parlamento de Ruan. Traduxose en castellano por el capitan Serban Grave vesino de la ysla de la Palma*, en el códice Marín y Cubas, folios 23-42. [Primera traducción española manuscrita, resumida, de la edición de Bergeron, realizada en la primera mitad del siglo XVII].

Gravier, Gabriel (1874), *Le Canarien. Livre de la conquête et conversion des Canaries (1402-1422). Par Jean de Bethencourt gentilhomme cauchois. Publié d'après le manuscrit original.* Avec introduction et notes. Ruan, Ch. Métérie. [Segunda edición del ms. de Jean V de Bethencourt].

Major, Richard Henry (1872), *The Canarian, or book of the Conquest and Conversion of the Canarians in the year 1402, by Messire Jean of Bethencourt, Composed by Pierre Bontier, Monk, and Jean le Verrier, Priest. Translated and edited with notes and Introduction,* Londres, Hakluyt Society. [Primera traducción inglesa basada en la edición de Bergeron].

Margry, Pierre (1896), *La Conquête et les conquérants des Îles Canaries. Nouvelles recherches sur Jean IV de Bethencourt et Gadifer de La Salle. Le vrai manuscrit du Canarien.* París, Ernest Leroux. [Primera edición del ms. de Gadifer].

Ramírez, Pedro M. (1847), *Historia del primer descubrimiento y conquista de Las Canarias, principiada en el año 1402, por el Sr. Juan de Bethencourt, chambelán del Rey Carlos VI....* Santa Cruz de Tenerife, Imprenta y Librería Isleña. [Primera traducción española impresa de la edición de Bergeron].

Serra Ràfols, Elías & Cioranescu, Alejandro (1959-64), *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias. Publicadas a base de los manuscritos con traducción, notas históricas y críticas por...*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 3 vols. (Fontes Rerum Canariarum, VIII, IX, XI).

EL VERBO «ÊTRE» EN FRANCÉS Y SU TRADUCCIÓN POR 'SER' Y 'ESTAR' EN ESPAÑOL DESDE UNA PERSPECTIVA ENUNCIATIVA

María Luisa Piñeiro Maceiras
Universidad Rey Juan Carlos

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

En esta comunicación analizaré algunas de las disimetrías existentes entre el verbo «être» en francés y las características que definen a los verbos «ser» y «estar» en español cuando se encuentran inmersos en un proceso traslativo.

Las diferencias observables en el uso de los verbos «ser» y «estar» en español son las que siempre han definido los distintos tipos de análisis. Sin embargo, cuando se trata de traducir el verbo «être» al español es preciso observar las diferencias de tipo estructural interno que poseen estos verbos para que la elección que se haga de un verbo u otro se acerque del modo mejor posible a la representación de la lengua objeto. Ésta ha sido la razón por la cual yo he creído más eficaz enfocar este problema desde el punto de vista de la lingüística enunciativa, puesto que este planteamiento y el enfoque enunciativo es el que permite ver de un modo más claro cuáles son los elementos que habría que considerar para dar cuenta de esas disimetrías existentes entre las dos lenguas, y que son las que marcan la dualidad «ser»/«estar» en español frente a «être» en francés.

La visión tradicional consideraba las diferencias entre los verbos «ser» y «estar» en español como representativas de los distintos usos que poseen ambos verbos. Y así, en la mayoría de los casos, los análisis se basaban esencialmente en la elaboración de un repertorio de usos; sin embargo, el carácter heterogéneo de estos verbos en español, los distintos tipos de tratamiento de que son objeto y la ambigüedad de sus valores exigen una observación más detallada cuando se encuentran inmersos en un proceso traslativo.

He partido de la competencia lingüística que poseen los hablantes para comprender la significación global de los diferentes enunciados con «ser» o con «estar» en español. La observación del funcionamiento de los procesos de comprensión en la lengua materna de los hablantes es la que me ha conducido a efectuar determinadas observaciones y valoraciones de tipo enunciativo. Son elementos como la posición del enunciador, las condiciones de enunciación, o la perspectiva enunciativa con las que se afrontan dichos procesos verbales, y que ayudan a desvelar algunas de las incógnitas de la dualidad «ser/estar», frente a la unicidad del verbo «être».

Para analizar estas disimetrías he seguido los planteamientos de la lingüística enunciativa de A. Culioli. Este lingüista considera que los textos, de la naturaleza que sean, poseen las marcas de las operaciones mentales que realiza la

mente del hablante y que, en consecuencia, también son parte intrínseca del enunciado. Los textos conservan las marcas de esos procesos mentales y su análisis es el que permite llegar al verdadero sentido de los mensajes. Así, partiendo de que la propiedad esencial del lenguaje es la de llevar consigo impresas estas operaciones que lo constituyen, A. Culioli establece básicamente dos tipos de relaciones: una relación de *localización,* de tipo abstracto, que es de diferenciación, y mediante la cual un término viene definido por otro (que no es identificable), y dentro de la cual la *localización espacial* sería uno de los casos particulares; y también una relación de *identificación,* mediante la cual un término viene definido por otro que es identificable. En realidad se trata, en ambos casos, de una *localización* con dos términos identificables.

Dentro de esta perspectiva, los verbos «ser» y «estar» en español se deben considerar como dos resultados de una única operación común subyacente. Así no nos resulta difícil observar que el verbo «ser» supondría, desde este punto de vista, la marca de una operación de *identificación,* mientras que el verbo «estar» supone una marca de *localización.*

La observación del uso de estos verbos en español, frente al uso del verbo «être» en francés, nos permitirá definir cuándo, en francés, será preciso considerar otros elementos que den cuenta de esa dualidad *identificación/localización* que posee el verbo «être», puesto que éste sirve, al mismo tiempo, como marca de operaciones de identificación y de localización. A. Culioli dice en este sentido que:

> le verbe 'être' en français est un verbe complétement neutre. Étant donné un premier terme, on retrouve ici la propriété qui est celle de cette opération primitive fondamentale, celle de subir deux repérages d'identification: le premier qui indique qu'une occurrence est repérée par rapport a son prédicat: X est X = est ce qu'il est ; le second qui indique qu'une ocurrence est repérée par rapport à une localisation abstraite, spatiale: X est à l'endroit où il est (A. Culioli, 1983-84, *Notes du Séminaire de DEA*, Université de Paris VII, D.R.L. p. 106).

Puesto que un estudio completo de este problema exigiría un análisis detallado de los distintos casos, tomando en consideración los diferentes elementos que intervienen, he limitado mis consideraciones respecto a estos verbos únicamente a cuando van seguidos de adjetivos.

Las propiedades que expresan los verbos «ser» y «estar» cuando van seguidos de adjetivo son de distintas categorías y no son fácilmente determinables, pero se debe abandonar la idea tradicional que presentaba al verbo «ser» como portador de características esenciales o permanentes, y al verbo «estar» como poseedor de características transitorias.

El enunciador establece siempre las relaciones de identificación entre un término y una propiedad bajo un criterio subjetivo, bajo una perspectiva enunciativa, y esto hace que los predicados puedan adoptar un valor nocional, o bien que puedan situarse en relación con una ocurrencia. Es decir, que cuando se

otorga a los predicados un valor nocional, el adjetivo posee y expresa muy claramente una propiedad definitoria. Así nos encontramos, tanto en francés como en español, con el mismo tipo de relación en frases como:

Les enfants étaient dociles et serviables
Los niños eran dóciles y serviciales

Como podemos observar, en este tipo de relaciones los adjetivos sirven para definir, y esta característica definitoria es de nivel nocional, es decir, que supone una manera de ser habitual.

Sin embargo, en enunciados del tipo de:

Le juge a été insensible aux appels
El juez fue insensible a las súplicas

Nos encontramos, tanto en español como en francés, ante una circunstancia concreta de comportamiento que sólo indica que la propiedad se manifiesta únicamente en esta ocasión, es decir, que no es definitoria, ni habitual, y sin embargo es posible la utilización del verbo «ser».

Así podemos realizar una primera constatación y es que las propiedades que se han definido como compatibles con el verbo «ser» en español no se pueden considerar en todos los casos como propiedades de características permanentes o esenciales en sí mismas (como se ha dicho desde el punto de vista de las gramáticas clásicas), sino que para determinar el tipo de propiedad a la hora de traducir el verbo «être» por «ser» o por «estar» es determinante conocer la perspectiva del enunciador.

En principio, la traducción al español del verbo «être» se puede hacer tanto por «ser» como por «estar», pero es preciso diferenciar claramente la construcción lingüística y el dominio extralingüístico. Estaremos, pues, frente a un mismo acontecimiento extralingüístico para dos posibles enunciados diferentes en español. Es decir, que con «ser» y con «estar» estamos frente a un determinado campo del valor referencial en función de la intención del enunciador, y así hay casos en los que es obligatoria la traducción del verbo «être» por una construcción con el verbo «ser» y otros en los que lo es con el verbo «estar».

Por ejemplo:

Le père de Christian a été ferme. Il n'a pas laissé sortir son fils à ces heures-là.

Cuando traducimos el verbo «être» por «ser»:

«El padre de Christian fue inflexible. No dejó salir a su hijo a aquellas horas», estamos suponiendo que existe una identificación con el verbo «ser» que exige la existencia de una relación que explique la razón de tal identificación; es la segunda frase:

«No dejó salir a su hijo a aquellas horas» la que permite que el enunciador establezca la identificación: «El padre de Christian»=«inflexible».

Por el contrario, cuando podamos traducir por el verbo «estar», es el contexto el que funcionará como complemento circunstancial:

«El padre de Christian estuvo inflexible (*porque*) no dejó salir a su hijo a aquellas horas». Y esto es lo que explicaría también la posibilidad de traducción del verbo «être» por la forma «se mostró».

La identificación con el verbo «ser» y en consecuencia la traducción:

«El padre de Christian fue inflexible. No dejó salir a su hijo a aquellas horas» exige la existencia de una relación causativa que explique el porqué de tal identificación, es decir, un criterio de clasificación. Según sean las intenciones del enunciador y su posición, habrá un cambio en el valor referencial, así que podemos estar ante una definición que se elabora a partir de su identificación («père=inflexible»), lo cual explica la traducción con «ser», o bien ante una descripción en la que se justifica la utilización del verbo «estar».

Hay que señalar también que en los procesos traslativos en los que está involucrado el verbo «être» existen, a veces, condiciones semánticas y sintácticas que imponen la utilización necesaria del verbo «ser» frente al verbo «estar». A veces, aunque la predicación exprese un único proceso visto desde el exterior, hay adjetivos que nunca podrían ir con el verbo «estar», tal es el caso de aquellos que indican cualidades morales como «fiel», «malo» o «bueno». Por ejemplo en:

«Cet homme est fidèle» no se puede traducir por: *«*Este hombre está fiel*», sino que es necesario hacerlo siempre por: «Este hombre es fiel».

Esto parece lógico puesto que estos adjetivos que indican cualidades morales pueden estar indicando comportamientos en general o bien respecto a una ocasión particular.

Por otro lado conviene señalar también que la desactualización que otorga la utilización del futuro en determinados casos, por ejemplo, hace que sea prácticamente imposible traducir «estar» con una propiedad activa en un enunciado que remita al futuro. La actividad adquiere en tales condiciones una concreción que sería contradictoria con lo no vivido. Por ejemplo:

«Le moment venu, je serai courageux» no admite más que la forma «*seré*» en la traducción, a pesar de lo ocasional de la circunstancia.

En francés, al no existir formas verbales equivalentes para expresar esta diferencia entre identificación con una propiedad y localización que representa el español con «ser» y «estar», ésta se expresa de diferentes formas; mediante la utilización de complementos o bien mediante la introducción de diferentes verbos de apreciación en la proposición principal. En el caso de que el tipo de complemento (por ej. circunstancial) cambie según la operación realizada, tendremos una proposición introducida por un 'gérondif', o bien por un participio de presente.

En cuanto a las propiedades que sirven para definir a un sujeto identificando una propiedad inherente al mismo, vemos que de nuevo se trata de una

operación de identificación que es más apta para ser expresada mediante el verbo «ser» que con el verbo «estar», excepto en los casos en los que el adjetivo tenga la forma de un participio pasado.

Après les vacances, l'enfant était plus grand et plus bronzé.

Aunque estemos en ambos casos, tanto en español como en francés, ante propiedades intrínsecas o constitutivas del sujeto, la operación es totalmente diferente; con el verbo «estar»:

«Después de las vacaciones, el niño estaba más alto y más moreno», el elemento aparece situado en relación con la propiedad, y con el verbo «ser» la identificación toma la forma de una clasificación. En ambos casos, se toma en consideración la localización y la situación. Se trata de cualidades permanentes que se pueden atribuir a ambos verbos: «ser» y «estar». Sin embargo, cuando se trata de un participio pasado, no es posible construir con el verbo «ser», sino que es preciso utilizar el verbo «estar»:

Après les vacances, Pierre était plus fatigué
*Después de las vacaciones, Pedro era más cansado.

Si las propiedades inherentes expresadas por los adjetivos que acompañan al verbo tienen que ver con el estado que un sujeto puede alcanzar después de un proceso y que funciona independientemente de su voluntad, no se incide en el resultado, sino en el estado como propiedad clasificadora.

Así ocurre en la frase: «Nous sommes trop vieux», traducida por: «Somos demasiado viejos», mientras que con el verbo «estar»: «Estamos demasiado viejos», se pone el acento en el resultado.

Por otra parte, cuando se trata de propiedades que definen características físicas, como el tamaño, la forma o el color —bien adquiridas o inherentes— , e incluso cuando son adquiridas, pueden dar lugar a una relación de identificación cuando se convierten en definitorias, y así se pueden expresar en español tanto con el verbo «ser» como con el verbo «estar»:

«Sa soeur est infirme» puede admitir una traducción con 'ser' o con 'estar':
«Su hermana es/está inválida».

Cuando traducimos «Su hermana es inválida» estamos poniendo de manifiesto una relación de identificación aunque esa propiedad haya sido adquirida.

Según las gramáticas clásicas había que traducir el verbo «être» por «estar» cuando las cualidades atribuidas al verbo fueran transitorias o accidentales, frente al verbo «ser» que supondría la existencia de cualidades permanentes. Sin embargo, esta consideración variará en función del tipo de propiedades que el adjetivo atribuya. Por ejemplo en:

«Il était très aimable de m'accompagner».
«Estuvo muy amable al acompañarme». «Fue muy amable al acompañarme».

La traducción de «être» por «estar» nos remite inmediatamente a las circunstancias y a las condiciones de la enunciación, mientras que cuando se utiliza el verbo «ser», se remite a una relación claramente identificadora y clasificatoria. En este caso, la situación extra-lingüística y el contexto son siempre idénticos, pero el enunciador con el verbo «ser» lleva a cabo una operación de identificación mientras que con el verbo «estar» la propiedad aparece en función de la situación y de las circunstancias.

Hay que señalar también que en el caso de que la predicación se haga con el verbo «estar», ésta aparece inmersa en la situación. La relación con respecto a la situación es tan estrecha que la relación de identificación entre el sujeto y el predicado se hace imposible, y el enunciador casi tiene que situar la propiedad respecto a la situación. Así ocurre, por ejemplo en las frases:

L'acteur a été superbe dans le rôle de Dom Juan
El actor estuvo soberbio en el papel de Don Juan

Aquí asistimos de nuevo a una operación de localización en donde la noción de «actor» se localiza en relación con «soberbio», sin que aparezca realmente una operación de identificación.

Como hemos visto, la traducción del verbo «être» por «ser» es casi genérica cuando se trata de expresar propiedades inherentes, pero es preciso traducirlo por el verbo «estar» cuando el enunciador toma en consideración la propiedad o el estado alcanzado como un estado situable o localizable en relación con un límite o una frontera, es decir, al traducir por «estar» es cuando se vuelve a poner de manifiesto el valor localizador de este verbo en español.

Hay que señalar también que es preciso considerar las condiciones de enunciación, pues es la única forma existente para distinguir una propiedad intrínseca o inherente de una extrínseca. A menudo se trata de características intrínsecas para un tipo de sujeto y extrínsecas para otro, lo que exige tener siempre presentes las características del enunciador para eliminar así los problemas a la hora de llevar a cabo la traducción, bien por «ser» o por «estar». De hecho es aquí donde esta utilización del verbo «estar» plantea problemas para un francófono puesto que —como hemos visto más arriba—, siguiendo la descripción de A. Culioli, los valores del verbo «être» en francés son de tipo neutro y pueden dar lugar indistintamente a dos tipos de relaciones de identificación y de localización. Al llevar a cabo una traducción del verbo «être» resulta necesario diferenciar entonces de qué tipo de relación se trata para poder utilizar correctamente en español «ser» o «estar».

El hecho de considerar el papel del verbo «ser» y del verbo «estar» desde un punto de vista enunciativo aclara aspectos importantes a tener en cuenta en un

proceso traslativo. El más importante de ellos es que ambos verbos no constituyen más que las marcas de una única operación subyacente que refiere dos tipos de identificaciones diferentes y específicas. En las operaciones efectuadas con el verbo «ser», el enunciador toma como criterio de clasificación una relación de causalidad, una característica inherente o bien la situación en la que se encuentra. Su aparente objetividad proviene del hecho de que la operación de localización se lleva a cabo únicamente a nivel nocional, mientras que con el verbo «estar» el enunciador establece una relación más estrecha con la situación, lo cual se traduce en una intervención más evidente del enunciador en el enunciado.

A pesar de todas estas consideraciones, es preciso señalar que resulta casi imposible establecer un número de reglas o efectuar una enumeración que pudiera definir las distintas utilizaciones de los verbos «ser» o «estar» para traducir el verbo «être», puesto que éstas se mantienen en consonancia con las condiciones y situaciones enunciativas que pueden ser plurales y de características heterogéneas.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Coste, I. y Redondo, A. (1971), *Syntaxe de l'espagnol moderne*, París, Sedes, 1971.

Culioli, A. (1990), *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, París, Ophrys.

—— (1983/1984), *Notes du Séminaire de DEA*, Université de Paris vii, D.R.L.

Navas Ruiz, R. (1977), *Ser y Estar, el sistema atributivo del español*, Salamanca, Ediciones Almar.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

DESTINO PARÍS: COSMOPOLITAS RUMANOS EN BUSCA DE LA FAMA UNIVERSAL

Doina Popa-Liseanu
UNED

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. COSMOPOLITA

Hace un mes exactamente estuvo en Madrid y en Barcelona Bernard Pivot, el renombrado animador de las conocidísimas emisiones literarias y culturales de la televisión francesa *Apostrophes* y *Bouillon de culture*. El propósito de su visita era la presentación de la edición videográfica de cinco programas de *Apostrophes* dedicados a Marguerite Yourcenar, Vladimir Nabokov, Albert Cohen, Georges Simenon y Marguerite Duras. «El común denominador de estas entrevistas es —afirmó Pivot en la rueda de prensa— el cosmopolitismo: nacen en un país, viven en otros y a veces escriben en lenguas distintas a la materna» (*ABC*, 30-3-2001, p. 44). No sé si hace falta aclarar que Marguerite Yourcenar y Georges Simenon eran belgas, Vladimir Nabokov ruso, Albert Cohen suizo de origen judío, Marguerite Duras francesa nacida en Indochina.

Según el diccionario de la RAE, cosmopolita (del griego *kosmopolitês*, ciudadano del mundo), dícese de la persona que considera a todos los lugares del mundo como patria suya; también de lo que es común a todos los países o a los más de ellos y se aplica a los seres o especies animales y vegetales aclimatados a todos los países o que pueden vivir en todos los climas. El *Robert* ofrece unas definiciones muy parecidas: «qui se considère comme citoyen de l'univers, qui vit indifféremment dans tous les pays, qui s'accommode de tous les pays, de mœurs nationales variées, qui comprend des personnes de tous les pays, qui subit des influences de nombreux pays». En esta última acepción se opone a «nacional» y puede ser referido a una existencia (*existence cosmopolite*) o a una ciudad (*ville cosmopolite*). El *Robert* cita a Balzac para quien «Paris est la ville du cosmopolite». En el *Littré* se nos dice que el cosmopolitismo es una «disposition d'esprit qui fait qu'on trouve une patrie aussi bien ailleurs que dans son propre pays. Disposition opposée à l'esprit de patriotisme exclusif». Esta disposición puede influir negativamente en el sentido de descuidar los deberes con la patria de origen y así lo advierte Rousseau, citado en el *Littré*: «Défiez-vous de ces cosmopolites qui vont chercher au loin dans leurs livres des devoirs qu'ils dédaignent de remplir autour d'eux» (J.J. Rousseau, *Émile*). Finalmente, la *Gran Enciclopedia Larousse* insiste en el carácter internacional del cosmopolita, encontrando como precedentes a los

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

estoicos que se consideraban a sí mismos como «ciudadanos del mundo», pero añade, dentro del ámbito de la botánica y de la zoología, que se dice «de una especie cuando se encuentra en todas las partes del mundo. En algunos casos esta gran dispersión se debe al hombre, y de ordinario se presenta en los seres inferiores». Ya lo decía Bernardin de Saint-Pierre: «De tous les genres d'êtres organisés, le genre des insectes est seul cosmopolite» (citado en el *Littré* en la voz «cosmopolite»).

A principios del siglo xx nacieron en Rumanía un cierto número de escritores que eligieron posteriormente vivir en el extranjero y manejar una lengua distinta de la materna, mayoritariamente el francés. Se formaron en la época interbélica, cuando Rumanía, engrandecida después de la primera guerra mundial por la unión con Transilvania, gozó de la mayor apertura y del mayor prestigio internacional. Los liceos de Bucarest (Spiru Haret, donde estudiaron Alejandro Cioranescu o Mircea Éliade, Sfintu Sava, donde lo hizo Ionesco), la Facultad de Filosofía y Letras (donde «oficiaba» el profesor Nae Ionescu, mentor de jóvenes como Éliade y Cioran), gozaban de una gran libertad y amplitud de miras y se enriquecían con las aportaciones de Occidente y Oriente, del Norte y del Sur.

Algunos de esos literatos rumanos cosmopolitas son conocidos más bien por especialistas: los poetas Ilarie Voronca[1] (1903-1946), quien tradujo él mismo sus poemas rumanos en francés, o Gherasim Luca[2] (1913-1994), llamado por Gilles Deleuze «le plus grand poète français», cuya trayectoria vital y artística (desde el surrealismo bucarestino al suicidio en las aguas del Sena) tiene mucho en común con la de su amigo Paul Celan (quien eligió la lengua alemana). Otros tuvieron un éxito fulminante con su primera obra, continuando después más bien en silencio una carrera sin embargo fructífera de novelistas y críticos: Vintila Horia (1915-1992) obtuvo el premio Goncourt en 1960 por *Dieu est né en exil*, centrado en el drama del exilio, encarnado en el personaje del poeta Ovidio, desterrado en la salvaje Tomis, la futura Constanza rumana; Virgil Gheorghiu (1916-1992), el autor de la célebre *Hora veinticinco*, escrita en rumano y traduci-

[1] Nacido en Braila, de origen judío, publicó sus primeros poemas en rumano y animó un grupo de inspiración dadaísta. En 1925 se instaló en Francia, donde desempeñó varios oficios y prosiguió su carrera literaria, traduciendo al principio su producción poética y escribiendo posteriormente directamente en francés. *Poèmes parmi les hommes* (1934), *La Poésie commune* (1936), *La joie est pour l'homme* (1936), *Amitié des choses* (1937), *Beauté de ce monde* (1939) lo dan a conocer como uno de los mejores poetas de su generación. Naturalizado francés en 1938, participó en la Resistencia. Publicó también prosa, ensayos y novelas: *La Clé des réalités* (1944) y *Souvenirs de la planète Terre* (1945).

[2] Después de dirigir el grupo surrealista rumano y escribir poemas en su lengua materna, se estableció en Francia donde siguió su carrera poética directamente en francés: *Quantitativement aimée* (1944), *Le Vampire passif* (1945), *Le secret du vide et du plein* (1947), *La Clé* (1960).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

da a la mayoría de las lenguas occidentales, siguió escribiendo primero en su lengua materna, luego en francés.

Pero qué duda cabe que de esta generación nacida en los primeros decenios del siglo XX los más famosos son Mircea Éliade[3] (1907-1986), Eugène Ionesco[4] (1909-1994) y Émile Cioran[5] (1911-1995), quienes no necesitan presentación alguna. Tampoco la necesita, y no sólo en Canarias, el profesor Alejandro Cioranescu (1911-1999), contemporáneo de ellos. Son los inmortales de esta literatura rumana francófona o literatura francófona rumana, que ya contaba con los antecedentes aristocráticos de Anna de Noailles[6] (1876-1933), princesa Brancovan, Hélène Vacaresco[7] (1864-1947), de la vieja aristocracia valaquia o

---

[3] Es difícil destacar algunos títulos dentro la extensísima y valiosísima obra de Éliade, filósofo y estudioso de las religiones, que además ha tenido una destacada influencia sobre los estudios literarios a partir de sus trabajos sobre los mitos: *Le mythe de l'éternel retour* (1949), *Images et symboles* (1952), *Aspects du mythe* (1963). No obstante, hay que destacar que esta labor científica fue acompañada de una fecunda creación propia, para la que siempre guardó su lengua materna y que comprende alrededor de veinte novelas y colecciones de relatos, en su mayoría de factura fantástica: *Domnisoara Christina* (1936), *Sarpele* (1937), *Pe strada Mantuleasca* (1968), *La tiganci* (1969), etc. También en rumano redactó sus memorias y su diario.

[4] Poco tenemos que decir sobre Eugène Ionesco, el autor de la emblemática *Cantatrice chauve* (1950). Es el más auténticamente francófono de nuestros autores rumanos, siendo su madre francesa y la lengua francesa su primer idioma (el rumano lo aprendió al volver con su padre a Bucarest a los 11 años). Sin embargo, ninguno de sus críticos pone en duda la importancia de sus raíces, de su formación en la Universidad de Bucarest y de la influencia de autores como Urmuz o Caragiale en su posterior creación del teatro absurdo.

[5] Hijo del párroco ortodoxo de Rasinari (su «paraíso perdido»), alumno del liceo de Sibiu y de la Facultad de Filosofía de Bucarest (al igual que Éliade), Cioran aprovecha una beca del Instituto Francés de Bucarest para instalarse, durante el resto de su vida, en una existencia de estudiante en París. Aunque había escrito ya varios ensayos en rumano, la imposible tentativa de traducir a Mallarmé al rumano lo induce a abandonar la lengua materna para «reinventarse» en francés. Entre sus obras más conocidas citaremos: *Pe culmile disperarii* (1934, premio del Comité para la difusión de los escritores noveles, junto con *Nu* de Eugène Ionesco), *Précis de décomposition* (1949), *La tentation d'exister* (1956), *De l'inconvénient d'être né* (1975), *Exercices d'admiration* (1986).

[6] No está claro que pudiéramos considerar a Anna de Noailles escritora rumana, a no ser por su pertenencia a una de las más emblemáticas casas principescas rumanas, los Brancovan. Sí, en cambio, la podemos considerar el prototipo más elevado de esta casta cosmopolita aristocrática que recorría Europa a finales del siglo XIX para volver siempre a su verdadera patria, París.

[7] Sobrina de los famosos poetas Ienachita e Iancu Vacarescu, Elena se ha dado a conocer como poetisa, autora de memorias y obras de teatro, así como diplomática y oradora de gran talento. Consejera cultural en París y representante de Rumanía ante la

Marthe Bibesco (1886-1973), su prima, pero también con la pintoresca figura de un vagabundo genial, Panait Istrati[8] (1884-1935), autor de *Kyra Kyralina* o *Les chardons de Baragan*.

¿Qué tienen en común estos escritores, estos intelectuales venidos desde los confines del Imperio romano, de la Dacia conquistada por Trajano, el emperador nacido justo en el otro extremo del mismo? Todos ellos nacen en pequeños pueblos de Transilvania (Rasinari), Valaquia (Moroeni) o Moldavia, se forman en los liceos de Bucarest, Sibiu o Iasi y afilan sus armas literarias en los bancos de la Facultad de Filosofía y Letras de Bucarest. Luego abandonan sin aparente remordimiento su patria para seguir formándose en París, atraídos por la lengua y cultura francesas. Y cuando la dictadura cierra las fronteras geográficas, culturales y humanas, estos espíritus eligen el desarraigo, la separación de los seres queridos, el olvido de la lengua materna, para poder seguir trabajando en libertad. Cosmopolitas de elección, se vuelven cosmopolitas por obligación, participando de la brillantez de su estado y cargando con las incomprensiones y las miserias de su categoría.

Si bien el exilio político es circunstancial, los demás componentes de su trayectoria cosmopolita se inscriben en una tradición histórica y cultural rumanas que intentaremos esbozar a continuación.

1. CÓMO SE PUEDE SER RUMANO Y UNIVERSAL

1.1. El porqué del cosmopolita

Aunque todos (o casi todos) amemos y nos sintamos orgullosos de nuestro lugar de nacimiento, muchos reconocemos que hay pueblos grandes y pueblos pequeños, y que pertenecer a estos últimos no está exento de ciertas dificultades.

Sociedad de las Naciones, fue apreciada por los mejores artistas y políticos franceses (Paul Valéry y Aristide Briand, entre otros). Es la que más tiernamente ha expresado la dificultad y el embarazo de vivir dividido entre dos países, dos culturas y dos lenguas: «Si je te deviens étrangère,/ Si ma chanson pour s'essayer,/ N'a pas choisi la langue chère,/ Que l'on parle autour du foyer, / Celle qui vient, lorsque je prie,/ Sur mes lèvres tout doucement,/ Pourras-tu jamais, ô Patrie,/ Le pardonner à ton enfant?» (*A ma patrie*).

[8] Panait Istrati, al que ya dediqué un amplio estudio (*Panait Istrati, una escritura encendida*, Madrid, 1988), es una figura pintoresca y muy distinta dentro de este grupo de autores rumanos francófonos, puesto que no es ni aristócrata ni intelectual. Hijo de una lavandera de Braila y de un contrabandista griego, aprende el francés en Suiza, en un sanatario para tuberculosos, y entra de manera fulgorosa en la literatura francesa de la mano de Romain Rolland. Olvidado por no ser «políticamente correcto» durante todo el largo idilio de la izquierda francesa con el estalinismo y el comunismo, es cada vez más celebrado hoy por su independencia («l'homme qui n'adhère à rien») y por la magia de sus descripciones realistas.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Tal vez el que lo haya expresado con más rotundidad y amargura ha sido E. M. Cioran. En *La Tentation d'exister* dice: «Je confesse avoir naguère regardé comme une honte d'appartenir à une nation quelconque, à une collectivité de vaincus, sur l'origine desquels aucune illusion ne m'était permise. Je croyais, et je ne me trompais peut-être pas, que nous étions issus de la lie des Barbares, du rebut des grandes Invasions, de ces hordes qui, impuissantes à poursuivre leur marche vers l'Ouest, s'affaissèrent le long des Carpates et du Danube, pour s'y tapir, pour y sommeiller, masse de déserteurs aux confins de l'Empire, racaille fardée d'un rien de latinité» (Cioran, 1995: 850-851).

Una característica de los pueblos pequeños, y de Rumanía entre ellos, es considerar que la Historia no se ha portado bien con ellos, que en algún momento ha vuelto la cabeza mirando hacia otro lado, abandonándolos a su suerte. Se está descontento y se desprecia el rumbo emprendido, se añora otro destino, otro emplazamiento geográfico, otras influencias. El resultado es una larga y a menudo infructuosa discusión sobre la identidad nacional, sobre la parte que en ella hay que desarrollar, o por el contrario, extirpar, sobre los préstamos y la autenticidad, sobre el espíritu y el alma del pueblo. Una vez más, Cioran resume esta lucha: «Comment peut-on être Roumain, était une question à laquelle je ne pouvais répondre que par une mortification de chaque instant. Haïssant les miens, mon pays, ses paysans intemporels, épris de leur torpeur, et comme éclatants d'hébétude, je rougissais d'en descendre, les reniais, me refusais à leur sous-éternité, à leurs certitudes de larves pétrifiées, à leur songerie géologique» (Cioran, 1995: 851).

En Rumanía desde la segunda mitad del siglo XIX el problema nacional, la «especificidad rumana», ha levantado muchas ampollas y ennegrecido muchas páginas. Tres elementos entran en juego: la conquista romana y la pertenencia al imperio y, a través de ello, al Occidente latino, el ortodoxismo y por consiguiente la unión espiritual con Bizancio y el campesinado como lo más genuinamente nacional y, por él, la integración en el mundo eslavo circundante.

Estas discusiones habían llegado a un punto álgido en la época interbélica en la que se forma y empieza a escribir Alejandro Cioranescu. Lo reconocía por ejemplo Eugène Ionesco: «Depuis un siècle nous sommes là, à nous demander comment sera notre existence culturelle et nous ne sommes toujours pas fixés pour autant, nous ne le serons pas davantage demain; nous passons notre temps à évaluer et à prévoir ce que nous serons, comment nous serons et aucune de nos prévisions ne s'est jamais réalisée. Quant à notre existence culturelle elle dort encore au royaume des virtualités pures» (Ionesco, *Nu*, en Ionescu, 1989: 121).

Dos tesis a favor de la occidentalidad de Rumanía habían dado mucho que hablar y habían convencido a muchos intelectuales: la primera, la de Lovinescu, considera el ortodoxismo como un factor negativo, regresivo, debido a que Bizancio y Rusia han evolucionado a un ritmo lento y se han opuesto a la llegada de las innovaciones, casi siempre traídas por los vientos fértiles que

han soplado desde el Oeste. La segunda, desarrollada por Pompiliu Éliade en forma de tesis doctoral, hacía de la influencia francesa (y por consiguiente siempre occidental, europea) el germen definitivo para la evolución de Rumanía. A pesar de las reservas que suscitó (algunas compartidas por Cioranescu, quien la tilda de exagerada), esta famosa tesis sobre *La influencia francesa sobre el espíritu público en Rumanía* seguía vigente en las mentes y corazones de los contemporáneos de Cioranescu. Se decía en ella que poco había en Rumanía antes de que la cultura francesa penetrase a través de distintas vías (diplomática, viajes, traducciones, enseñanza del idioma, etc.). Las palabras del comparatista eran categóricas:

> Asistimos al espectáculo del alma humana que va accediendo a la civilización: no se trata de pasar de una forma de espiritualidad a otra, sino de pasar de la vida instinctiva, casi inconsciente del espíritu, a la verdadera vida espiritual; —no se trata de la lucha entre dos formas de actividad, sino entre inercia y actividad; —no se trata de pasar de una determinada concepción de la vida moral a otra, sino del estado salvaje a la moralidad. Resumiendo, se trata de reemplazar la barbarie por la civilización y no, como se trata comúnmente en la historia, del enriquecimiento de una civilización a través de otra (Pompiliu Éliade, 1982 [1898]: 1)[9].

No es el momento ni nos interesa analizar lo que hay de verdadero o de falso en estas opiniones. Se trata simplemente de constatar que, en un determinado momento de la cultura rumana (finales del siglo XIX), se podía afirmar, sin el más mínimo atisbo de vergüenza o malestar, que la Rumanía moderna y civilizada era una creación francesa. Y lo más extraordinario quizás, una creación francesa *à l'insu de la France*, puesto que la distancia entre los dos países era bastante grande (seis semanas tardaban los valaquios y los moldavios hasta París en la época en la que no había trenes ni coches, nos dice Pompiliu Éliade) y Francia, al menos hasta 1848, había ignorado por completo los principados danubienses. Se trataba pues de una «influencia ejercitada a distancia y de manera inconsciente por un pueblo sobre otro», pero al mismo tiempo «la más completa, más abrumadora y más abarcadora» de todas las conocidas.

En la historia de esta influencia, los momentos más importantes son la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Gracias a su intensificación, el «viejo régimen» se desarrolla a un ritmo vertiginoso permitiendo la formación, casi simultánea, del «nuevo régimen». Rumanía pasa así, sin solución de continuidad, de un estado medieval, salvaje, casi analfabeto, a ser un país moderno, con un territorio agrandado después de la primera guerra mundial y una voz tenida en cuenta en la escena diplomática europea. Es tam-

[9] La cita original es en rumano, traducida por mí para este trabajo.

bién el momento dorado de las letras rumanas, que evolucionan casi instantáneamente desde los balbuceos en la lengua materna a las realizaciones clásicas de un Eminescu, Creanga, Caragiale, etc.

Alejandro Cioranescu, al igual que otros intelectuales rumanos que alcanzaron la fama universal en el siglo XX, participa activamente de las tesis europeístas de Lovinescu y Pompiliu Éliade. Es muy significativo desde este punto de vista el opúsculo *La culture roumaine et l'Europe,* escrito en 1942 y en el que desde las primeras páginas exponía lo que para él era la injusticia histórica hacia Rumanía: «... la nation roumaine [a été] coupée de la civilisation latine de l'Occident par l'invasion des Barbares. La Roumanie, privée d'un aliment plus substantiel, doit se contenter de ce que lui offrait la civilisation slave... Soustraits dorénavant à l'influence [des Latins d'Occident] les Roumains ont bientôt fini par confondre leur sort avec celui des Slaves et ont évolué à l'écart des conditions naturelles de leur race et à leur caractère national» (Cioranescu, 1942: 5).

Todo lo que apartaba de esta latinidad puesta en peligro por las olas invasoras y sobre todo por la última de ellas, la de los eslavos, que por ser una población sedentaria y de costumbres agrícolas se asentó en los territorios rumanos, se considera como perjudicial para el desarrollo de la nación rumana. En el libro citado, Cioranescu rastrea las huellas de la latinidad y saca a relucir a aquellas personalidades o movimientos que han mantenido contactos con el Occidente: los calvinistas de Transilvania en el siglo XVI, los historiadores y cronistas que se integran en el humanismo polaco del siglo XVII, la iglesia uniata en el siglo XVIII, etc. Son dignos de su admiración Vladislav de Valaquia, Petru Cercel, Ion Bogdan, Petru Schiopul, Radu Serban o Nicolae Basarab, porque han intentado, de alguna manera que otra (estudios, viajes, compras, mecenazgos), «occidentalizar» los países rumanos. Gracias a su labor entusiasta y tenaz, no exenta de dificultades, se ha mantenido el cordón que une a Rumanía con el Occidente: «L'histoire toute entière des Principautés roumaines est dominée par une secrète nostalgie de l'Occident» (Cioranescu, 1942: 9).

Cuanto más europeo, más rumano, puesto que de esta manera se fortalece la identidad nacional (o al menos aquella parte de la identidad nacional de la que se está satisfecho, que es factor de progreso y bienestar). Mircea Éliade lo expresa con igual o mayor energía en una obra de dimensiones y factura parecidas, puesto que escrita casi en las mismas fechas (1943) y siendo su autor agregado cultural en Portugal (mientras que Cioranescu lo era en París): «Ce type eminescien, l'homme universel réuni au Roumain de l'essence la plus pure, représente la dominante de la culture roumaine» (p. 57). Es decir, el rasgo fundamental de las grandes personalidades de la cultura rumana (Eminescu por supuesto, pero también el príncipe Dimitrie Cantemir, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Alexandru Odobescu, Vasile Pirvan o Nicolae Iorga, todos ellos también citados por Éliade) era la unión entre un espíritu europeísta, universal y un nacionalismo exaltado.

1.2. El cómo del cosmopolita rumano

La identidad nacional se presenta confusa para los rumanos. Latinos y por consiguiente occidentales por sus orígenes, orientales por la religión y eslavos por la ubicación territorial, se preguntan cuál de estos rasgos es el más favorecedor y más progresista. Así nos lo dice Eugène Ionesco en un escrito de juventud: «C'est de nouveau la mêlée et, de nouveau, les éternels problèmes surgissent: comment être Roumain? Ne perdons-nous pas notre âme sous l'influence de la pensée étrangère? Où trouver ce fonds roumain, authentique? Les Roumains sont-ils vraiment des Occidentaux, des Latins? Ne sont-ils pas plutôt autre chose?» (Ionesco, *Nu*, en Ionescu, 1989: 147).

En medio de esta discusión, una gran parte de los intelectuales rumanos eligen el occidentalismo, y por extensión el europeísmo. Para salvaguardar lo mejor de la identidad nacional había que reforzar las relaciones con la Europa occidental. Desde este razonamiento, hacerse lo más occidental posible era, lejos de traicionar la patria, hacerse también lo más rumano posible, además, rumano «del bueno». Occidental y rumano no se ha presentado, al menos durante mucho tiempo, como una dicotomía en la cultura rumana, sino una suma.

Tanto Cioranescu, como Mircea Éliade, reverencian a un Miron Costin, o a un Constantin Cantacuzino y, por encima de todos, a Demetrio Cantemir (el *homo universalis*, príncipe de Moldavia y miembro de la Academia de Berlín) por codearse en Polonia, Italia o Prusia con los mejores pensadores y humanistas europeos. Si bien se alejan del país, su aproximación a Europa es vista como un servicio a la patria, como un rasgo nacional:

> ... dans l'atmosphère culturelle des pays roumains, dominée par l'âpre souci de l'existence nationale, toutes les énergies n'ont pas réussi à donner les résultats que l'on aurait pu en attendre. Se sentant à l'étroit dans le cadre national, elles ont été obligées de se réfugier dans d'autres cultures; mais il est important de remarquer que tous ces 'déracinés' ont été de grands Européens avant d'avoir été des Roumains, des Hongrois ou des Russes (Cioranescu, 1942: 18).

En la misma época y en contra de alguna corriente nacionalista como la promovida por la revista literaria *Gindirea*, Eugène Ionesco también reivindica la necesidad de salir, de aprender fuera, de forjarse compitiendo con los mejores del extranjero: «Et comment pouvons-nous être? En nous extirpant du chou où nous sommes nés, en faisant d'abord un pas, puis une pirouette, en hurlant, en nous tenant par le nez pour dire bonjour?» (Ionesco, *Nu*, en Ionescu, 1989: 119).

Hemos dicho que, a lo largo de esta lucha secular por preservar la latinidad y acercar a Rumanía al Occidente civilizado y civilizador, un papel de primera magnitud lo desempeña la influencia francesa.

Pero, una vez más, esta experiencia extranjera, esta influencia de fuera, lejos de ser perjudiciales y frenar el desarrollo de personalidades originales, de voces propias, favorecen la aparición de lo genuinamente rumano. Así lo expli-

ca Mircea Éliade: «Il convient d'ajouter que nous entendons par influence, une modalité d'élargir l'horizon spirituel, une fertilisation des ressources créatrices autochtones mais en aucun cas une copie ou une imitation d'une œuvre étrangère. [...] La plupart des créateurs ont assimilé une partie de la culture européenne, mais ils ont créé par leurs propres forces» (p. 55). También lo decía sin ambages Eugène Ionesco: «Dans le domaine culturel nous ne pouvons pas commencer par être Roumains; il faut d'abord que nous soyons un peu Anglais, Français, etc. Pour nous, culture implique nécessairement 'étrangésisation', éloignement, déracinement. Oui, nous devons nous engager sur ce chemin tracé et fréquenté par tant d'autres avant nous, ces autres que nous devons suivre et à qui nous devons nous soumettre» (Ionesco, *Nu*, en Ionescu, 1989: 116). Cioranescu, a su vez, considera la presencia de los elementos extranjeros como rasgos profundamente autóctonos y originales: «On ne saurait concevoir la culture de la Roumanie contemporaine sans l'appoint de cet esprit européen, qui féconde l'héritage de nos meilleures traditions, en les faisant participer à la solidarité secrète, mais inébranlable, du continent» (Cioranescu, 1942: 26).

Si para ser más y mejor rumano hay que ser más europeo, y sobre todo más francés, no es de extrañar que haya habido en la historia de la cultura rumana toda una rama de intelectuales empeñados en serlo, y que Alejandro Cioranescu haya querido incorporarse a ellos. Así lo ve Vintila Horia: «Il me semble qu'Alexandre Cioranescu s'inscrit ainsi, originairement, dans la modalité roumaine de considérer et d'assumer le monde. Cette manière d'être roumaine commence visiblement avec Démètre Cantemir et passe par Héliade Radulescu, Hasdeu, Iorga et Pirvan, pour atteindre avec Mircea Éliade le sommet valaque de l'universalité» (Horia, 1991: 14).

Todos estos escritores se integran plenamente en los movimientos europeos de su tiempo: «Tous les écrivains roumains ont eu un horizon européen. Les mouvements littéraires de Roumanie sont, dans la plupart des cas, synchroniques avec les mouvements de l'étranger» (Cioranescu, 1942: 25).

2. EL COSMOPOLITISMO DE ALEJANDRO CIORANESCU: LUCES Y SOMBRAS

Abocados a salir al extranjero para asumirse como rumanos y ver si dan la talla europea[10], Cioranescu y sus compatriotas se transplantan con facilidad asombrosa y se preocupan y ocupan de las cosas de los demás como de las suyas propias. Utilizando los conceptos de Todorov (1996), podríamos describir su trayectoria por

[10] «Notre étalon, notre unité de mesure ce n'est pas chez nous et entre nous que nous les trouverons mais en dehors de nous. Si nous ne plaçons pas la barre très haut, aucun progrés ne sera jamais possible» (Ionesco, *Nu*, en Ionescu, 1989: 116).

la *deculturación* (degradación de la cultura de origen) y la posterior *aculturación* (adquisición progresiva de una nueva cultura) para desembocar en la atractiva y provechosa *transculturación* (adquisición de un nuevo código sin la pérdida del antiguo).

Esta mezcla de códigos y culturas, que inevitablemente supone también mezcla de idiomas, ofrece las condiciones óptimas para trabajar en campos determinados, como pueden ser precisamente los más generales o los comparativos.

Alejandro Cioranescu consideraba precisamente que sus condiciones biográficas le habían impuesto en cierta medida la elección del terreno profesional en el que iba a excelar, la literatura comparada: «J'ai été mêlé à trop de choses, à trop d'ambiences, l'une après l'autre et l'une dans l'autre. À ce moment-là, ce n'est même pas une vocation, c'est une obligation de parler des choses que l'on connaît, ou que l'on suppose connaître, même si cela n'est pas tout à fait vrai» (Cioranescu, 1991: 181).

Esta obligación viene dada, en primer lugar, por el amor e interés que sigue despertando el país de origen, pero también por el amor e interés que provocan las distintas tierras que lo acogen. Si el cosmopolita es apátrida, hay que aplicarle la definición de apátrida que reivindicaba el profesor Cioranescu: «Il y a, je ne dirais pas un déterminisme comparatiste, mais il y a une tendance innée et il y a des conditions biographiques qui m'ont incité, au-delà du comparatisme, à un européisme, si vous voulez d'apatride, si vous voulez d'homme qui a beaucoup de patries (je préférerais cette dernière définition)» (Cioranescu, 1991: 181).

Este hombre con varias patrias, incluida la suya, se dedica con igual fervor y pasión a todas ellas. Es un rasgo importante del investigador y profesor Cioranescu el hecho de haberse dedicado, continua y alguna vez simultáneamente, a las historias y literaturas rumana, francesa, española, italiana, canaria. Como es de todos conocida, sobre todo ahí en la isla, y más después del excelente trabajo de Andrés Sánchez Robayna, su extensa bibliografía, me gustaría presentar únicamente un botón de muestra. En el año 1972, Alejandro Cioranescu redacta las voces rumanas y francesas del *Diccionario enciclopédico* de la Editorial Rialp. También en 1972 acaba uno de los libros de literatura comparada del que se sentía más satisfecho y orgulloso: *L'avenir du passé. Utopie et littérature.* Un año más tarde, publica la primera de sus monografías sobre el poeta rumano Ion Barbu en la prestigiosa colección inglesa Twayne. En 1974 aparece su análisis de las obras políticas de Nava y Grimón, mientras que en 1977 publicaba la *Bibliografía francoespañola 1600-1715*, el primer tomo de la *Historia de Santa Cruz de Tenerife* y un trabajo sobre la Ilustración en Canarias.

Esta dedicación tan dispersa se debe, qué duda cabe, a una gran curiosidad y capacidad de interesarse por todo, rasgo éste que los profesores de la escuela secundaria ya habían detectado en el joven Cioranescu[11]. Pero se ha

[11] «D'abord, je suis né curieux, j'ai toujours été curieux et on m'a toujours mis en garde, en me disant, depuis mes études secondaires, que la dissipation est le pire ennemi

nutrido, a lo largo de tantos decenios fertilísimos, de una tendencia, común a los cosmopolitas, de compenetrarse con su nuevo medio, viendo, no las diferencias, sino las coincidencias y los acuerdos. En este sentido, Alejandro Cioranescu prefería llamarse generalista antes que comparatista, recordando la significación médica de esta palabra. En todos sus trabajos de exégesis, intentó poner de relieve los hilos conductores, los vasos comunicantes. Al venir de un área cultural obsesionada con la inclusión, ha procurado, en todo momento, demostrar las fuerzas contrarias al aislamiento. De esta manera, no hay que temer a las influencias, ni preocuparse por quién ha sido el primero. El barroco pasa de Francia a España para volver a Francia cargado de significaciones, formas y géneros nuevos, de la misma manera que el romanticismo alemán permite la eclosión en Rumanía de la última gran poesía romántica europea, la de Mihai Eminescu. Pocos, casi nadie, detentan la patente de la originalidad. Europa ha sido una tierra abierta (y esperemos que lo siga siendo), recorrida por vientos en todas las direcciones, portadores de semillas que a menudo germinaron lejos de su lugar de origen. No es de extrañar que a este rumano generalista le haya pasado por la cabeza una cosa bastante obvia: que las Canarias han sido el laboratorio de la conquista de América. Y también se explica el que, a la vez que trabajaba en las ingentes bibliografías de la literatura francesa, se haya dedicado a desempolvar en los archivos de su isla obras de intelectuales canarios que nadie, o casi nadie, había leído antes. Estos intelectuales habían sido, a su vez, exquisitos cosmopolitas, bebiendo sin complejo alguno en las fuentes extranjeras con la certeza de contribuir así al desarrollo y brillo de su tierra.

No sé cuántos de ustedes han leído las obras de ficción de Alejandro Cioranescu. Este lector empedernido y crítico excelso se ha probado en la lírica, el teatro y la novela. Contrariamente a su compatriota Mircea Éliade, con quien lo comparamos más de una vez a lo largo de estas líneas, no se ha reservado la lengua materna para la escritura personal. Hay poesías y teatro en rumano (*Biografie pentru rindunele*, 1952 y *Don Carlos de Viana*, 1954), hay teatro también en francés (*Au revoir, Monsieur l'Ange*, 1954) una novela en francés, *Le couteau vert* (1963) y una novela en rumano (*Care Daniel*, 1995). Es como si hubiera llevado hasta los límites de la propia creación, dentro de su yo íntimo, esta aspiración a la universalidad, a la generalidad en la literatura.

He leído las dos novelas y lo que más me llamó la atención fue el perfil de sus protagonistas. Tanto en el *Couteau vert* (que se benefició de la excelente traducción de nuestro compañero Antonio Álvarez de la Rosa) como en *Care Daniel* (traducida por Lilica Voicu-Brey), nos encontramos con unos literatos (François

---

de l'enseignement. Je le crois bien, je ne veux pas modifier l'opinion des pédagogues qui m'ont inculqué cela, mais ceci dépend de la psychologie de chacun. J'ai été curieux de trop de choses à la fois» (Cioranescu, 1991: 181).

el escritor y Daniel el pre-doctorando) cosmopolitas, que viven en varios mundos, hablan varios idiomas y son testigos de existencias variadas. Tolerantes y abiertos, procuran comprender y entender, son abiertos a todas las formas de cultura y vida. No son personajes consistentes, como el mismo autor reconoce en la autocrítica de la propia obra *Los dos Daniel*, quizás porque son creados con instrumentos más bien periodísticos que verdaderamente literarios. O, tal vez, porque su personalidad es «indefinida, insegura y proteica» (Cioranescu, 2000: 201). Una personalidad hecha de varias personalidades, en la que no sabemos si se trata del pequeño suizo-italiano o del suizo-francés, del niño adoptado por la familia canaria o del perseguido por la mafia marsellesa (Daniel de *Los dos Daniel*). En el caso de François, llegado a Arrecife para escribir su novela, lo intuimos impresionado por la violencia de los sentimientos desatados en los nativos con los que convive un mes en el verano. En su mundo civilizado y cosmopolita, donde reina la libertad y la gente se consuela cruzando las fronteras y cambiando de *partenaire*, no caben los celos ni los remordimientos, el amor tiene la ligereza de las brisas suaves, es comprensivo y tolerante.

Lo que quiero decir es que, tanto en la obra científica como en la de ficción, Alejandro Cioranescu ha sido plenamente influido o incluso programado en cierta medida por su condición de cosmopolita. Cuando se abandona la tierra de origen y la lengua materna, hay que abrirse de par en par a los otros mundos y lenguas, sin remordimientos, sin resquicios, sin vergüenzas, pero sin renuncias totales. Hay que abrirse sobre todo para ver lo que hay de común, no de diferente, para ser trazo de unión, no punto y aparte. Y también aprender a vivir en una cierta tensión, tironeado entre varios destinos, a medio camino entre el punto de partida y el de llegada, lejos cuando se está cerca y cerca cuando se está lejos.

No todo reluce en el traje del cosmopolita. Sus maletas, siempre a medio hacer, esconden incomprensiones y envidias, traiciones y rendiciones, pequeñas miserias inherentes a su estado. Lo sabía bien todo esto el profesor Cioranescu:

> – ¿Se ha sentido alguna vez marginado?
> – ¿Quién no? No consigo ser un transfuga, y de hecho creo que tampoco lo intenté. Parece paradójico, pero no lo es. Me adapto con facilidad en todas partes e incluso llego a sentirme a gusto. Sí, en todas partes me siento como en mi casa. Pero la comparación excluye la identidad: lo que significa que mi casa no está en ninguna parte (Cioranescu, 1991. 191)[12].

[12] En rumano en el original, esta cita ha sido traducida por mí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cioran, E.M. (1995), *Œuvres*. París, Gallimard.

Cioranescu, A. (1942), «La culture roumaine et l'Europe», *Bulletin de l'Institut roumain de Sofia*, 1e année, núm. 2, pp. 453-476.

—— (1991), *L'homme et l'œuvre*, Madrid, Fundación cultural rumana.

—— (1998), *El cuchillo verde*, trad. de Antonio Álvarez de la Rosa, Madrid, Ediciones La Palma. CajaCanarias.

—— (2000), *Los dos Daniel*, trad. de Lilica Voicu-Brey, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

Éliade, Mircea (1992), *Les Roumains. Précis historique*, Bucarest, Roza Vinturilor, Edición original de 1943, Madrid, Stylos.

Éliade, Pompiliu (1982), *Influenta franceza asupra spiritului public in Romania*, Bucarest, Editura Univers, Edición original francesa 1898, París, Ernest Leroux.

Ionescu, Gelu (1989), *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco*, Heidelberg, Carl Winter.

Sánchez Robayna, Andrés (2000), «Alejandro Cioranescu (1911-1999)» en *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, xliv, pp. 11-34.

Todorov, Tzvetan (1996), *L'homme dépaysé*, París, Éditions du Seuil.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

BEURS, *KEUBLAS*, *OINICHS* ET *CÉFRANS*: PROCÉDÉS SÉMANTIQUES ET FORMELS DE CRÉATION LEXICALE

Mae Pozas Ortega
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Le marché lexicographique de l'argot se porte on ne peut mieux. En effet, la liste des dictionnaires dits d'argot qui ont vu le jour depuis les années quatre-vingts est considérable. Le *Dictionnaire du français non conventionnel* de J. Cellard et A. Rey (1980) ouvre la série. Ces ouvrages, dont le but est de rendre compte de l'autre français, le français non académique, ou non conventionnel, le français argotique, populaire ou même familier, pour reprendre l'étiquetage usuel en lexicographie, s'annoncent sous des titres très divers, allant du simple et fédérateur *Dictionnaire de l'argot*[1], au plus spécifique *Dictionnaire du français branché* en passant par toute une série de titres renvoyant au langage des jeunes et aux parlures argotiques de la banlieue. Qu'ils s'intitulent *Le Dico français/français, Nouveau français: la compil, Le Dico de la banlieue, Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents qui n'entravent plus rien*, ou encore *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités, Tchatche de banlieue suivi de l'argot de la police*, ou même *Le Dico de l'argot fin de siècle,* pour ne citer que quelques titres, ces répertoires sont le reflet de nouvelles pratiques langagières qu'il est difficile de nommer mais qui fonctionnent comme de véritables marqueurs identitaires.

Pour nous, qui nous intéressons aux procédés sémantiques et formels de création lexicale dans les argots français contemporains, les appellations des communautés arabe, noire, chinoise et française chez les jeunes (banlieusards ou non) offrent un domaine lexical privilégié car elles rendent compte d'un phénomène qui semble caractériser le français que l'on entend aujourd'hui non seulement dans les cités mais aussi ailleurs. En effet, on constate que certaines de ces pratiques langagières ne sont plus l'apanage de la population jeune des cités de la région parisienne, de Marseille, ou de Lyon, mais qu'elles se répandent de plus en plus dans l'Hexagone compte tenu de la diffusion que leur donnent certains médias[2],

---

[1] Les références bibliographiques ainsi que les abréviations employées au cours de ce travail, sont indiquées à la fin.

[2] La médiatisation dont la banlieue et son langage font l'objet a été abordée, entre autres, par H. Boyer (1997), «'Nouveau français', 'parler jeune' ou 'langue des cités'», *Langue française,* 114, juin: *Les mots des jeunes. Observations et hypothèses,* pp. 6-15.

sans oublier le rôle de la chanson (le rap notamment) et du cinéma. Ainsi, on remarquera que certains films, tels que *Le thé au harem d'Archimède* de Mehdi Charef (1985), *Raï* de Thomas Gilou (1994) ou *La haine* de Mathieu Kassowitz (1995), mettent en scène des jeunes banlieusards qui s'expriment dans un langage particulier.

Ce *langage jeune*, cette *langue* ou *tchatche de banlieue*, des *cités* attire linguistes, enseignants, journalistes, sociologues et dilettantes qui se donnent pour but de dévoiler ou même de décrire, avec plus ou moins de rigueur et avec des exemples à l'appui[3], ce vocabulaire, cette phraséologie qui est d'abord et surtout l'affirmation d'une identité. Celle des jeunes issus de l'immigration dont le langage cristallise la recherche d'une identité sociale et culturelle, signe de reconnaissance qui cimente leur solidarité. À cette fonction cohésive, qui s'avère essentielle dans les sociolectes banlieusards, s'ajoute, à des degrés divers, la fonction crypto-ludique, qui caractérise également bon nombre d'argots.

Certes, les sociolectes générationnels diffèrent non seulement d'une région à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'une région donnée. On observe des variations en fonction de la banlieue, du quartier, de la cité dans laquelle on habite, ou même du groupe auquel on appartient. Ils présentent cependant un fonds lexical largement partagé par la jeunesse de la périphérie des principales villes françaises, et qui constitue ce qu'il est convenu d'appeler un *argot commun des cités*.

Quelques-unes des thématiques chères à l'argot des cités ont trait à la famille[4], d'autres, aux appellations des différentes communautés qui vivent dans les cités, dénominations auxquelles nous nous intéressons ici.

Pour la clarté de notre exposé, nous présentons les données fournies par notre corpus (les principaux dictionnaires d'argot parus ces dernières années) d'après le type de mécanisme mis en œuvre. Ainsi distinguons-nous, d'une part, les procédés sémantiques avec les emprunts, et les métaphores et d'autre part, les procédés formels avec, entre autres, les troncations, les déformations systématiques au moyen du verlan, la suffixation parasitaire, les mots-valises, etc.

---

[3] La plupart des dictionnaires illustrent les mots objet d'étude par des exemples, les uns fabriqués de toutes pièces, les autres pris sur le terrain ou tirés de la presse, la chanson, la littérature, etc.

[4] *Vid.* Pozas, Mae (2000), «De *remps*, de *reufs* y de *reus*: las relaciones de parentesco en los sociolectos juveniles franceses», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna,* núm. 18, pp. 345-359.

PROCÉDÉS SÉMANTIQUES

EMPRUNTS

Les grands ensembles que sont les cités des banlieues, lieu d'habitation obligée de toute une population d'origine immigrée pour la plupart, très souvent atteinte par le chômage et où se concentre un taux élevé de jeunes, sont le cadre où surgit ce sociolecte culturellement identifiable, cet argot jeune en vogue non seulement chez les adolescents mais aussi chez les enfants qui habitent cet espace culturel si particulier. Or, cette variété ethnique des communautés qui cohabitent dans les cités, avec des langues et des cultures différentes, fait émerger, suivant Goudaillier (1997: 6-7)

> une interlangue entre le français véhiculaire dominant, la langue circulante, et l'immense variété de vernaculaires qui compose la mosaïque linguistique des cités, que celles-ci soient banlieusardes ou non, à savoir de l'arabe maghrébin, du berbère, diverses langues africaines et asiatiques, des langues de type tsigane, des créoles des Départements et Territoires d'Outre-Mer, pour ne citer que ces langues.

Notre corpus offre un petit échantillon de mots provenant de quelques-unes de ces langues de communautés immigrées. Ici, il convient donc de souligner en premier lieu les mots d'origine arabe usités dans la désignation du Français de souche. Tel est, par exemple, *roumi* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; LarArgot, 1999, n.), substantif qui est attesté en 1979 chez Hugo Lacroix[5], et qui vient de l'arabe *rumi* «homme européen». On relève également la variante *roum* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998; LarArgot, 1999, n.). Il faut citer aussi le substantif masculin *toubab* (cf. DicoBanlieue, 1995, *s.v. bab, babtou*; CéfransFrançais, 1996, graphies voisines: *tobabe*, *touba*; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998, *s.v. bab, babtou*), qui se rattache soit au wolof *toubab*, où il désigne le blanc (cf. DicoArgotFinSiècle, 1996, *s.v. babtou*), soit à l'arabe *tebib* «savant» (arabe maghrébin algérien *tbîb* «sorcier») (cf. Ben Smaïl, 1994: 135) utilisé, d'après le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998), «pendant la période coloniale par les autochtones de langue arabe pour désigner non seulement le médecin (le «sorcier») mais tout homme blanc européen», d'où le sens moderne chez les jeunes de la banlieue[6]. Une mention à part mérite *francaoui*, substantif et adjectif usité dans la désignation du Français et dont se font écho cer-

---

[5] D'après LarArgot (1999) qui donne un autre exemple chez P. SMAÏL (1997). Pour d'autres exemples, *vid.* J.-Cl. IZZO (1996) cité dans DictFrContCités (1997-1998).

[6] *Vid.* J.-M-DÉCUGIS et A. ZEMOURI (1995) dans DictFrContCités (1997-1998).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

tains dictionnaires (cf. DictFrContCités, 1997-1998, *frankaoui* n.m.; DictArgPop, 1998, *francaoui* n.m.; LarArgot, 1999, *francaoui, frankaoui* adj., n.). L'origine de ce terme ne semble pas établie. Si certains y voient un mot de sabir méditerranéen ancien[7], pour d'autres, il s'agirait d'une resuffixation argotique en *-aoui* de *français*, le mot servant surtout à qualifier, depuis 1995[8], le Français de type nationaliste, le *beauf*. D'autres emprunts à l'arabe sont *kahlouche* et *karlouche* [καχλυʃ], mots usités dans la désignation de la personne de race noire. D'après le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998)[9], seul dictionnaire à les enregistrer, ces substantifs masculins, surtout employés par les Beurs, viendraient de l'arabe *kħæl* qui signifie la couleur noire.

Comme désignation non péjorative de l'individu de race noire, mentionnons le mot *black* (cf. LarArgot, 1990, adj., n.; Compil, 1994, n.m., adj.; Céfrans-Français, 1996, n.; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.; LarArgot, 1999, adj., n.), substantif et adjectif masculin attesté en 1982[10], de l'anglais *black* «noir» et qui correspond à *beur* pour les Arabes, le mot fonctionnant donc comme label d'une identité qui se veut sociale et culturelle. De même, *schwartz* viendrait du nom de la couleur noire en allemand (cf. DicoBanlieue, 1995; TchatcheBanlieue, 1998), mais n'est attesté nulle part ailleurs avec le sens de personne de race noire.

Du reste, on remarquera que certains emprunts usités au masculin tirent la forme du féminin au moyen des suffixes courants dans la langue. Tels sont, par exemple, *toubabesse* et *blackesse*, mots attestés en 1996 chez Ngoye (cf. DictFrContCités, 1997-1998, n.f.), et qui sont formés sur *toubab* et *black*, respectivement, au moyen du suffixe *-esse*.

Métaphores

Parmi les désignations métaphoriques des Asiatiques ou des Chinois figure le mot *Jaune* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.), substantif et adjectif attesté depuis 1995 dans le langage des banlieues[11], et qui s'explique par

---

[7] Selon Pérégo et Lanly; d'abord sous la forme *frangaoui* (1955, *L'Express*, LarArgot, 1999).

[8] H. Prudon (1995; 1996) cité dans DictFrContCités (1997-1998). Pour d'autres exemples, *vid.* P. Smaïl (1997) et M. Villard (1999) dans LarArgot (1999).

[9] D'autres recueils citent également *khrel* (cf. DicoBanlieue, 1995 ; TchatcheBanlieue, 1998), avec exemple à l'appui, comme mot venu de l'arabe *hakhrel*, qui signifie la couleur noire.

[10] *Actuel* (xi/1982) et *Libération* (4/viii/1983), d'après LarArgot (1990). Cf. J.-M. Décugis, et A. Zemouri (1995) dans DictFrContCités (1997).

[11] *Vid.* J.-M. Décugis et A. Zemouri (1995) dans DictFrContCités (1997).

référence à la couleur de la peau des Asiatiques. Notre documentation fournit cependant un exemple plus ancien qui fait appel à la même métaphore de couleur. Nous voulons parler de *jaunet*, adjectif et substantif que relevait en 1977 Caradec dans son *Dictionnaire du français argotique et populaire* (cf. LarArgot, 1990-1999, n.m.), donc comme diminutif dérivé de *jaune*. Le cas de *Jacky*, substantif et adjectif masculin, est différent puisqu'il provient du nom de l'acteur Jackie Chan, l'un des héros de films de Kung-Fu (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998). Pour ce qui est de *miaou*, substantif masculin qui désigne un Chinois, deux explications sont possibles d'après le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998)[12], seul répertoire qui enregistre le mot: soit le miaulement des chats, d'après l'impression que les non Asiatiques ont de la façon de parler des Chinois, soit du nom de la langue *miao*, l'une des langues minoritaires de Chine.

Le Français de souche fait l'objet de dénominations diverses de la part des locuteurs d'origine maghrébine ou africaine qui font référence soit à la couleur blonde des cheveux des Français, comme avec le substantif masculin *blondin* (cf. DicoBanlieue, 1995; DicoArgotFinSiècle, 1996, n.m.; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998; DictFrArgPop, 1998, n.m.), diminutif de *blond*, soit à leur teint blanc, comme c'est le cas pour le substantif *fromage blanc* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; DictFrArgPop, 1998, n.m.), apocopé très souvent en *from*, comme nous le verrons plus loin. Il s'agit d'une métaphore courante qui développe celle plus ancienne de *fromage*, terme raciste désignant en général un individu à la peau claire, d'après le *Dictionnaire de l'argot* (1990-1999) qui le relève en 1980, dans le journal *Libération* (11/VIII). On retrouve la même métaphore de couleur dans *pot de yaourt*, quolibet que cite le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998, *s.v. fromage blanc*). Parfois c'est par référence aux préparations culinaires à base de porc dont les Français sont friands mais qui sont interdites aux musulmans que l'on obtient une nouvelle appellation: *pâté-rillettes* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; DictFrArgPop, 1998, n.m.), mot qu'on entend dans la bouche de Mohamed, l'un des personnages du film *Raï* de Thomas Gilou (1994)[13]. D'autres qualificatifs font référence à l'histoire de la France et au savoir partagé des Français. C'est le cas, par exemple, du substantif *Chabert* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), surnom qui s'explique par allusion au Colonel Chabert, officier français qui donne le titre au film d'Yves Angelo (tourné en 1994). Il en est de même du substantif *fils de Clovis* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, n.m.), par allusion cette fois à la

[12] L'informateur de Goudaillier (enquête CARGO 95-96) ignore l'origine de cette appellation.

[13] Bande vidéo (1995). Polygram Video (Secam) 637 066-3, séquence 30 (DictFrContCités, 1997).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

commémoration, en 1996, du sacre de Clovis à Reims. Citons enfin *Gaulois*, avec la forme du féminin *Gauloise*, appellatifs généralisés du Français de souche dans l'argot des cités (cf. DicoBanlieue, 1995, *gaulois*; DictFrContCités, 1997-1998, *gaulois, gauloise* adj., n.; TchatcheBanlieue, 1998, *gaulois*; DictFrArgPop, 1998, *gaulois* n.m.)[14], qui sont fondés également sur une allusion historique.

Pour ce qui est des dénominations métaphoriques de l'homme de race noire agissant comme un blanc, il convient d'invoquer *bounty* (cf. DicoArgotFin-Siècle, 1996, n.; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998 ; LarArgot, 1999, n.m.), substantif masculin attesté en 1996[15] qui s'explique par référence à la marque de chocolat fourré à la noix de coco. L'homme ainsi désigné est donc noir à l'extérieur mais blanc à l'intérieur. Qualifié de terme très péjoratif appartenant au jargon des banlieues, *bounty* peut aussi désigner l'Antillais, chez les Africains.

PROCÉDÉS FORMELS

Troncations: l'apocope et l'aphérèse

L'apocope est un procédé d'enrichissement lexical agissant sur le signifiant par lequel on supprime une ou plusieurs syllabes à la fin des mots, comme dans le substantif masculin *from*. Ce terme, recueilli à partir de 1995 dans les dictionnaires d'argot consacrés au parler de la banlieue (cf. DicoBanlieue, 1995; DicoArgotFinSiècle, 1996 n.m.; DictFrContCités 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998; DictFrArgPop, 1998, n.m.), s'explique donc à partir de *fromage blanc*, l'une des nombreuses désignations métaphoriques du Français de souche chez les jeunes des cités, comme il a déjà été dit. Comme apocope de *Tunisien*, nous relevons *tune*, mot qui n'est mentionné par aucun des dictionnaires axés sur le parler des cités mais qui figure depuis 1988 comme adjectif et substantif dans la nouvelle édition du *Dictionnaire argotique et populaire* de Caradec (1988)[16]. Un autre exemple d'apocope est représenté par *nèg* (cf. DicoBanlieue, 1995, *neg*; DictFr-ContCités, 1997-1998, *nèg* adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998, *neg*)[17], de *nègre,* et

---

[14] *Vid.* J.-M. Décugis et A. Zemouri (1995) dans DictFrContCités (1997).

[15] *L'Affiche* (*Le magazine des autres musiques*), núm. 36, juillet-août 1996, Courrier des lecteurs, p. 7 (DictFrContCités, 1997).

[16] Comme substantif, le mot se trouve dans le *Nouvel Observateur* (29/vi/1989), d'après LarArgot (1990-1999).

[17] La forme *nègs* (pluriel) se trouve dans la chanson «Sors avec ton gun» (Raggasonic) [1995]. *La haine - Musiques inspirées du film.* Delabel 724384047825 (DictFrContCités, 1997-1998).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

qui est utilisé par les Noirs eux-mêmes. Quant aux dénominations métaphoriques des jeunes immigrés dits de deuxième génération, ceux qu'on appelle plus précisément les Beurs, on relève la forme *Seconde G* (DicoBanlieue, 1995; TchatcheBanlieue, 1998), avec suppression presque totale du deuxième terme.

L'aphérèse, contrairement à l'apocope, supprime la partie initiale du mot. Or, comme la syllabe initiale apporte le plus d'information, l'aphérèse est, d'après Calvet (1994: 56), «directement liée aux origines cryptiques de l'argot». Témoigne de ce procédé le mot *rien*, adjectif et substantif masculin relevé entre 1995 et 1996, comme forme tronquée d'*Algérien* et qui aboutit, aux dires du *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998), «à un jeu de mot, compte tenu du sens même de *rien* en français». Un autre exemple d'aphérèse, de *Tunisien* dans ce cas, est le substantif *zien* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998). De même, les mots composés peuvent également subir la troncation, comme le substantif *rillette*, enregistré par le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998), et qui est issu de *pâté-rillettes*, l'une des désignations métaphoriques du Français de souche chez les jeunes des cités, comme il a déjà été dit.

Verlan

Les codes ou argots à clé sont également fréquents comme procédés de transformation du signifiant visant à masquer le sens du mot. Ici, il convient tout particulièrement de faire état du verlan, procédé argotique qui consiste à inverser l'ordre des syllabes des mots suivant des règles plus ou moins fixes[18], et qui s'accompagne d'autres phénomènes tel que la troncation par apocope ou aphérèse. Attesté anciennement dans l'argot des malfaiteurs, le verlan (pour (à) *l'envers,* qui donne le nom au code) va se répandre d'une manière remarquable au cours du XXe siècle, les médias et la publicité ayant contribué à la diffusion d'un phénomène devenu aujourd'hui courant.

Procédé essentiellement oral qui tient compte aussi bien de la prononciation que du nombre de syllabes du mot à transformer, le verlan se caractérise à l'écrit par l'instabilité de la graphie, instabilité qui transparaît dans les différentes réalisations morpho-phonologiques dont se font écho non seulement les dictionnaires mais aussi les usagers du verlan. En ce qui concerne les règles de formation, signalons en premier lieu que les syllabes de la base doivent être considérées ouvertes, c'est-à-dire formées par une consonne et une voyelle prononcée (CV). C'est pourquoi les syllabes fermées, c'est-à-dire formées par la suite

[18] *Vid.* V. Méla (1997) et J.-P. Zerling (1998), pour ne citer que les articles les plus récents.

consonne + voyelle + consonne (CVC) doivent être converties en syllabes ouvertes (CVCV), au moyen de la prononciation d'un *e* muet, ou au moyen de l'adjonction d'un schwa épenthétique qui facilitent la transformation.

Plusieurs cas de figure se présentent donc, le plus simple étant celui des dissyllabes d'après le schéma de permutation syllabique: S1S2 > S2S1. C'est ainsi que de *Français* on a pu tirer *céfran,* adjectif et substantif masculin (cf. DicoFrançais, 1993, *saifran*; DicoBanlieue, 1995, *çaifran, céanf*; DicoArgotFinSiècle, 1996, *céfran* n.m.; CéfransFrançais, 1996, *céfran* n., adj.; DictFrContCités, 1997-1998, *céanf, céfran, çaifran* adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998, *çaifran, céanf*; DictArgPop, 1998, *céfran* n., adj.)[19]. Il s'agit de l'un des mots-clés du vocabulaire des jeunes des cités, les *Céfrans* représentant le plus souvent l'exclusion. De même de *Chinois* est issu, au moyen du verlan, *noiche*, adjectif et substantif masculin (cf. DicoFrançais, 1993; DicoBanlieue, 1995; DicoArgotFinSiècle, 1996, n.m.; DictFrContCités, 1997-1998, *noich(e)* adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998; DictArgPop, 1998, n.m.)[20]. Le schéma de permutation, qui est celui des dissyllabes, s'accompagne ici de l'apocope de la voyelle finale: [ʃinwa] > [nwaʃi] > [nwaʃ]. Un autre exemple est fourni par *blackos*, suffixation argotique en *-os* de *black*, dont on a tiré la forme de verlan *kosbla* (cf. DicoArgotFinSiècle, 1996, *s.v. blackos* n.m.). Ajoutons enfin *babtou* (cf. DicoBanlieue, 1995; CéfransFrançais, 1996, n., graphies voisines: *babtoun, batou, babetou, babtout*; DicoArgotFinSiècle, 1996, n.; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), substantif masculin correspondant au verlan de *toubab*, l'une des désignations du Blanc, et plus généralement du Français de souche.

Un cas particulier est celui de *MIA*, qui désigne le Français de type *beauf*[21]. Or, d'après le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997; 1998) «une interprétation étymologique récente (et semble-t-il fausse) amène à considérer MIA comme le verlan d'IAM, groupe de rap bien connu; le Français moyen, de type *beauf*, et qui par conséquent n'aime pas le groupe IAM, serait lui-même un MIA. L'interprétation est douteuse mais est certainement fournie par certains locuteurs».

Les mots composés peuvent également subir des transformations, tel est le cas du syntagme *bonhomme de couleur* qui a permis la création du substantif *nombo de leurcou* qui désigne une personne noire, ainsi que l'indique le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997; 1998). On remarquera ici la présence de deux formes de verlan, la première *nombo* correspondant à *bonhomme*, et la

---

[19] Pour la graphie *céfran, vid.* J.-M. Décugis et A. Zemouri (1995) et J.-Cl. Izzo (1996) dans DictFrContCités (1997-1998). Elle figure aussi comme titre: *Les Céfrans parlent aux Français* (1996).

[20] *Vid.* J.-M. Décugis et A. Zemouri (1995) dans DictFrContCités (1997-1998).

[21] *Vid.* J.-Cl. Izzo (1995;1996) dans DictFrContCités (1997-1998).

deuxième *leurcou*, verlan de *couleur,* suivant les schémas de transformation courants dans les mots dissyllabes: S1S2 > S2S1, d'où [bonɔm] > [nɔmbo] et [kulœr] > [lœrku] respectivement. Citons aussi la forme *Seconde èje*, verlan de *Seconde G* (cf. H. Walter, TchatcheBanlieue, 1998: 124), où seule la consonne a été verlanisée.

Certaines formes de verlan issues d'un mot trissyllabe peuvent être transformées au moyen de la règle de permutation propre des dissyllabes, la base ayant subi l'aphérèse de la syllabe initiale. C'est ainsi que du mot *Africain*, on a pu tirer la forme de verlan *cainfri*, devenu dissyllabe et qui est à son tour apocopé en *cainf* (cf. DicoBanlieue, 1995, *kinfe*; CéfransFrançais, 1996, *cainf* ; DictFrContCités, 1997-1998, *cainfri, cainf* adj., n.m.; LarArgot, 1999, *cainf, cainfri* adj. et n.; TchatcheBanlieue, 1998, *kinfe*)[22]. La règle de transformation est donc la suivante: [(a)frikɛ̃] > [kɛ̃fri] > [kɛ̃f] (par apocope). Un autre verlan complexe est *rabza* (cf. DicoBanlieue, 1995; DicoArgotFinSiècle, 1996 n.m.; DictFrContCités, 1997-1998, n.; TchatcheBanlieue, 1998; DictArgPop, 1998, n.m.)[23]. Issu de *les Arabes*, avec aphérèse de la syllabe initiale, le mot devient dissyllabe et suit donc la règle de permutation S1S2 > S2S1: [lezarab] > [rabza].

Les monosyllabes aussi méritent un traitement spécial suivant qu'ils sont ouverts ou fermés. Si la syllabe de la base est ouverte (CV) on permute simplement les phonèmes, d'après le schéma: CV > VC. Si la syllabe de la base est fermée (CVC), le procédé devient plus complexe puisqu'il faut convertir au préalable le monosyllabe en dissyllabe, après quoi l'inversion syllabique se fera suivant la règle propre des dissyllabes: S1S2 > S2S1. C'est ainsi que de *black* on a créé la forme de verlan *keubla*[24], substantif et adjectif usité dans la désignation d'une personne de race noire (cf. LarArgot, 1990-1999, *kebla* adj., n.; DicoFrançais, 1993, *keubla*; DicoBanlieue, 1995, *keubla*; DicoArgotFinSiècle, 1996, *keubla* n.; DictFrContCités, 1997-1998, *keubla* n.m.; TchatcheBanlieue, 1998, *keubla*). La permutation des syllabes s'opère ici d'après le schéma propre des dissyllabes: [blak] > [blakø] > [købla]. À cette série appartient également *renoi*[25] ou *reunoi,* verlan de *Noir*, adjectif et substantif masculin (cf. LarArgot, 1990-1999, *renoi* n.;

---

[22] *Vid.* J.-M. Décugis et A. Zemouri (1995) dans DictFrContCités (1997-1998).

[23] On relève le mot dans la chanson «C'est la même histoire (c'est asmeuk)» (Sté Strausz) [1995]. *La haine - Musiques inspirés du film.* Delabel (DictFrContCités, 1997-1998). Cf. pour la variante *rabzou* (DicoBanlieue, 1995; TchatcheBanlieue, 1998).

[24] Sous la forme *kebla* dans le *Nouvel Observateur* (3/VIII/1984), d'après LarArgot (1990-1999).

[25] Cette graphie, sans doute la plus répandue, se trouve dans *Actuel* (V, 1985), d'après LarArgot (1990-1999), ainsi que chez nombreux auteurs (*Vid.* J.-M. Décugis et A. Zemouri (1995), A.F. Ngoye (1996) et Sléo (1995) dans DictFrContCités (1997-1998).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

DicoFrançais, 1993, *reunoi*; DicoBanlieue, 1995, *reunoi*; CéfransFrançais, 1996, *renoi* n., adj., graphie voisine: *renoix*; DicoArgotFinSiècle, 1996, *renoi* n.; DictFrContCités, 1997-1998, *reunoi* adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998, *reunoi*; DictArgPop, 1998, *renoi*, n.m.), donc d'après le schéma S1S2 > S2S1: [nwar] > [nwarø] > [rønwa].

Parmi les verlans plus complexes, citons en premier lieu le mot *Beur* qui désigne le jeune Arabe né en France de parents immigrés, le pluriel s'appliquant en particulier aux jeunes Maghrébins dits *de la deuxième génération* (cf. Walter-Obalk, 1984; DictFrBranché, 1986; DictArgPop, 1988-1998, n.m.; LarArgot, 1990-1999, adj., n.; Compil, 1994 adj., n.; CéfransFrançais, 1996, n., graphie voisine: *beurre*; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.). Il s'agit d'un verlan irrégulier puisque la transformation de la base, *arabe,* mot dissyllabe, subit l'aphérèse de la syllabe initiale, ce qui le convertit en monosyllabe fermé. C'est pourquoi on le transforme en dissyllabe au moyen de la prononciation du *e* muet, avec apocope de la voyelle finale, ce qui convertit à nouveau le mot en monosyllabe, d'après le schéma suivant: S1S2 > S2S1 [(a)rabø] > [børa] > [bœr][26]. Le mot a une forme de féminin, *beurette* (cf. DictArgPop, 1988-1998, n.f.; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.f.), qui est formé sur *beur*, lui-même devenu le mot-clé qui définit une partie de la population qui se sent fière de son identité et qui se veut différente, par opposition aux *Céfrans*, les Français de souche. On observe l'apocope de la voyelle finale également dans le mot *greune* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), substantif masculin issu de *nègre*, monosyllabe fermé transformé d'après le schéma propre des dissyllabes, avec suppression de la finale: [nɛgr] > [negrø] > [grøne] > [grœn].

Pour ce qui est des polysyllabes, plusieurs cas de figure se rencontrent également. Notre corpus relève un exemple correspondant à la transformation S1S2S3 > S3S1S2, telle qu'on la trouve dans le mot *camaro* (cf. DicoBanlieue, 1995; DicoArgotFinSiècle, 1996, n.; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), substantif masculin issu d'un verlan approximatif de *Marocain*: [marokɛ̃] > [kɛ̃maro] > [kamaro]. Or, ici, comme le remarque le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998), «une attraction formelle s'exerce avec le substantif argotique *camaro*, qui est le résultat d'une resuffixation en *-o* de *camarade*»[27].

À l'exception de *mia*, les exemples relevant du verlan fournis par notre corpus, ont comme base un mot français (comme celui qui est au départ de *céfran,* verlan de *Français*, *reunoi,* verlan de *Noir*, etc.) ou même un mot que l'on

---

[26] V. Méla (1998) explique le mot à partir de la transformation suivante: *arabe* < [bœara] < [bœra], par simplification de l'hiatus, < [bœr] par troncation.

[27] D'autres cas de figure sont: S1S2S3 > S2S3S1, comme dans *garetsi*, de *cigarette*, et S1S2S3 > S3S2S1, comme dans *gaitupor,* de *portugais*.

tient pour argotique, comme c'est le cas de *Black*, qui a fourni *keubla*, et de *blackos*, qui a donné *kosbla*. Nous allons voir par la suite d'autres exemples qui prennent comme base de la transformation des mots créés eux-mêmes au moyen du verlan, ou des mots issus de la reverlanisation à l'intérieur des syllabes, ce que certains appellent le *veul*.

CAS PARTICULIERS: LE VERLAN DU VERLAN

Plus complexes à déchiffrer pour les non initiés à ces pratiques langagières sont les formations issues d'une double verlanisation ou reverlanisation. Comme appellation de l'*Arabe* ou du *Maghrébin* de la deuxième génération on rencontre *Rebeu,* substantif masculin qui s'atteste en 1987 comme forme de verlan de *Beur*[28]*,* lui-même verlan irrégulier de *Arabe*, comme il a déjà été dit. Il s'agit d'un mot très répandu dans l'argot des cités dont se font écho la plupart des dictionnaires (cf. DictArgPop, 1988, *rebeu* n.m.; LarArgot 1990-1999, n.m.; DicoFrançais, 1993, *reubeu*; Compil, 1994, *reubeu, s.v. beur*; DicoBanlieue, 1995, *reubeu*; DicoArgotFinSiècle, 1996, *rebeu* n.m.; CéfransFrançais, 1996, *rebeu* n.; DictFrContCités, 1997-1998, *reubeu* adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998, *reubeu*; DictArgPop, 1998, *reubeu* n.m.). La règle de transformation correspond à celle des monosyllabes fermés, convertis en dissyllabes, d'après le schéma S1S2 > S2S1: [bœr] > [bœrø] > [røbø]. On relève également la forme *reube*, adjectif et substantif féminin attesté en 1996 d'après le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998)[29], correspondant donc au féminin de *reubeu*.

Un cas de verlan dissyllabique doublé de reverlanisation se trouve dans *oinich* (cf. DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.), adjectif et substantif tiré de *Chinois*[30] dont la transformation s'explique à partir du schéma des mots dissyllabes: [ʃinwa] > [nwaʃi] > [waniʃ]. Il en est de même de *céanf* (DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.), verlan de *céfran,* lui-même verlan de *Français*, et dont la deuxième syllabe fait l'objet d'une verlanisation interne: [frãse] > [sefrã] > [seãfr].

C'est pourquoi il convient de distinguer avec Bachmann et Basier (1984) entre «argot d'école» ou verlan ludique et «argot des Keums», le verlan cryptique. En effet, les créations tirées de termes déformés préalablement au moyen du verlan, correspondent au *verlan des keums*, à l'argot des banlieues proprement

---

[28] Le mot se lit, sous la forme *rebeu*, chez G. Cahoreau et Chr. Tison (1987), la graphie *reubeu* chez G. Favier et M. Kassovitz [1995] (DictFrContCités, 1997-1998).

[29] Chez A.F. Ngoye (1996).

[30] Le mot se lit dans un pochoir mural, rue des Grands Augustins, Paris VIe (DictFrContCités, 1997-1998).

dit. Ici intervient clairement la fonction cryptique du codage ainsi que la fonction cohésive et conniventielle du groupe des usagers. Cela est surtout frappant dans les formes apocopées relevées: *cainf, de cainfri*, lui-même verlan d'*Africain*, *keub* (DicoArgotFinSiècle, 1996, n.), de *keubla*, lui-même verlan de *Black*, et *reun* (DicoArgotFinSiècle, 1996, *s.v. reunoi* n.), de *reunoi*, lui-même verlan de *Noir*. Il en est de même de *bab* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), de *babtou*, lui-même verlan de *toubab*.

Mots-valises

Le télescopage de mots compte aussi parmi les procédés d'enrichissement du lexique. Notre corpus n'en fournit qu'un seul exemple: *franchcouille,* substantif masculin que relève le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997; 1998) comme désignation du Français de type nationaliste, le *beauf*, et qui s'explique à partir de *français* ou peut-être même de *franchouillard* et de *couille* ou *couillon*.

Dérivation

Nous n'aborderons ici que les cas où le suffixe intervenant dans la dérivation appartient à la langue familière de par sa connotation péjorative, ou n'existe pas en français standard et appartient en propre à l'argot.

Parmi les suffixes à connotation péjorative, il convient de citer en premier lieu le suffixe *-ouille*, qui se trouve dans le substantif *rabzouille* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, n.; TchatcheBanlieue, 1998), donc comme terme tiré de *rabza*, forme fréquemment attestée comme appellatif plus ou moins péjoratif de l'*Arabe* ou du *Maghrébin* de la deuxième génération. Quant à la suffixation argotique proprement dite nous avons relevé la finale *-os* dans *blackos* (LarArgot, 1990-1999, adj., n.; Compil, 1994, *blackôs* n.m., adj.; DicoArgotFinSiècle, 1996, n.m.; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.), substantif masculin qui se lit en 1995 chez Prudon[31], dérivé de *black* et du suffixe *-os,* très productif dans l'argot des années quatre-vingts. Une autre finale est *-ous*, comme dans *reunous* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), substantif et adjectif masculin correspondant à une resuffixation argotique de *reunoi*, lui-même verlan de *noir*.

---

[31] *Vid.* H. Prudon (1995) et J.-J. Reboux (1996) dans DictFrContCités (1997-1998) ; M. Villard (1997) et P. Smaïl (1997) dans LarArgot (1999). On rencontre un dérivé en *-ie* de *black* dans *blackie* (cf. DictFrBranché, 1986 ; DicoArgotFinSiècle, 1996, n.; LarArgot, 1999), qui contrairement à *black* aurait pris une connotation péjorative ces dernières années.

Réduplications

Certains termes peuvent s'expliquer par redoublement syllabique de type hypocoristique, tel est le cas du substantif masculin *blonblon* (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, n.m.; TchatcheBanlieue, 1998), appellation du Français de souche mais dont l'origine de la base reste incertaine. C'est pourquoi on le rattache soit à *blond,* soit à l'apocope de *blondin*, tous deux désignant également le Français de souche (DictFrContCités, 1997-1998, *s.v. blonblon*). Le Français de type *franchouillard*, nationaliste, est désigné par le surnom de *béber*, d'après le *Dictionnaire du français contemporain des cités* (1997-1998), seul lexique qui le mentionne et qui l'explique à partir du sigle B.B.R. correspondant à Bleu-Blanc-Rouge, les trois couleurs du drapeau français, avec attraction sémantique et phonétique du surnom Bébert, autre symbole français que l'on reconnaît dans le titre du film *Bébert et l'omnibus*, par exemple. Le Tunisien, quant à lui, peut être désigné sous le nom de *tutu*, à en croire certains auteurs (cf. DicoBanlieue, 1995; TchatcheBanlieue, 1998).

Déformations phonétiques

Quelques déformations phonétiques sont également à remarquer ici, telles que *touns* et *tounsi,* substantifs et adjectifs masculins, qui s'expliquent à partir de *Tunisien* (cf. DicoBanlieue, 1995, *s.v. toons, tounsie*; DictFrContCités, 1997-1998, *s.v. touns, tounsi*; TchatcheBanlieue, 1998, *s.v. toons, tounsie*). Comme déformation phonétique de *Chinois*, on rencontre *tchoune,* adjectif et substantif qu'enregistrent quelques dictionnaires axés sur le parler des cités (cf. DicoBanlieue, 1995; DictFrContCités, 1997-1998, adj., n.m.; TchatcheBanlieue, 1998).

CONCLUSION

Ce rapide survol de quelques-unes des appellations des communautés arabe, noire, chinoise et française montrent, par la mise en œuvre des procédés sémantiques et formels analysés, qu'il existe de nombreux synonymes pour des désignations dont le français est assez avare. L'avenir seul nous renseignera sur le sort des mots venus de la banlieue. Seront-ils acceptés par les dictionnaires généraux de langue, comme ont été admis *Beur, Beurette,* et *Black* par le *Petit Robert?*

L'argot commun des cités, comme tout argot d'ailleurs, se greffe sur la langue du pays où il se développe, hypertrophiant les ressources du système. Rencontre de langues et de cultures différentes, il intègre les nouveaux mots, les façonne, les fait siens. L'esprit de jeu et l'expressivité se manifestent donc dans ces pratiques langagières où la quête de l'affirmation d'une identité collective, la conscience de faire groupe sont constantes.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Citons, à titre de conclusion, le témoignage de Malika, étudiante d'origine maghrébine habitant Montfermeil:

> [...] Je suis musulmane et française d'origine algérienne. Je m'appelle Malika, ça parle de soi. Nous, les rebeus, quand on se réveille le matin, on ne se tape pas la tête contre les murs en regrettant d'être rebeus... Entre nous quand on parle français on dit toujours quelques expressions arabes, ça nous rapproche, c'est un signe d'affection et de complicité. En plus, comme ça énerve les gens autour de nous, on en dit encore plus, on montre qu'on est différents [...][32].

[32] *Le Figaro*, 24 janvier 1996 (Goudaillier, 1997: 8).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Dictionnaires et glossaires

Caradec, Fr. (1977), *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse.

—— (1989), *N'ayons pas peur des mots, dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse. Nouvelle édition (abrégé DictFrArgPop).

—— (1998), *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse (Coll. Expression). Nouvelle édition (abrégé DictFrArgPop).

Cellard, J. et Rey, A. (1980), *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Masson, Hachette.

——(1991), *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Masson, Hachette (2e édition revue et augmentée).

Colin, J.-P., Mével, J.-P., et Leclère, Ch. (1990), *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse (abrégé LarArgot).

—— (1999), *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse-Bordas/Her (Coll. Expression). Nouvelle édition revue et augmentée (abrégé LarArgot).

Demougeot, M., Duvillard, J., Laurioz, H., et Marcoz, L. (1994), *Nouveau français: la compil*, Paris, Jean-Claude Lattès (abrégé Compil).

Girard, E., et Kernel, B. (1996), *Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents qui n'entravent plus rien,* Paris, éd. Albin Michel (abrégé LangageJeunes).

Goudaillier, J.-P. (1997), *Comment tu tchatches!* Dictionnaire du français contemporain des cités, Maisonneuve et Larose (abrégé DictFrContCités).

—— (1998), *Comment tu tchatches,!* Dictionnaire du français contemporain des cités, Maisonneuve et Larose. Nouvelle édition (abrégé DictFrContCités).

Merle, P. (1986), *Dictionnaire du français branché*, Paris, Seuil (coll. Point virgule) (abrégé DictFrBranché).

—— (1996), *Le Dico de l'argot fin de siècle*, Paris, Seuil (Coll. Les dicos de Point virgule) (abrégé DicoArgotFinSiècle).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Oblak, H., Soral, A., et Pasche, A. (1984), *Les mouvements de mode expliqués aux parents,* Paris, Robert Laffont. («Lexique établi sous la direction d'Henriette Walter, professeur de linguistique à l'Université de Haute-Bretagne», p. 368-408) (abrégé Walter-Oblak).

Pierre-Adolphe, Ph., Mamoud, M., et Tzanos, G.-O. (1995), *Le Dico de la banlieue*, Éd. La sirène (abrégé DicoBanlieue).

—— (1998), *Tchatche de banlieue suivi de l'argot de la police*, Éditions Mille et une nuits. Nouvelle édition, revue et augmentée (abrégé TchatcheBanlieue).

Seguin, B., et Teillard, Fr. (1996), *Les Céfrans parlent aux Français*, Chronique de la langue des cités. Paris, Calmann-Lévy (abrégé CéfransFrançais).

Vandel, Ph. (1993), *Le Dico français/français,* Paris, Jean-Claude Lattès (abrégé DicoFrançais).

Livres et articles de revues

Bachmann, C., et Basier, L. (1984), «Le *verlan:* argot d'école ou langue des Keums?», *Mots*, 8, p. 169-187.

Calvet, L.-J. (1994), *L'Argot*, PUF.

V. Méla (1997), «Verlan 2000», *Langue française*, 114, pp. 16-34; J.-P. Zerling (1998), «Verlan 2000 à la Bastille. Une approche phonétique», *Travaux de l'Institut de Phonétique de Strasbourg*, 28, pp. 203-232

Autres

Cahoreau, G., et Tison, CHR. (1987), *La Drogue expliquée aux parents,* Balland.

Decugis, J.-M., et Zemouri, A. (1995), *Paroles de Banlieue,* Paris, Plon.

Favier, G., et Kassovitz, M. [1995], *Jusqu'ici tout va bien...* (Scénario et photographies autour du film «La haine»). Actes Sud.

Izzo, J.-CL. (1995), *Total Khéops*, Gallimard, Série Noire, num. 2.370.

—— (1996), *Chourmo*, Gallimard, Série Noire, num. 2.422.

Lacroix, H. (1979), *Zizanie dans le métro*, Jean Goujon, Engrenage.

Ngoye, A. F. (1996), *Agence Black Bafoussa,* Gallimard, Série Noire, num. 2.413.

Prudon, H. (1995), *Nadine Mouque*, Gallimard, Série Noire, num. 2.401.

Prudon, H. (1996), *Vinyle Rondelle ne fait pas le printemps*, Gallimard, Série Noire, num. 2.418.

Reboux, J.-J. (1996), *La Cerise sur le gâteux,* Baleine (le Poulpe)

Sleo (1995), Chanson «*J'ouvre le bal*», *Ensemble pour une nouvelle aventure*, Wotre Music (Jimmy Jay Production), 122093.

Smail, M. Ben (1994), *Dictionnaire des mots français d'origine arabe,* Tunis, Ster.

Smaïl, P. (1997), *Vivre me tue,* Balland.

Villard, M. (1999), *Coeur sombre,* Rivages-Noir.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA REPRÉSENTATION DES FEMMES DANS LES *CURIOSITEZ FRANÇOISES* D'ANTOINE OUDIN

Maryse Privat
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Cet article a le simple propos de présenter un travail de recherche lexicologique que j'ai effectué dans la ligne de mes dernières prospections linguistiques concernant la phraséologie et les femmes, et qui vise à analyser le langage stéréotypé utilisé à travers les siècles pour désigner, dénommer ou qualifier les femmes et l'univers féminin. Cette étude a été facilitée grâce aux outils que représentent actuellement les dictionnaires de langue française consultables sous leur forme électronique.

C'est aujourd'hui la langue française du XVIIe siècle que j'examinerai de plus près en relevant tous les termes relatifs au monde féminin figurant dans le dictionnaire d'Antoine Oudin de 1640. En conséquence, c'est un glossaire de la femme du XVIIe siècle que je proposerai en annexe de cet article, tout en précisant au préalable quelques observations que j'ai jugées dignes d'intérêt.

Rappelons en quelques mots qui était Antoine Oudin (1595-1653), qu'il convient de ne pas confondre avec son père César Oudin (?-1625), ce dernier étant peut-être plus connu en Espagne pour avoir été un des grands hispanistes du XVIIe siècle français[1]. Quant à son fils Antoine, ses travaux convergent sur deux pôles philologiques, deux langues: le français et l'italien. Il fut comme son père secrétaire interprète du roi Louis XIII, qui l'envoya à plusieurs reprises en Italie. A son retour en France, il trouva de nombreux protecteurs, et Louis XIV en personne le prit comme professeur d'italien.

Son œuvre recouvre divers dictionnaires et grammaires des langues françaises et italiennes, mais nous nous intéresserons aujourd'hui à un dictionnaire unilingue un tant soit peu singulier, «curieux», puisqu'il s'agit de ses *Curiositez françoises*. Le titre et le sous-titre nous l'indiquent d'entrée: il ne s'agit pas d'un dictionnaire comme les autres, mais d'un recueil conçu pour «servir de supplé-

[1] César Oudin fut, entre autres, traducteur du *Don Quijote* de Cervantes, publié à Paris en 1620; auteur d'un recueil de proverbes *Refranes o proverbios castellanos traduzidos en lengua francesa*, publié à Paris en 1609, et d'un dictionnaire bilingue *Le Trésor des deux langues espagnolle et françoise*, revu et augmenté par son fils et publié à Paris en 1645.

ment aux dictionnaires»[2], notamment pour les étrangers apprenant notre langue, ce qui laisse supposer que nous n'y trouverons pas ce que nous avons coutume de chercher dans un dictionnaire traditionnel, à savoir une liste inventoriée des mots de la langue française accompagnés de leur définition, voire de leur étymologie et condition d'emploi. Cet ouvrage est plutôt le dépositaire des à-côtés de la langue française de son époque. Pour reprendre les propres termes d'Antoine Oudin, il s'agit d'un recueil des «belles propriétés, avec une infinité de proverbes et quolibets». L'auteur s'est attaché à glaner les expressions imagées de nos ancêtres. Si nous laissons de côté les substantifs présentés seuls, comme dénominations ou synonymes de mots plus usuels, nous observons que toutes les expressions relevées dans ce dictionnaire sont des stéréotypes de langue représentatifs des diverses catégories phraséologiques. Ainsi on relèvera des locutions, ou expressions stéréotypées non phrastiques (syntagmes verbaux, adjectivaux, etc.) et des énoncés, ou expressions stéréotypées phrastiques (proverbes, formules). Nous constatons que la plupart de ces lexies n'appartiennent plus au français actuel, et c'est en quelque sorte un travail d'exhumation d'un fragment du lexique français qui est réalisé à travers ce travail[3].

Antoine Oudin se voulait un témoin fidèle et un rapporteur scrupuleux de la langue française moderne de son époque et reprochait aux Anciens de ne pas prendre en compte que «depuis peu notre langue est tellement embellie que leur vieille façon d'écrire à peine est reconnaissable auprès de ceux du temps»[4].

Ce n'est cependant pas cette langue embellie qu'il choisit de faire figurer dans son ouvrage mais les mots curieux et les expressions imagées d'alors, qui se rapprochent plus de la langue de Rabelais, imagée certes mais plutôt gauloise, que des «belles propriétés» de la langue française. L'auteur s'en excuse dans sa préface dédicatoire[5] et se voit même dans l'obligation de préciser à ses lecteurs

---

[2] Le titre exact et complet du dictionnaire est: *Curiositez françoises, pour supplément aux dictionnaires ou Recueil de plusieurs belles proprietez, avec une infinité de Proverbes & Quolibets, pour l'explication de toutes sortes de livres.*

[3] Récemment, plusieurs ouvrages ont été publiés en France dont l'objet est de récupérer les mots français perdus. Citons pour exemple deux titres relatifs non directement au monde féminin mais plus largement à l'amour: Treps, Marie (1997), *Dictionnaire des mots-caresses*, Paris, Éditions du Seuil (Les Dicos de Point-Virgule); Merle, Pierre (2000), *Florilège des mots de l'amour*, Paris, Plon.

[4] Cité dans la préface de son livre intitulée «Aux estrangers», où il critique par ailleurs, poussé par ce même désir de respect scrupuleux de la langue française l'emploi abusif, et selon lui impropre, des deux vocables *lavandière* et *blanchisseuse* de la part de certains auteurs.

[5] «C'est véritablement faire tort à la grandeur de votre esprit, qui ne se plaît qu'aux choses les plus relevées, que de lui opposer de vulgaires et de si peu de valeur [...] Elles ont bien quelque apparence de bassesse qui pourrait choquer la vertu [...] Il y a beau-

que si certains mots sont précédés d'une étoile ou accompagnés du terme *vulg,*. cela signifie que «ce ne sont pas des phrases dont on se doive servir qu'en raillant». Si le terme «vulgaire» est bien évidemment à prendre dans son sens premier de 'répandu, courant, en usage par le commun des hommes', sans aucune valeur péjorative[6], il n'en reste pas moins que certaines de ces expressions rejoignent le sens actuel de 'trivial', 'grossier'.

L'ouvrage consulté pour l'élaboration de ce glossaire est un CDROM regroupant sept dictionnaires de la langue française, intitulé *L'Atelier historique de la langue française* que j'ai déjà eu l'occasion de présenter lors d'un récent congrès[7]. Il s'agit en fait d'une reproduction de l'ouvrage d'Antoine Oudin, offerte aux souscripteurs du Dictionnaire de La Curne de Sainte Palaye et publiée en 1875 à la suite de ce dictionnaire, mais la firme Redon responsable de la publication électronique ne spécifie pas quelle édition du recueil d'Antoine Oudin a été utilisée[8].

Je ne reviendrai pas sur la présentation et les méthodes de recherche du support électronique (recherche plein-texte, hyper-texte, recherches croisées ou combinées, par troncature, interaction d'un dictionnaire à l'autre, impression des notices). J'ajouterai cependant deux remarques pertinentes bien qu'évidentes pour mener à bien une analyse exhaustive et parfaitement ciblée d'un aspect ponctuel du lexique français, dans notre cas, le monde féminin:

1. Il est indispensable d'envisager toutes les entrées lexicales potentielles pouvant cerner notre recherche. L'intérêt d'un dictionnaire électronique armé d'un moteur de recherche suffisamment puissant et bien conçu est que l'on peut y rechercher toute occurrence d'un mot quelconque dans l'ensemble du dictionnaire, que ce soit le mot d'entrée ou qu'il se situe dans le corps de l'article. Le support électronique répond instantanément aux

---

coup moins de mauvais que de nécessaire, et votre bon jugement choisira sans difficulté ce qui lui est plus sortable, et laissera le reste à ceux qui sont au-dessous de lui».

[6] Exemple d'expression vulgaire citée par Antoine Oudin: «cela ne fait pas un petit ply» = cela est fort ajusté, fort beau, fort agréable, vulg.

[7] Cf. PRIVAT, Maryse (2000), «Femmes, phraséologie et dictionnaires électroniques de la langue française», *La philologie française à la croisée de l'an 2000*, Universidad de Granada, tomo II, pp. 105-111; et PRIVAT, Maryse (à paraître), «Les proverbes du *Littré* électronique», *Actas del IV Congreso de Lingüística francesa*, Santiago de Compostela.

[8] La préface reproduite sur le CDROM n'est pas celle du dictionnaire d'Antoine Oudin; elle est signée de L. Favre, éditeur du Dictionnaire de La Curne, qui introduit l'auteur et son ouvrage. Il est intéressant de souligner que cet éditeur s'est posé comme censeur de l'œuvre d'Antoine Oudin puisqu'il précise: «nous avons cru devoir supprimer quelques quolibets qui nous ont paru par trop salés». Un glossaire exhaustif demanderait donc un examen détaillé de l'œuvre originale pour réinsérer les expressions ou mots censurés.

questions posées, mais seulement à la question posée. Si vous lui demandez de chercher toutes les occurrences du mot *femme* dans le corpus complet du dictionnaire, il les trouvera toutes sans exception, mais se limitera au signifiant *femme* et omettra bien évidemment d'autres formes telles que *féminin, fille, demoiselle, amante*, ou encore *dame, épouse, mariée* ou *mère*, ou autres formes que peut revêtir le signifié 'femme' ou 'féminin'. Il conviendra donc de poursuivre notre découverte à l'aide de tous ces parasynonymes possibles, sans oublier les recherches avec troncature pour inclure toutes les formes dérivées.

2. Il ne faut pas oublier non plus de prêter une attention toute particulière à l'orthographe d'usage au XVIIe siècle afin de ne laisser aucun chemin inexploré par erreur de graphie (exemples: *mary, espouser, veufve*).

Un premier résultat de cette analyse lexicologique nous donne le nombre[9] d'entrées ou articles du dictionnaire pour un échantillon de mots recherchés en plein texte, entiers ou tronqués, ce qui suppose autant de locutions ou dénominations-mots concernant le vocable analysé : 186 articles pour femme* (femme, femmes); 58 pour fille* (fille, filles, fillette, fillettes); 46 pour mari* (marié, mariée, marier, mariage); 19 pour mere* (mere, meres); 2 pour mater* (maternel); 14 pour espous* (espousé, espousée, espouser); 14 pour dame* (dame, dames); 7 pour demoisel* (demoiselle); 1 pour veufve[10].

Il est temps maintenant de montrer le monde féminin tel que le reflétait la langue française d'Antoine Oudin. Quels étaient les aspects les plus marquants de la femme qui devaient se traduire par une expression ou un mot particulier? Quelle vision peut-on se faire de la femme française du XVIIe siècle à travers le prisme du recueil d'Antoine Oudin? Examinons tout d'abord les expressions présentes sous l'article *femme*. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, les définitions habituelles sont absentes de cet ouvrage qui se limite aux expressions utilisant ce mot et non communément reproduites dans un dictionnaire usuel. Sous le substantif *femme*, nous ne trouvons pas la définition de ce mot, ni toutes les expressions utilisant le terme *femme*, qui dans ce dictionnaire s'élève-

[9] Précisons cependant que nous ne sommes pas à l'abri des erreurs de saisie du texte de la part de la firme éditrice du CDROM ni des erreurs de recherche imputables au logiciel.

[10] Il serait intéressant d'approfondir ce travail par l'étude des mots en usage au XVIIe siècle. Par exemple, bien qu'attesté depuis la fin du XVIe siècle (1596) en tant que forme substantivée au féminin, le terme «prostituée» n'apparaît jamais dans le dictionnaire d'Antoine qui, sur les 19 exemples relevés, ne présente que les formes verbales, infinitif, formes conjuguées ou participe passé. Les mots synonymes de «prostituée» sont plus usuels: garce (31 occurrences), putain (25 occurrences).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

raient à 186, mais les seules locutions considérées par l'auteur comme représentatives de ce terme. Elles sont au nombre de trois[11]:

> Femme couchée et bois debout, on n'en voit jamais le bout, i. «que ces deux choses en telle disposition conservent tousjours leurs forces, et ne se dissipent jamais».
> Ce n'est rien, ce n'est qu'une femme qui se noye, i. «la chose est peu importante. Le vulgaire adjouste: encore dit-on qu'elle est folle».
> Trois femmes font un marché, «pour dire que les femmes parlent beaucoup».

Comme nous le constatons, cette vision est réduite à trois caractéristiques considérées essentielles ou définitoires du sexe féminin. La femme est représentée dans sa position supposée intrinsèque, à savoir couchée; la femme est un être sans importance; la femme est bavarde.

Ces stéréotypes de langue concernant les femmes correspondent à des stéréotypes de pensée. De même que les Ecossais sont réputés avares et les Polonais buveurs, tout du moins dans la langue française, les femmes sont cataloguées en fonction de certains critères limités. L'étude présente réalisée sur le corpus du dictionnaire d'Antoine Oudin nous permet d'embrasser la totalité de ces caractères définitoires. Les seuls aspects envisagés dans les locutions du français du XVIIe siècle semblent n'admettre que trois pôles: le physique des femmes, l'acte amoureux et la prostitution. Les qualificatifs attribués aux femmes nous les montrent grosses, laides, vieilles ou de mœurs légères. On compte également de très nombreux termes synonymes pour dénommer le sexe des femmes ou les règles, encore appelées dans la définition attenante *menstrues* ou *fleurs*. Les rares expressions évoquant la beauté des femmes sont, en fait, le plus souvent désobligeantes, voire grivoises. D'autre part, dans un registre différent, nous remarquons que de nombreuses locutions concernent la femme enceinte. Je tiens à préciser que la totalité des expressions ou mots qualifiant ou mettant en jeu les femmes et présents dans ce dictionnaire ont été relevés pour cette étude et que la constatation d'une telle étroitesse de vue est objective, qu'aucun choix a été effectué dans le but d'abonder dans le sens de cette vision réduite que l'on avait des femmes.

Sans entrer dans le détail d'une étude linguistique des occurrences relevées qui dépasserait le cadre de cet article se limitant à une présentation du corpus, je remarquerai, comme je l'ai déjà mentionné plus haut, que la presque totalité des expressions ou vocables présents dans ce glossaire ont actuellement disparu de la langue française, exception faite de quelques-uns: c'est le cas de *Sainte Nitouche* qui désigne toujours 'une femme qui affecte la pruderie, l'innocence'[12]; on retrouve également les termes *gourgandine* ou *fille de joie* pour dé-

---

[11] Les exemples sont restitués dans leur intégralité, texte complet et graphie originale.

[12] Antoine Oudin propose également une variante, aujourd'hui disparue: sainte Mitouche, et sa définition est la suivante: «une femme qui fait la discrette ou retenuë».

nommer une prostituée. D'autres exemples illustrent le phénomène de glissement sémantique à travers lequel certains signifiants perdurent tout en acquérant un signifié légèrement ou totalement modifié. Citons pour exemple l'expression *C'est le vieux jeu* qui désigne non pas une chose ou personne quelque peu démodée mais spécifiquement «une femme qui n'est plus dans l'aage de paroistre», autrement dit une vieille femme. Citons encore le verbe *se poivrer* qui actuellement signifie dans un registre familier 'se saouler' et, selon Antoine Oudin, signifiait «prendre quelque mal vénérien».

Ce dictionnaire est censé recueillir les proverbes et cependant, en recherchant le mot *proverbe* dans l'intégralité du dictionnaire, nous n'en trouvons que cinq exemples[13]. Nonobstant, un grand nombre de proverbes y figurent, même s'ils ne sont pas les plus nombreux face aux substantifs isolés, incontestablement les mieux représentés. Les proverbes sont à chercher et reconnaître sous les mots d'appel de chaque article. Cette singularité nous démontre une fois de plus que d'une part le travail lexicographique du XVIIe siècle n'était pas systématique et d'autre part que sous le terme *proverbe* venaient se ranger toutes les locutions, mots imagés ou phrases proverbiales diverses. En ce qui concerne la taxonomie parémiologique, nous remarquons parmi les proverbes cités dans le glossaire, deux dictons *Le diable bat sa femme* (il pleut et fait soleil en même temps) et *Temps de demoiselle, il ne fait ni poudre ni soleil* (il pleut) utilisant une métaphore féminine pour illustrer un fait météorologique, ainsi qu'une dénomination de 'femme qui donne de l'amour et ne permet rien' qui revêt une allure de dicton: *Soleil de Mars, qui émeut et ne résoud point.* Par ailleurs, un proverbe bien connu *A vieille mule frein doré* est absent du dictionnaire d'Antoine Oudin sous sa forme proverbiale et se trouve réduit à un simple syntagme nominal.

Pour conclure ce travail sur le vocabulaire des femmes au XVIIe siècle, j'ajouterai que bien évidemment aucun dictionnaire ne peut être considéré comme un répertoire exhaustif de l'usage contemporain, et qu'un recueil comme celui d'Antoine Oudin privilégiant les expressions imagées ne peut constituer à lui seul une image complète de la femme de son siècle. Cependant, il est indéniable que tout dictionnaire est une création idéologique qui reflète la société et l'idéologie dominante de son époque. La langue est à l'image de la société qui l'utilise. «Il faut mettre le bonnet rouge sur le dictionnaire», disait Victor Hugo. Peut-être pourrions-nous trouver une autre raison en prolongeant et appliquant au siècle d'Oudin cette réflexion de Georges Matoré concernant le vocabulaire et la société du XVIe siècle[14]:

> Le recours à Éros permet de conjurer Thanatos. Les esprits étant en proie à des terreurs et à des conflits difficiles à surmonter, il est probable que les plaisanteries

[13] Cf. PRIVAT, Maryse (2000), p. 108.

[14] MATORÉ, Georges (1988), *Le vocabulaire et la société du XVIe siècle*, Paris, PUF.

scatologiques et érotiques ont constitué un mécanisme de défense permettant de dépasser contradictions et ambivalences. Le corps est un refuge pour une âme inquiète.

Il reste à savoir maintenant quelle image de l'homme est véhiculée par les dictionnaires de langue française de cette même période. Le portrait est-il aussi virulent? Les lexicographes des siècles passés, essentiellement ou exclusivement masculins, avaient-ils plus de pudeur, plus de modération pour se décrire eux-mêmes? La langue du XVIIe siècle déployait-elle autant de verve pour parler des hommes, de leur physique? Quelles qualités, quels défauts étaient mis en avant à travers expressions, proverbes et quolibets? Ce sera peut-être l'objet d'une étude prochaine.

PROVERBES SUR LES FEMMES

À fille mariée force gendres. Voyez à Mariée.

À saint Breneux chandelle de merde, i. «à une femme de mauvaise vie, un mary sot, lasche et prodigue», vulg. «Item, à un meschant, compagnie sortable».

Bonne mule mauvaise beste, belle femme mauvaise teste.

Changement de corbillon fait appetit de pain benit, i. «le changement plaist, et principallement de femmes».

Cheval fait, et femme à faire, «celuy cy se rapporte au precedent. «Cheval fait, et valet à faire», i. «qu'il faut prendre un cheval tout dressé, et un valet que l'on puisse instruire à sa fantaisie».

Coup de pied de jument ne fit jamais mal à cheval, i. «le coup ou l'action d'une femme n'offence point un homme», vulg.

Dame touchée, dame joüée, Metaph. i. «quand une femme se laisse toucher, elle passe outre avec facilité».

Dans un vieux pot on fait de bonne souppe, «c'est la response des femmes aagées lors qu'on les appelle vieilles, i. qu'elles ont des attraits ou douceurs aussi bien que les jeunes», vulg.

Le diable bat sa femme, i. «il pleut et fait soleil en mesme temps».

Femme couchée et bois debout, on n'en voit jamais le bout, i. «que ces deux choses en telle disposition conservent tousjours leurs forces, et ne se dissipent jamais».

Femme qui escoute, et ville qui parlemente est à demy renduë, i. «qu'une honneste femme ne doit point prester l'oreille aux discours des hommes».

Femme sotte se connoist à la cotte, i. «on connoît la sottise d'une femme à son habit».

Fiançailles vont en selle, et repentailles en croupe, i. «l'on se marie promptement et puis l'on se repent à loisir».

Un homme de paille vaut une femme d'or, «pour dire que les femmes ne sont pas de grande valeur au regard des hommes».

L'homme est le feu, la femme est l'estoupe, et le diable vient qui soufle, i. «qu'il ne faut pas laisser un homme et une femme en particulier à cause de leur fragilité».

Il n'y a si beau soulier qui ne devienne savatte, i. «si belle femme qui ne devienne vieille et laide», vulg.

Il n'y a si belle rose qui ne devienne grattecul, i. «si belle femme qui ne devienne vieille et laide», vulg.

Il n'y a si meschant pot qui ne treuve son couvercle, i. «si mal heureuse ou laide fille qui ne trouve à se marier», vulg.

Jeune chair, et vieux poisson, i. «qu'il faut manger les bestes et les oiseaux jeunes, et les gros poissons. Item, une jeune fille est plus agreable qu'une vieille».

Marchandise qui plaist est à demy venduë, i. «quand une personne agrée, le mariage est à demy conclu».

Où la chevre est liée, il faut qu'elle broute, i. «il faut avoir patience, s'accommoder et vivre où l'on s'est marié ou attaché».

Quand on prend lunettes adieu fillettes, i. «qu'un homme qui se sert de lunettes n'a plus gueres de vigueur».

Qui croit sa femme et son curé est en danger d'estre damné, i. «il ne faut pas s'arrester au conseil d'une femme», vulg.

Soleil de Mars, qui esmeut et ne resout point, i. «une femme qui donne de l'amour, et ne permet rien».

Temps de demoiselle, il ne fait ny poudre ny soleil, i. «il pleut», vulg.

Temps pommelé et femme fardée n'ont point de durée, i. «le ciel plein de petits nuages se couvre facilement, et le fard gaste le visage d'une femme».

Tous chats sont gris de nuit, i. «toutes les femmes sont belles à l'obscurité».

Trois femmes font un marché, «pour dire que les femmes parlent beaucoup».

LA FEMME BELLE

Belle comme le jour, i. «fort belle».

Elle n'est pas trop sotte, i. «elle est assez belle», vulg.

Elle vaut bien le descrotter, i. «elle est assez belle».

Elle vaut bien un peché mortel, i. «elle est belle et merite d'estre embrassée».

J'aimerois mieux monter dessus que de la mener en lesse, i. «cela se dit lors qu'on voit une belle femme».

J'aimerois mieux qu'elle fust tombée dans mon lit que la gresle, «pour dire qu'une femme est belle».

Le beau monde, i. «les belles Dames».

Un bon baston à deffaire un lict, i. «une femme belle et de bonne taille».

Un bon morceau, i. «une belle femme et en bon point».

Une beauté journaliere, i. «plus belle un jour que l'autre».

Une pouppée, i. «une femme fort mignarde».

Vous parlez d'une hallebarde mais voila bien un autre baston: «On dit cecy lors que l'on voit une grande femme et de belle taille».

LA FEMME GROSSE

Je la trouverois mieux dans un lict qu'une pulce, «c'est pour donner à entendre qu'une femme est grasse et de belle taille».

La grosse pasticiere des carneaux, i. «une fort grosse femme ou fille».

La mere aux cailles, «idem».

Maistresse femme, «grande et grosse».

Une grosse citroüille, i. «une grosse fille».

Une grosse gaguy, i. «une femme grasse».

Une grosse gouge, i. «une grosse fille», vulg.

Une grosse mere oeufuée, i. «une fille ou femme grasse et en bon point».

LA FEMME LAIDE

Belle sous le linge, i. «aux parties qui sont cachées».

C'est ouvrage de peintre, i. «une fille belle de loin et laide de prés».

C'est tentation par derriere et repentance par devant, i. «une femme dont la taille, ou l'habit par derriere, fait imaginer quelque chose de beau, et l'on treuve puis apres en la regardant par devant, qu'elle est extremement laide de visage».

D'aussi belle taille que la perche d'un ramonneur, «idem».

Elle a bien du laict caché sous sa chemise, i. «elle est bien laide; c'est une allusion de laict à laid».

Elle est belle à la chandelle, «c'est une raillerie vulgaire pour dire qu'une femme n'est pas trop belle»: le reste est, mais le jour gaste tout.

Elle est belle au coffre, i. «laide de visage et riche», vulg.

Fille d'orfevre qui a le nez gravé, i. «qui a le nez gasté de petite verole», vulg.

Grande hacquenée, i. «une femme excessivement grande».

Je ne romprois pas mon jeusne pour un si miserable morceau, i. «je ne voudrois pas pecher pour une si laide femme».

Le hault deffend le bas, i. «pour dire qu'une femme est fort laide».

Une grande hallebarde, i. «une femme excessivement haute et menuë», vulg.

Une grande perche, i. «une femme fort grande et de mauvaise grace».

Une guenon, i. «une femme laide», vulg.

LA FEMME VIEILLE

C'est le vieux jeu, i. «une chose antique ou fort commune. Item, une femme qui n'est plus dans l'aage de paroistre».

De la soupe reschauffée, i. «une veufve ou vieille femme», vulg.

Faire la jeune, «se dit d'une femme desja aagée qui fait la mignarde».

Faites vous faire des chemises neufves; «cela se dit à une fille vieille et laide, afin de s'en frotter le devant».

Il ne veut pas manger du pain moisy, i. «il ne veut point espouser une vieille».

Son pucelage se moisit, i. «elle est vieille fille».

Une femme bien passée, i. «devenuë fort laide et aagée».

Une vieille maison reblanchie, i. «une vieille femme fardée».

Une vieille sempiternelle, i. «une fort vieille femme».

Vieille mule à frein doré, i. «une vieille femme parée».

FAIRE L'ACTE CHARNEL

«Le mariage de Jean des Vignes, chacun prend son pacquet le lendemain, i. «coucher avec une femme, et s'en aller le matin sans la revoir».

Abuser d'une fille, i. «coucher avec elle et la tromper».

Accrocher une femme, i. «faire l'acte charnel», «coucher avec une femme», faire l'amour», «user avec elle», «faire l'acte venerien».

Ajuster une femme, maintenant, i. «faire l'acte charnel». «Et pour ce sujet l'on prend garde à ne pas user de cette phrase: «elle est bien ajustée».

Avoir à faire à une femme, i. «coucher avec elle».

Avoir la compagnie d'une femme, i. «coucher avec elle».

Bricoller une femme, i. «faire l'acte venerien».

Chasser aux conins ou conils, par allusion de conin, i. «courir apres les femmes, faire l'amour».

Chastrer une femme, i. «luy oster les testicules du derriere. Il faut par consequent les y avoir mises auparavant».

Coigner une femme, i. «faire l'acte charnel».

Connoistre charnellement, «idem».

Connoistre une femme, i. «user avec elle».

Debarboüiller une femme, i. «coucher avec elle», vulg.

Descrotter une femme, i. «faire l'acte charnel».

Embrocher une femme, i. «coucher avec elle».

Empeser la chemise d'une femme, i. «faire l'action charnelle».

Emprunter un pain sur la fournée, i. «coucher avec une fille avant que de l'avoir espousée».

Enfiler une femme, i. «faire l'acte venerien».

Faire faire la culbute ou culbuter, i. «renverser une femme».

Faire passer le pas, i. «tuër». «Item», «coucher avec une femme».

Forcer une ville, une femme, etc. «La prendre par force».

Grimper une femme, i. «monter dessus».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Habiter avec une femme, i. «coucher avec elle».
Joüer aux dames rabattuës, i. «faire l'acte venerien».
Mettre une corde à l'espinette, i. «user avec une femme», vulg.
Mettre une fille en perce, i. «la despuceler».
Muguetter une fille, i. «luy faire l'amour».
Ouvrir l'escaille, i. «despuceler une fille».
Saigner une femme entre les deux gros orteils, i. «coucher avec elle: faire l'acte venerien».
Se desmoëller, i. «habiter par excés avec une femme».
Se jucher au crud, i. «se coucher sur une femme».
Se percher, par metaph. «se mettre sur une femme.
Travailler à ses pieces, i. «manger, boire, coucher avec sa femme, etc».
User avec une femme, i. «coucher avec elle».
Voir une femme, i. «coucher avec elle».

LE SEXE DE LA FEMME

Escrevice de muraille, i. «une araignée. Le vulgaire l'entend pour la nature de la femme».
La crevasse, i. «la nature de la femme».
L'abricot d'une femme, i. «la nature, par similitude de la fente».
Le bas d'une femme, i. «la nature», vulg.
Le calibistrix, mot du vulgaire, i. «la nature de la femme».
Le chripsimen, mot fait à plaisir, i. «la nature de la femme».
Le combien, i. «la nature de la femme», vulg.
Le comment à nom, i. «la nature de la femme», vulg.
Le devant d'une femme, i. «la nature».
L'entre-deux d'une femme, i. «la nature».

Les règles de la femme

Elle a ses broüilleries, i. «ceste femme a ses fleurs, ses mois», vulg.
La lune est sur Bourbon, i. «cette femme a ses mois. Quelques uns l'expliquent autrement, i. il est en colere».
La pluye des mois, i. «les fleurs d'une femme».
Le cardinal est logé à la motte, i. «cette femme a ses mois», vulg.
Le catamini, «mot fait à plaisir, i. les fleurs ou mois de la femme».
Le fourrier de la lune a marqué le logis, i. «cette femme a ses fleurs».
Le fourrier ne marque pas encore le logis, i. «cette fille est fort jeune, elle n'a pas encore ses mois».
Les drogues d'une femme, i. «les fleurs, la menstruë», vulg.

Son kalendrier est rubriqué, i. «cette femme a ses fleurs».

SE PROSTITUER

Bonne marchandise, i. «une belle garce».

C'est une bonne marchande, i. «une femme qui se prostituë. Item, une finette».

Cette femme là n'est pas chiche, elle donne deux jambons pour une endoüille, i. «elle se prostituë. *Jambon* s'entend la cuisse, et l'endoüille le membre viril».

Chienne chaude, «injure qui se dit à une femme desbauchée», vulg.

Courir le guilledou, i. «estre putain».

Courir le rampart, i. «estre garce».

Courir l'esguillette, i. «estre putain, hanter le bordel», vulg.

De la chair fraische, i. «une garce», vulg.

De la marée fraische, i. «une putain».

Donner du fil à retordre, i. «se prostituer, estre putain», vulg.

Du fruit nouveau, i. «une putain moderne».

Du gibier, i. «une putain».

Du plastre au sas, i. «une fort belle garce». «Metaph».

Elle a le nez tourné à la friandise, i. «elle a la mine d'une garce».

Elle en donne aux grands et aux petits, i. «elle se prostituë à tout le monde».

Elle est de bonne composition, i. «elle est un peu garce, elle se prostituë».

Elle ressemble aux balances d'un Boucher, qui pesent toutes sortes de viandes, i. «elle est garce des plus communes».

Estre ou se mesler du mestier, i. «estre garce».

Faire cul bas, i. «se prostituer».

Ficheuse, i. «une garce», vulg.

Fille d'amour, i. «idem».

Fille de joye, i. «putain».

Fille perduë, i. «desbauchée».

Garçaille, i. «toutes les garces».

Garce à chiens, i. «putain infame».

Joüer à cul levé, i. «quand on a perdu l'on quitte la place à un autre. Item, par metaphore, estre garce».

Joüer au reversis, i. «se prostituer, se laisser renverser».

Joüer des manequins, i. «estre garce, se prostituer».

Joüer du manicordion, i. «se prostituer: estre putain», vulg.

Loger les aveugles; vulg. «se prostituer, se rendre commune, estre garce».

Loger sur le devant, i. «estre garce».

Noüer l'esguillette, i. «charmer un homme afin qu'il ne puisse user avec sa femme».

Passer son temps, parlant d'une femme, i. «se prostituer».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Porter en crouppe, «qui se dit d'une garce, admettre l'homme».

S'abandonner, qui se dit d'une femme, i. «se prostituer».

Se faire servir à plat couvert, «qui se dit d'une femme, i. se prostituer».

Se gouverner mal, qui se dit d'une femme, i. «se prostituer».

S'en faire donner, i. «estre putain, se prostituer», vulg.

Sentir la marée, i. «sentir sa garce».

Tomber à l'envers, qui se dit d'une femme, i. «se prostituer».

Une bonne commere, i. «une femme gaillarde. Item, une garce».

Une cagne, i. «une chienne chaude: qui se dit aussi d'une femme desbauchée», vulg.

Une caille coïffée, i. «une femme: et plus communement une garce», vulg.

Une coureuse et coureuse de rempart, i. «une garce».

Une drolesse, i. «une garce».

Une femme desbordée, i. «qui se prostituë».

Une galloise, i. «une garce».

Une gourgandine, i. «une putain».

Une linotte coiffée, i. «une garce».

Une louve, i. «une femme tres-luxurieuse, une grande putain».

Une mastine, i. «une garce».

Une personniere, i. «une garce ou concubine qui tient lieu d'une femme mariée».

Une piece de campagne, i. «une putain».

LA FEMME ENCEINTE

Elle ne compte plus les jours, i. «cette femme accouche ou est sur le point d'accoucher».

Encharger qui se dit d'une femme, i. «devenir grosse, porter ou payer la folle enchere, i. le dommage».

Envie de femme grosse, i. «volonté de manger quelque chose».

Faire un enfant à credit, i. «avant que d'estre marié».

Femme empeschée, i. «enceinte».

Filler, i. «faire des enfans», vulg.

Il a trouvé besogne faite, i. «il a trouvé que l'on avoit desja disné. Item, que la femme qu'il a espousée estoit desja grosse».

La boutique est fermée, «se dit d'une femme qui ne fait plus d'enfans».

La grange est pleine avant la moisson, i. «elle est grosse avant que d'estre mariée».

Madame de Manicon, par allusion du mot, i. «une sage femme», vulg.

Manger pour deux, «cela se dit d'une femme grosse».

Mon enfant en sera marqué, i. «j'ay grand desir de cela: par metaph. tirée des femmes enceintes».

Nostre poule a cassé ses oeufs, «cela se dit quand une femme grosse se blesse, et accouche avant terme», vulg.

Portiere du petit guichet, i. «une sage femme».

Prendre la vache et le veau, i. «espouser une fille enceinte».

Quatre pieds en deux souliers, «celuy-cy se dit d'une femme grosse. Mettre quatre pieds en deux souliers, i. «estre enceinte».

Se descharger, qui se dit d'une femme grosse, i. «accoucher avant terme».

Se mettre en deux, «se dit d'une femme qui accouche», vulg.

Un cache bastard, «c'estoit ainsi que l'on appelloit un vertugadin lors que nos dames en portoient, d'autant qu'il pouvoit cacher le ventre enflé de grossesse», vulg.

Une fille qui a fillé, i. «qui a eu des enfans», vulg.

Une mule, i. «une femme sterile».

Une truye à pauvre homme, i. «une femme qui fait quantité d'enfans».

LOCUTIONS

Par mon anse, «jurement vulgaire de nos femmes, pour ne pas dire, par mon âme».

Amoureux des unze mille Vierges, i. «qui aime toutes les femmes qu'il voit», vulg.

Ce n'est rien, ce n'est qu'une femme qui se noye, i. «la chose est peu importante. Le vulgaire adjouste: encore dit-on qu'elle est folle».

C'est vaisselle d'argent il n'y a que la façon de perduë, «cecy se dit quand il meurt un enfant à des personnes mariées qui sont encore jeunes», vulg.

Elle a payé son boulanger, il ne luy cuit plus, c'est une allusion du mot de cuire, pour dire qu'une nouvelle mariée ne sent plus de douleur de la defloration.

Elle est revenuë denise, «c'est pour dire qu'une fille ou femme qui s'en estoit allée furtivement est de retour», vulg.

Faire de sa fille deux gendres, i. «tirer deux proffits d'une mesme chose».

Faire un boudin, «c'est marier un homme Noble avec une riche roturiere; le mary fournit de sang, et la femme de graisse, qui s'entend l'argent».

Il a marié ses filles il n'y a plus que les fils, par allusion, i. «son habit est usé jusques aux fils de l'estoffe».

Il y a dequoy travailler chez les maistres, i. «il y a force femmes mariées qui nous peuvent faire courtoisie sans nous marier».

J'aimerois mieux le licol que la beste, «pour dire que l'on aimeroit mieux la chaisne d'or, ou les perles que porte une femme, que sa personne mesme».

La beccasse estoit bridée, i. «le mariage contracté; la femme engagée».

La grande amitié quand un pourceau baise une truye, «le vulgaire se sert de ce quolibet voyant un gros valet baiser une servante, ou bien un homme baiser une laideron».

Laisser aller le chat au fourmage, «cecy se dit d'une femme qui se laisse embrasser», vulg.

L'ambassade de Biaronne, trois cens chevaux, et une mule, i. «quatre personnes à pied». «Il y a une allusion de cens à sans, trois sans chevaux et une femme», vulg.

Mourir comme les melons ou les citroüilles, la semence dans le corps, i. «mourir vierge».

On n'est pas quitte de ce marché là pour le vin, i. «quand on est marié on ne se separe pas facilement».

Quand ma fille est mariée tout le monde la demande, i. «apres qu'une affaire est concluë, quantité de personnes se presentent pour en traitter».

JEUX DE MOTS

Cette femme là est bien connuë, par allusion, i. «elle est bien fournie de nature».

Elle a bien du laict caché sous sa chemise, i. «elle est bien laide; c'est une allusion de laict à laid».

Ils ont mille escus ensemble, l'equivoque fait, ils ont mis les cus ensemble, i. «ils sont mariez et ont couché l'un avec l'autre, c'est aussi pour donner à entendre que les mariez n'ont pas beaucoup de biens».

Les femmes peuvent mieux comprendre que les hommes, «l'equivoque s'entend en partageant le mot de comprendre en deux», vulg.

Les moines exhortent les Dames de donner à leur convent, «partagez le mot vous entendrez l'equivoque».

N'avoir qu'onze escus en mariage, «c'est par allusion de syllabes».

Plaider aux consuls, «c'est par allusion ou division du mot, lors que les femmes suent en cette partie de leur corps», vulg.

Qui veut joüir d'aile, il luy faut lever la cuisse. «C'est par equivoque d'elle, qui veut joüir d'une femme: autrement pour bien trencher l'aile d'un chapon il faut premierement en lever la cuisse».

Un compromis, i. «une fille accordée ou fiancée. Partagez le mot en deux».

Un cujus, c'est un equivoque à cul jus, i. «cul bas, un homme tombé sur son cul ou une femme renversée».

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LE SACRÉ LIVRE DE PROUTTO DE ROLAND TOPOR O CÓMO SER DIOS EN UNA ISLA DESIERTA

Domingo Pujante González
Universitat de València

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

A María Luisa Ballester

Il prit l'habitude de dire JE en parlant de l'île, et IL en parlant de lui: sa raison avait chaviré[1].

Roland Topor, artista y literato francés de padres polacos, fallecido en 1997, creador en 1962 del «Movimiento pánico» junto a Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky ha sido (mal) conocido principalmente por su faceta de dibujante provocador de clara impronta surrealista, por su humor corrosivo y por su propia vida de «marginal plaisant»[2], haciendo que el personaje oculte la obra. Un autor encasillado y ninguneado por las historias de la literatura del siglo pasado, incluso las más progresistas, a pesar de su gran producción en todos los terrenos artísticos. Es precisamente esta aparente dispersión, esta ausencia de estrategia de acción, este pasar de un terreno a otro de la creación artística y de la fabulación literaria según sus anhelos y los encuentros casuales así se lo dictaran, este aparente caos, esa confusión tan reivindicada por los creadores pánicos, este entramado complejo de interferencias que es su obra, lo que ha contribuido sobremanera, a mi modo de entender, a que no haya sido considerado, en el terreno literario especialmente, como un autor relevante.

No será sin embargo la única razón. No podemos olvidar que su propia actitud personal de lucha comprometida contra la estulticia institucional y contra los valores sociales establecidos le ha acarreado el ser denostado por los poderes públicos y sobre todo por aquellos críticos ortodoxos, apreciadores únicamente de la funcionalidad, de la reliquia o de la simple delectación estética, los mismos que participan activamente de los círculos institucionales que les pro-

---

[1] Topor, Roland (1985), «Îles de la société», in *Îles*, Exposition de la Bibliothèque publique d'information du Centre Georges Pompidou, París, Gallimard.

[2] Gervereau, Laurent (1998), «Pourquoi Topor?», in *Topor, Le dictionnaire*, París, Éditions Alternatives, p. 6.

porcionan pingües beneficios a sus faltriqueras repletas de prejuicios y opulentos óbolos. Es ahora, a partir de su desaparición, cuando han proliferado homenajes y reconocimientos —muchos de ellos fuera de Francia— de su quehacer en todos los ámbitos de la creación literaria y artística.

No obstante, como apunta Laurent Gervereau, Topor no es un «touche-à-tout», ni una persona sin criterio. Más bien lo contrario, es un elitista que rechaza lo que se nos vende como funcional o decorativo, lo accesorio, lo rentable. Un autor que incita, que provoca si se quiere, la reflexión: «L'art de Topor est un art de lettré, c'est un art d'allusion. Un art de jeux de mots également. Il illustre des idées. [...] Topor s'avère ainsi un peintre-écrivain philosophe»[3].

Sería difícil resumir en unas líneas sin demasiadas digresiones casi cincuenta años de actividad creativa en todos los campos: literatura, arte, cine, fotografía. Baste recordar que ya en los años 60 alcanzó la celebridad por sus dibujos donde impera un humor negro fruto de la desconfianza en el sistema y la angustia existencial que los intelectuales de la época plasmaron en sus obras, desazón interior y exterior que provocó a su vez el (mal)denominado teatro del absurdo, la sensibilidad y el excepticismo expresionista, o que ya invadiera a autores cercanos a sus preocupaciones como los polifacéticos Jean Dubuffet o Boris Vian.

Pretendo aquí centrar mi estudio en uno de sus últimos relatos, *Le sacré livre de Proutto*[4], publicado en 1990, por tres razones: resume, a mi juicio, tanto la temática como la estética toporiana, combina el texto y el dibujo —los dos grandes dominios cultivados por el autor con ricos trasvases entre ellos—, y tercero, por aparecer el espacio mítico de la isla, acorde con la temática de este coloquio. Partiré del análisis textual para llegar a consideraciones más amplias sobre el autor y su obra, sirviéndome de otros referentes literarios.

El relato comienza *in medias res* ya que el narrador y protagonista padece una amnesia repentina que le impide recordar nada anterior a un período de trescientos días desde ese primer *Je* que da comienzo a la acción. Partimos pues de una constatación que nos introduce de lleno en la ficción. El contrato con el lector está servido desde las primeras líneas. Las causas no importan, sólo la ficción cuenta. Así, a modo de exergo, sabemos que el narrador va a desempeñar en la ficción el rol de Dios Vivo: «J'ignore comment cela s'est produit, mais les faits sont là: depuis trois cents jours, je suis Dieu Vivant chez les Zoas» (7).

Su vida en ese paraíso terrenal se limita a las necesidades más básicas: beber, comer, pasearse junto al mar y dormir. Sus súbditos, los Zoas, le obedecen en todo: «Un froncement de sourcil les plonge dans l'effroi. J'éternue, ils

---

[3] *Ibid.*, p. 9.

[4] Topor, Roland (1990), *Le sacré livre de Proutto*, París, Syros-Alternatives, col. Libre court. Todas las citas hacen referencia a esta edición. Sólo indicaré las páginas entre paréntesis.

se prosternent, je pète, ils mordent la poussière» (7). Pero una confusión anodina, una mentecatería, suerte de capricho lúdico del destino, hace que todos se suiciden: «Hier, exasperé par une rage de dents, je m'écrie: 'Vous pouvez tous crever!'. Je suis violent quand j'ai mal. Le soir venu, la douleur ayant disparu, mon humeur s'améliore. 'Où diable sont passés mes fidèles?'. Eh bien, ils m'avaient pris au mot. Ils étaient morts. En masse» (7-8). Todos menos Proutto: «Il ne restait que Proutto. [...] De se découvrir le dernier survivant d'un peuple, sa raison s'envola. Il crut au miracle [...] Enivré par sa foi toute neuve, il me suppliait de le mettre à l'épreuve [...]. Je décidai alors de lui faire baver» (8-9). Vemos pues que por uno de esos azares caprichosos del sino, por ese fatuo hado y por la ironía que supone que toda una comunidad se sacrifique en nombre de un dios, este nuevo mesías se encuentra cara a cara con ese único superviviente de la autoinmolación. Una vez que Proutto, el apóstata, es consciente del holocasusto de sus semejantes, este «esprit fort» se convierte en «l'esprit faible», sometiéndose a los caprichos del todopoderoso. La relación entre ambos se invierte de manera trágica. El narrador, Gisou —extraña similitud fonética con el nombre de Cristo, *Jésus*—, por pura diversión, se encargará de que se arrepienta de su incredulidad. A partir de entonces el esquema o guión narrativo que permite que la ficción se desarrolle se activa, el argumento está dado y la crueldad justificada: el único propósito de Gisou será poner a prueba a Proutto, humillándolo cruelmente y haciéndole sufrir en sus carnes las necesidades más denigrantes.

Después de esta suerte de prólogo explicativo comenzará pues la ficción: Gisou torturará a Proutto con una crueldad y una fuerza jubilatoria inusitadas. Comienza ese juego de dominador y dominado, «maître et valet», tran productivo especialmente en el teatro de vanguardia —baste recordar las parejas enemigas que constituyen los vagabundos de Samuel Beckett y los amantes de Jean Genet (*Les Bonnes* o *Les Nègres*)—, unidos irremediablemente por una relación cruel a la par que ambigua, continuadora de la gran tradición francesa de la pareja irrisoria de consecuencias trágicas. El lector asiste a una serie de pruebas por las que Proutto debe pasar, que van *in crescendo* en cuanto a su grado de vejación, donde se dan cabida todas las formas de la monstruosidad, con el fin de demostrar su fe incondicional en Gisou. Este largo calvario totalmente gratuito evidencia que la fe puede verse sometida a las más duras mortificaciones sin que ésta se vea alterada; al contrario, sale fortalecida.

Intentaremos ahora profundizar en el sufrimiento o la crueldad toporiana. Eugène Ionesco afirmaba en su *Journal en miettes*: «La vie est un malheur»[5], «la condition humaine est inadmissible»[6]. Y es que la crueldad del destino sólo se

[5] Ionesco, Eugène (1967), *Journal en miettes*, París, Mercure de France, p. 28.
[6] *Ibid.*, p. 32.

puede comparar con la propia maldad del hombre[7] ya anunciada por muchos autores anteriores a Topor, una crueldad humana que Michel de Ghelderode calificaba en una carta escrita a Jac Boonen el 28 de marzo de 1936 como «éternelle et souveraine»[8]. Por su parte Michel Lioure precisaba que la crueldad en la literatura —en concreto en el teatro— era «le reflet de la cruauté du monde»[9]. Ésta constituye un *leitmotiv* presente en muchos autores del siglo XX[10]. Arthur Adamov era plenamente consciente de las mismas contradicciones que asaltan a Topor, de la misma dispersión del ser que se traduce en un pesimismo devorador, aunque Topor siempre intentó conjurar estos demonios que le asaltaban a través del humor. En «Journal terrible», que forma parte de *L'Aveu* y éste a su vez del libro de relatos cortos, de onda calada existencial, titulados *Je... Ils...*, Adamov afirma: «L'horreur épisodique propre à ce temps ne suffit pas à masquer la grande horreur primitive, celle d'être homme. [...] Cet homme devant un autre est seul comme je suis seul. Je crois comprendre que je ne suis pas seul à me sentir seul, et alors se confirme mon sentiment que la peur est au fond de tout. Je saisis l'insuffisance d'une représentation du monde où je serais l'unique sujet pensant»[11].

Así Gisou será cruel por puro hastío, por juego, y no sólo con Proutto sino con los animales: «Je suivais la piste d'un lézard auquel j'avais sectionné les pattes arrière —l'une de mes rares distractions—» (20). «La plupart des animaux ne manifestaient aucune crainte à mon approche. Les tuer à coups de poing ou en les étranglant était d'une facilité dérisoire» (69). En cuanto a la naturaleza de las pruebas inflingidas a Proutto, Gisou intenta casi siempre mortificarlo haciendo que se avergüence de todas sus necesidades físiológicas: «Tu peux boire autant d'eau que tu le désires, impayable Proutto, du moment que tu bois de l'eau de mer. Tu pourras ainsi te souvenir des larmes que tu m'as fait verser quand le sel te brûlera la gorge. Plus dévorante sera ta soif, plus grande sera ta chance d'obtenir mon pardon» (15). «Remplis ta bouche et ta gorge de sable. Ton chant sera plus pénible, il sera douloureux mais chargé de ma présence» (37). En este mismo sentido, para Gisou los excrementos tienen más valor que el propio Proutto:

---

[7] Véase a este respecto, Lioure, Michel (1979), «La cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France», in *Romanica Wratislaviensia XV*, Acta Universitatis Wratislaviensis, núm. 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wroclaw et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Warszawa-Wroclaw, p. 143.

[8] Beyen, Roland (1974), *Ghelderode*, París, Seghers, p. 103.

[9] Lioure, Michel, *op. cit.*, p. 141.

[10] Véase a este respecto, Tonelli, Franco (1972), *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la Cruauté» d'Antonin Artaud*, París, Éditions A.-G. Nizet. Destacan los capítulos dedicados a Ghelderode: «Le Rite et le Mythe au Théâtre», Beckett: «Godot ou le Temps de la Cruauté» y Arrabal: «La Structure Circulaire du Mythe».

[11] Adamov, Arthur (1969), «Journal terrible», in *L'Aveu*, in *Je... Ils...*, París, Gallimard, pp. 125-126.

– Pardon, Gisou. Je faisais caca.
– Tu évacuais tes excréments, sans doute? [...] Compare, soupèse et réponds à ton Dieu Vivant: quel excrément te paraît le plus encombrant, toi ou ton étron?
– Moi, Gisou.
Les larmes ruisselaient sur ses bonnes joues.
– Tu n'évacues pas tes excréments, ce sont eux qui t'expulsent par dégoût [...] Ton fumier donne un sens à ta vie. C'est la meilleure part de toi-même. Tant qu'il s'amasse dans tes intestins, il te confère un peu de sa noblesse. Dès qu'il t'abandonne, tu retombes dans ton ignominie naturelle. Tu devrais pleurer chaque fois que tu chies.
– [...]. Je vais me rouler dans la merde, Gisou, comme cela je lui ressemblerai, j'attraperai son odeur (21-23).

La diversión llega hasta el punto de inflingirle daños físicos. La lista de vejaciones sería extensa:

– Tu n'aimerais pas me voir rire?[...]
– Si Gisou. Je serais content.
– Alors, ne bouge surtout pas.
Je me mis à fureter sous les arbres et trouvai rapidement un grand nombre de noix de coco. Je pris position à un mètre cinquante, environ, et lui lançai mes noix en m'appliquant à viser juste. Stoïque, Proutto ne remuait pas le petit doigt. Il saignait du nez ainsi que d'une arcade sourcilière.
– Tu tiens à me faire rire?
– Oui, Gisou.
– Alors ne fais pas cette tête d'enterrement. Sois drôle. [...] Inutile d'insister. Tu me déprimes.
– Je peux bouger, maintenant, Gisou?
– Non.
Le lendemain, quand j'allai le délivrer, les singes s'étaient installés sur sa tête, ses épaules, son dos. Ils lui tiraient les cheveux, lui mordillaient les oreilles, lui fourraient les doigts dans les narines, dans les yeux, dans la bouche. Il avait le visage parcouru de tics si amusants que j'éclatai de rire.
– Tu es content Gisou?
– Non, je ris par charité (33-34).

La peor tortura es psicológica ya que es Proutto quien se reifica, deviene objeto por voluntad propia. Gisou muestra su desprecio negándose a ser su señor: «Je ne suis pas ton Seigneur, misérable Proutto. Je n'ai nul besoin d'un serf tel que toi». A lo que Proutto replica: «Tu n'es pas mon Seigneur, mais je suis ton esclave. [...] Je t'appartiens» (10-11). Gisou se complace en hacer el mal pero no debemos olvidar que Proutto se siente realmente culpable, experimenta una irrefrenable atracción por el sufrimiento, alimentada por su propia consciencia de culpa: «J'ai douté de toi, Gisou. Je croyais que tu étais vraiment perdu. Il faut que tu me punisses» (48). El esclavo voluntario se convierte así en supliciado

consentidor, su humillación se torna en oración, en adoración que da sentido a su vida. Una búsqueda comparable al «je» adamoviano que afirma en *L'humiliation sans fin*: «Je me prosterne devant une force inconnue et je prie. Je me soumets par un acte de ma volonté à la toute-puissance du mystère, je prononce les paroles de l'humiliation absolue: 'Qu'il soit disposé de moi'. [...] L'objet importe peu. C'est dans l'acte même d'humiliation que je puise une sourde volupté»[12].

Por otra parte la agresión lógica se ve reforzada por la agresión lingüística. A lo largo de todo el relato no se repite nunca el mismo calificativo de Gisou hacia Proutto, cada uno añade un matiz de desprecio al anterior. Así Proutto a los ojos de Gisou es «burlesque, misérable, pitoyable, insupportable, détestable, répugnant, impayable, impur, tête de mule, haïssable, ineffable, puant, misérable, absurde, désastreux, inconsistant, pusillanime, ignare, barbare, sale, brute, insignifiant, horrible, abject, indécrottable, instable». En este sentido la agresión verbal hace visible de forma eficaz la crueldad mental. Gisou sería también el «maestro de la palabra», el que posee el don del verbo, el dominio del lenguaje. Aunque la relación de dominación más evidente es la que empieza en Gisou y acaba en Proutto, la que va del dios al siervo, hay otras formas de dominación más difíciles de desvelar. A mi modo de entender la inducción a la compasión por parte de Proutto es una de ellas. Se establece así otra relación menos visible de complementareidad en el seno de la cual el abandono por parte de Proutto desencadenaría un sentimiento de falta y desasosiego.

No me parece casual sino altamente significativo que el espacio de la acción quede circunscrito a una isla desierta. Este marco permitirá que la ausencia de norma se erija en norma favoreciendo a su vez la total libertad de actos y de pensamiento al abordar el tema propuesto. Sin embargo, ésta no es la única forma de la monstruosidad que denuncia Topor. Su imaginación está sin duda repleta de monstruos. Es cierto que *Le sacré livre de Proutto* ilustra a la perfección esta forma de monstruosidad que representa el hombre entregado a la crueldad del hombre, el ser humano abandonado a su propio destino y erigido en demiurgo. Pero el monstruo —como el vampiro— puede adoptar multitud de formas, camuflarse tras variopintos vestidos y engañosas máscaras. El monstruo se disemina en cualquier etapa del pensamiento, escapa a cualquier definición ya que su naturaleza es proteiforme, forma parte del movimiento mismo de la naturaleza y del pensamiento. Nadie ignora lo que engendra el sueño de la razón, ni siquiera el mismo Gisou: «[...] Je fus assailli par une épouvantable odeur de pourriture. Etait-ce la mort qui venait me souffler son haleine putride au visage? [...] La vigoureuse intervention de Proutto fit reculer mon agresseur que je pus enfin identifier. Il s'agissait d'une chauve-souris géante, de l'espèce des vampires sans doute expulsée de son antre par le tremblement de terre» (55).

---

[12] Adamov, Arthur (1969), «L'humiliation sans fin», in *L'Aveu, op. cit.*, pp. 101-102.

El marco anunciado de la isla representa por tanto un espacio altamente simbólico. En definitiva son dos mundos los que se enfrentan, dos conceptos vitales. Pero también este enfrentamiento es en sí ficticio. Adamov teorizaba sobre esta misma escisión del ser, aunque se arrepintiera posteriormente de la retórica un tanto falaciosa con la que embelleció los males que entonces le acechaban: «Deux conceptions antagonistes du monde s'affrontent, mais deux conceptions bâtardes et qui combattent dans l'obscurité. D'un côté, aboutissement de toute l'évolution humaniste de l'esprit, le respect, au moins théorique de la personne humaine. Au pôle inverse, le culte aveugle de la collectivité. Il est toujours pénible d'avoir à choisir entre deux erreurs. [...] L'homme collectif n'obéit pas à une unité qui l'intègre et le dépasse mais à un simulacre d'unité qui rassemble, brutalement, extérieurement, sans lier d'aucun lien secret»[13].

Así abundan en la obra ciertos ecos míticos que constituyen los fundamentos de nuestra civilización y de nuestra cultura, el mero hecho de adorar a un dios constituiría el principal. La obra entraría dentro de la tipología de aquellas ficciones que proponen un viaje iniciático, exterior e interior, que encuentran sus fuentes en las civilizaciones antiguas. Como recuerda Aubrun:

> Au temps d'Homère, cette initiation et cet apprentissage avait pris la figure d'un périple, dans une Méditerranée surtout intérieure. Ulysse y bourlinguait, guidé secrètement par Hermès, de banc de sable en récif, de sirènes séducrices en ardentes magiciennes, de Charybde en Scylla, chez le roi des Lotophages et dans l'île que gouvernait Circé. C'est l'Odyssée.
> Or vers 1650, au temps de l'empire des jésuites, cette navigation fut rapportée sous la forme d'un récit romanesque, le *Criticón***,** du Père espagnol Baltasar Gracián. Le héros ici est un homme, Andrenio le bien nommé. Il vit seul dans l'île de Sainte-Hélène, au milieu de l'Océan. Soudain la tempête et le tremblement de la terre rejette sur son visage un odieux censeur; un «refouleur automatique» qui lui impose sa compagnie, Critilo. Odyssée et Criticón, c'est la même structure épique[14].

Estamos pues ante el mismo esquema que se repite: Hermes y Ulises, Andrenio y Critilo, Viernes y Robinson, El Arquitecto y el Emperador de Asiria, Proutto y Gisou y tantos otros. Este extraño diálogo entre Proutto y ese dios de opereta encuentra toda una serie de referencias presentes en el imaginario literario occidental. Un relato de los orígenes inspirado en la Biblia aunque sea para parodiarla. Una estructura épica propia de *La Odisea*. Un esquema convencional sacado de *Robinson Crusoe* de Dafoe o de *La Tempestad* de Shakespeare, dos personajes que recuerdan a Próspero y Caliban o a los tragicómicos y más cercanos

---

[13] Adamov, Arthur (1969), «Journal terrible», *op. cit.*, pp. 127-128.

[14] Aubrun, Charles V. (1967), «Introduction», in Arrabal, Fernando, *Théâtre v. Théâtre Panique. L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, París, Christian Bourgois, 1967, p. 12.

Estragon y Vladimir de *En attendant Godot* de Beckett o a *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Arrabal. La obra por tanto, como muchos de sus dibujos, está altamente referenciada. Estos personajes, sus creaciones en suma, son arquetípicos. Gervereau habla de «personnages-paysages», como si los cuerpos fueran espacios propicios para la aventura, cuerpos mutilados, descuartizados, que «révèlent les aberrations de l'homo sapiens»[15]. Topor es un gran imitador de los grabados del siglo XIX, aquéllos que aparecen junto al texto en los libros destinados a «apprendre le monde», los que ilustran, son testimonio de un pasado colectivo y evidencian con el ejemplo los desaciertos del hombre. Fuertemente marcado por *Le Journal des voyages et des aventures de terre ou de mer*, revista de finales del siglo XIX, el autor manifiesta «les pulsions et la cruauté architecturales d'un monde de papier»[16], mostrándose vulnerable en todo momento, entre la espada y la pared, entre el texto y la imagen. Es extraño el relato que no viene acompañado por dibujos o el dibujo que carece de texto. En el relato que nos ocupa se repiten cuatro dibujos de forma obsesiva: el primero aparece cinco veces y representa una mano que oprime una cabeza insertada entre los dedos índice y pulgar (fig. 1).

El segundo, repetido en ocho ocasiones, muestra una cabeza aplastada por un pie (fig. 2). En el tercero hay dos medios cuerpos: uno carga sobre su cuello al otro, la mano del primero sostiene la nalga del segundo, la cabeza del primero no queda visible y parece engullida por el ano del segundo. El efecto visual es el de una prolongación del primer cuerpo en el lugar que debería ocupar la cabeza. Esta imagen se repite en ocho ocasiones (fig. 3). Y por fin un trozo de cuerpo de mujer, desde el ombligo hasta las rodillas con una mano que empuña el bello púbico a modo de cadena dejándose vislumbrar debajo de ésta una gota-eslabón. Este dibujo aparece en cinco ocasiones (fig. 4).

Pero Topor practica asimismo la extrañeza, una alienación que se hace patente en Proutto y en su manejo imperfecto del idioma. Muestra de este modo el artificio, la convención inherente al lenguaje mismo, cuestionando esos aspectos sociales que se admiten sin rechistar, por puro sincretismo: «Mal au ventre, Seigneur, expliqua-t-il d'une voix plaintive» (10). Proutto conserva una actitud infantil de asombro y desconcierto ante las cosas. El propio nombre de Gisou es fruto de otro juego: «Comment se nommait ton père? / Gisou. / Alors nommemoi Gisou dans tes prières, mais ne m'appelle pas [...]. / Oh oui, c'est bien. Gisou! Gisou! Gisou!» (11-12). Esto no significa que el autor desprecie las propiedades de la existencia adulta o que se refugie nostálgicamente en las supuestas virtudes de tiempos remotos. Se trataría más bien de una manera casi antropológica de escrutar el funcionamiento de los seres humanos. Gervereau precisa: «Il cherche toujours à savoir pourquoi la copulation se passe de telle ou telle

---

[15] GERVEREAU, Laurent (1998), *op. cit.*, p. 10.
[16] *Ibid.*, p. 11.

Figura 1.

Figura 2.

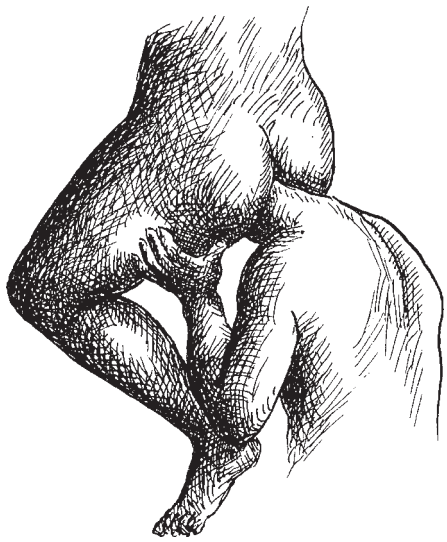


Figura 3.

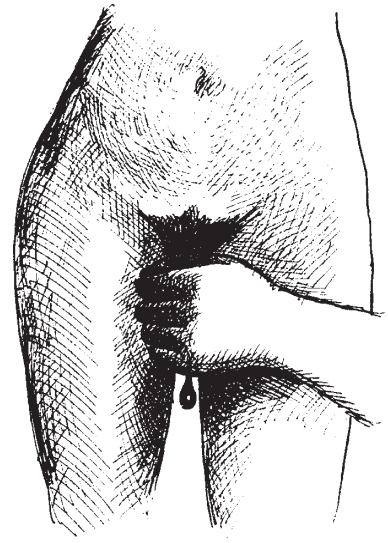


Figura 4.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

manière, la défécation existe, l'attirance sexuelle s'impose, la beauté se décrète, l'interdit et le crime s'imaginent et ne se réalisent pas, le corps fonctionne avec ces organes et cette enveloppe. Il invente alors d'autres coutumes. Il établit une autre médecine. Il multiplie les appendices. Il contorsionne les membres. Il se protège par l'exorcisme de la souffrance»[17].

Hay un momento de crisis que marca un clímax en el relato —una hora de la verdad— a la mitad de la obra en el que el juego se desvela y junto a éste la miseria y la frustación humanas. Gisou no es más que un pobre náufrago de otra tribu que un buen día apareció en territorio de los Zoas.

> Comment justifier l'existence absurde que je menais ici? Sa vacuité m'était insupportable. Bien sûr, j'avais le maigre réconfort de tourmenter l'insignifiant Proutto, mais à la longue mon plaisir s'émoussait. Pourquoi avais-je quitté mon pays natal? Si j'étais resté chez moi, j'aurais repris le métier de mon père, je me serais marié avec la fille des voisins et j'aurais de nombreux enfants. Je serais un Goulou comme les autres, heureux et fier d'être un Goulou et je me ficherais pas mal des Zoas. Je n'aurais jamais connu l'horrible Proutto et il ne m'encombrerait pas l'esprit jour et nuit. L'importance prise par ce personnage devenait monstrueuse. Il tournait à l'idée fixe, obstruait mon univers. J'étais un Dieu Vivant piégé par mon fidèle, réduit à sa dimension obtuse.
> – Tu es triste, Gisou?
> – Oui, Proutto. Je regrette d'avoir échoué chez les Zoas, je maudis le jour où je t'ai connu. J'ai envie de rentrer chez moi (65-66).

A partir de este punto cenital, la ficción necesita ser relanzada para que la acción continúe. Entonces Proutto decide abandonar el micro-espacio de la isla para ir con una piragua a otras islas a por más siervos susceptibles de adorar a Gisou. En este momento se vislumbra que, tras la aparente relación de crueldad, se esconde una mutua necesidad y dependencia. Será el único momento en el que se haga patente: «Tu risques de te noyer. / Tu me protégeras, Gisou. / Tu risques de m'oublier et de t'établir dans les terres lointaines. / Je ne t'oublierai jamais, Gisou. [...] Je reviendrai, Gisou» (67). Así el tiempo transcurre. Presa de nuevo del tedio y la molicie echa tanto de menos a Proutto que decide destruir todos sus recuerdos. Hasta que el mar devuelve a la orilla a éste y a una mujer, Aba —cuyo nombre conserva resonancias y similitudes fonéticas con la Eva mítica—, ambos inconscientes. Tras violar a la mujer, acto que demuestra la violencia y la misoginia de Gisou, comienza una segunda parte del relato caracterizada por un trío amoroso que permite que el juego cruel avance. Luego de efectuar los ritos de casamiento indispensables ceremoniados por Gisou, que incluyen flagelación, mezcla de sangre y combinación de dolor y placer producidos por el

[17] *Ibid.,* p. 10.

lecho nupcial confeccionado a base de hojas y espinas, su labor será procrear para que Gisou pueda tener muchos siervos bajo su dominio. Una vez que Aba está encinta, una nueva prohibición hará que sólo Gisou goce del cuerpo de ésta. El juego se complica sobremanera con una serie de desdoblamientos y travestimientos que hacen que Aba crea que es poseída por una entidad sobrenatural que nunca ve pues siempre permanece con los ojos vendados mientras se entregan a los placeres sexuales. Le hace creer igualmente que el propio Proutto tiene una amante llamada también Aba que no será otra que el propio Gisou travestido. Esto propiciará que Aba martirice físicamente a Proutto y desvele a Gisou como el falso dios que es: «J'ai tout de suite compris que tu n'étais qu'un imposteur. Je veux bien t'appeler 'Seigneur Gisou' si ça te fait plaisir, mais je ne suis pas dupe. Pauvre type!» (104).

Gisou mata a un mono, prosiguiendo con esa suerte de juego de la gallinita ciega con claros tintes lascivos, y deposita su despojo junto a esta nueva primigenia mujer yaciente. Así Aba y Proutto pensarán que la mujer está pecando *contra natura*, viéndose acusada de zoofilia. Proutto, presa de una amarga desesperación, lanza este lamento de claras resonancias cristianas: «Malheur! Malheur! Malheur! Pourquoi m'as-tu abandonné, Gisou? Pourquoi suis-je maudit?» (95). Se refugia en la bebida para dar rienda suelta a sus más bajos instintos blasfematorios: «Je crache sur la jambe gauche de Gisou. Je pisse sur la jambe gauche de Gisou. Je vomis sur la jambe gauche de Gisou» (106). Aba, por su parte, se ve obligada a avergonzarse de su sexualidad y a hacer acto público de contricción. Emprende su *mea culpa* enumerando todo un elenco de prácticas repudiadas por la religión y la sociedad bienpensante, dominada por una moral constreñidora, principalmente en lo tocante a la sexualidad y particularmente la femenina:

> Je ne suis pas, je n'ai jamais été une femme comme les autres dont le but idéal est d'épouser l'homme le plus riche et le plus puissant pour lui donner des enfants. Toute petite déjà, j'ai découvert en me baignant que certaines parties de mon corps étaient plus sensibles que d'autres. Ces zones cultivables se situaient aux alentours immédiats des orifices dont mon enveloppe charnelle était perforée. Les entrées des galeries conduisant vers le monde intérieur se dérobent à la vue. J'avais besoin d'un miroir pour les observer. Toutefois, en m'entrâinant, en me contorsionnant, j'en examinai certaines à l'œil nu. La tête à l'envers entre mes cuisses, je découvris l'instrument étrange qui me faisait si bien vibrer. J'appris à en jouer sans le secours d'un maître. Mes dons innés pour le plaisir me permirent d'acquérir une certaine virtuosité [...]. Ces études solitaires me conduisirent à une conclusion. Le plaisir est limité. La satisfaction de l'envie ou de la fonction qui l'a fait naître fixe un terme à son essor. Alors que la douleur, elle, est infinie. La gamme de sensations qu'elle offre occupe un champ plus vaste et chacune d'elles est inépuisable. La moindre rage de dents rend dérisoire un orgasme respectable [...]. J'avais besoin de la souffrance des autres pour donner à mon plaisir des proportions monumentales [...] Homme ou femme. Je me suis délectée

> à les torturer, inventant à leur intention des supplices épouvantables. [...] Mon père ayant fini par craindre le scandale a voulu se débarrasser de moi en me donnant à cette nouille de Proutto (97-100).

Para intentar deshacer el entuerto y seguir ejerciendo su dominio sobre sus siervos, Gisou metamorfoseado de nuevo en Aba hace creer a Proutto que está enamorado de él. Antes de cumplir con sus apremiantes deseos sexuales le pide que se vende los ojos. Contentándolo por el camino con suspiros, carantoñas y roces varios lo conduce hasta la verdadera Aba, igualmente cegada por una tela. El nuevo suplicio que deberán soportar será no quitarse la venda de los ojos, cosa que harán gozosos debido a los placeres sexuales que experimentan en ese estado: «C'était un vrai plaisir de les regarder vaquer à leurs occupations, butant contre les obstacles, trébuchant sans cesse, rentrant de plein fouet dans les troncs d'arbre et reprenant inlassablement contact avec le sol sacré des Zoas. J'aimais à multiplier les pièges sur leur passage. Cris et jurons donnaient un semblant d'animation à notre cité fantôme» (111) (fig. 5). Será la primera apóstata, Aba, incitadora al pecado, quien experimentará un repentino acceso de misticismo, acorde con los profundos orgasmos provocados por su supuesto y simiesco amante de culo malva resucitado. Placer y dolor se unen en su cuerpo, sus oraciones dan cuenta de ello en el más puro estilo teresiano: «Je t'appartiens, Seigneur Gisou, d'une main à l'autre et du haut jusqu'en bas. Tu peux me posséder ou me réduire en poussière, ta volonté sera mienne. C'était à ton usage exclusif que j'explorais et entraînais ce corps pour qu'il te serve de sanctuaire. Je t'attendais. Enfonce où bon te semble ta grande épée flamboyante. Fouille mes entrailles, tisonne mon esprit et mon cœur. Plaisir et douleur n'ont désormais plus de sens. Tu es la seule vérité que je tienne à connaître» (113).

Muchos son los autores y filósofos que han teorizado sobre la relación entre lo que Georges Bataille[18] denominaba «la joie spirituelle» y «l'émotion des sens». Ahora bien, lo que interesa a Topor es la subversión de la experiencia mística, sin entrar en un análisis profundo de su alcance erótico. Se sirve por tanto del motivo, distorsionando su contenido, lo que hace que estas palabras de Aba adquieran connotaciones burlescas[19]. Topor denuncia así los excesos de la religión. Se trata, a mi entender, de una exageración consciente, una ridiculización sagaz y lúcida,

---

[18] Bataille, Georges (1957), *L'Érotisme*, París, Les Éditions de Minuit, col. Arguments, 1985, pp. 248-249.

[19] Un pasaje parecido lo encontramos en la obra de teatro de Arrabal, Fernando (1967), *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, París, Christian Bourgois/L'Avant-Scène núm. 443, 1970, p. 28. «L'EMPEREUR. [...] Oh! Seigneur, comme je suis heureux! Je sens, comme sainte Thérèse d'Avila, que tu m'introduis une épée dans le cul. / L'ARCHITECTE (*en langage canin*). Dans mes entrailles».

Figura 5.

una cierta complacencia en mostrar todos esos actos sacrificiales dolorosos infligidos al cuerpo y propiciados por la religión. Ésta aparece como un juego absurdo guiado por la razón de la sinrazón, por el sentido de la aberración, por la justicia de la injusticia. No es más que una pura demagogia, un guiñol en el que los seres humanos sólo son meras marionetas en manos de sus autoproclamados superiores, megalómanos con sueños de grandeza. En este sentido Gisou es un denunciador social inseparable de los interdictos que engendra pues conjura sus propios miedos llevándolos a cabo, representándolos. Topor traviste de forma irónica los preceptos religiosos convirtiéndolos en leyes animales que no tienen ninguna lógica aparente que no sea la de la humillación y haciendo visibles las relaciones de falso poder que se establecen en toda jerarquía.

Así en la última parte de esta génesis de la humanidad, Aba da a luz a un hijo ciego que Gisou bautiza con el nombre de Goulou «en urinant rituellement sur son visage» (114). Pero el aburrimiento y la desesperanza se apoderan de nuevo de él. Ya no le divierte este juego absurdo de dioses y siervos que le requiere unos esfuerzos titanescos para dar una razón a la vida de esos «deux imbéci-

les». Se siente prisionero de su propio juego: «Sans que j'y prenne garde ces parasites avaient envahi mon esprit, réduit mon univers intérieur à leurs misérables proportions. J'étais un montreur de marionettes captif de ses poupées» (117). Decidido a poner fin a su farsa hace creer a Proutto que Aba ha muerto y que es libre para desposar a la supuesta segunda Aba. Hastiado, se refugia en el sueño. Se imagina de nuevo dios todopoderoso, distribuyendo papeles, haciendo santos, mártires y papas por doquier, sembrando su esfinge por todo el planeta, viendo cómo se construyen templos y cómo cantidades ingentes de seres se sacrifican por él. Se acuerda de los Zoas y en un arrebato lírico asevera: «Que ne puis-je te rendre la vie, brave troupeau de Zoas! O douces brebis égarées sous terre, en train de brouter les racines du Royaume à l'Envers, quel noir fromage ne parviendrais-je à tirer de votre lait si vous reveniez aujourd'hui!» (118). Entonces, despierta de su sueño y se ve de nuevo rodeado por la tribu. ¿Será realmente un dios? Decide readmitirlos en el seno de su iglesia, pero las ovejas descarriadas deberán pagar su retorno al redil con un Juicio final como dios manda: «j'avais l'intention de leur en faire baver».

Encontramos pues en el relato los signos evidentes de una circularidad temporal que se materializan principalmente por la coincidencia del principio y el final de la acción, con un cambio añadido: no hay un único superviviente sino que reaparece la colectividad. Así Topor reconcilia lo particular y lo general, desarrolla un «singulier-pluriel»[20]. Este paso de lo uno a lo múltiple permite que la repetición ficticia no sea idéntica. Estaríamos frente a un tiempo carnavalesco propio de la ceremonia sagrada. Ya el título hace referencia a esta historia sagrada que nos cuenta los orígenes del hombre representado por Proutto pero añade desde el principio la dimensión irrisoria y deformante que desvela la clave burlesca de la ficción propuesta. Al anteponer «sacré» a «livre» se desvirtúa el nombre y se crea la ambigüedad: «libro sagrado» pero «¡menudo, maldito, dichoso, vaya libro!» a la par. El adjetivo antepuesto sirve de epíteto para reforzar un término injurioso o irónico. En este final confluyen por tanto tiempos diferentes: por un lado la acción permanece abierta para un devenir histórico ya que acaba con un comienzo. Por otro lado la ficción se cierra con la circularidad del mito y además nos remite a un tiempo teatral o de la representación (de hecho casi todo el relato avanza a través del diálogo intercalado con las reflexiones o monólogos de Gisou). La ceremonia volverá a representarse pero en otro sentido puesto que ha habido una transformación profunda que implica la aparición de más personajes. Es como si el tiempo se hubiera parado pero la acción continúa, creando un efecto de acronía propia de los estados oníricos. La aparición fantástica de Aba y el relato de la odisea de Proutto en busca de la sierva perdida, propio de la ciencia ficción, contribuyen a acentuar esta impresión de

[20] Gervereau, Laurent (1998), *op. cit.*, p. 11.

irrealidad, de enclaustramiento del yo en un universo delimitado, cíclico, de eterno retorno. Un mundo que no está sujeto a las leyes de la lógica temporal pero que reproduce reglas que simulan el comportamiento real de las sociedades humanas. El espacio de la isla, cerrado y al mismo tiempo abierto, contribuye a crear esta impresión de imbricación del sueño en la realidad o viceversa. Este factor podría conducirnos a una interpretación nihilista de estas creaciones. Todo está por hacer, no hay ni final feliz ni muerte del opresor. Estamos frente a un espejo de la vida, deformante ciertamente, pero que nos muestra que estamos asistiendo a una farsa trágica. Podríamos recriminar a este tipo de literatura la falta de alternativa a la alienación del hombre, aceptada por éste sin reacción aparente. No hay una clara salida al drama de la existencia humana, no hay progreso. Si el hombre avanza es para volver al punto de partida. Arrabal precisa que no sólo las producciones pánicas —en este punto emparentadas con el teatro del absurdo—, vehiculan estas ideas, la historia misma muestra esta circularidad: «¡Mírate un poco la historia y dime cómo las ideas van realizándose! Primero Buda, Confucio después, Cristo a continuación. Éste muere en la cruz quizá porque se lo mereció; sus ideas no gustaron a todo el mundo, eran demasiado violentas. Después vendría Mahoma, que proclamó la Guerra Santa, y por fin, en casi nuestros días, hemos tenido a Hitler y Stalin y a gente de la misma calaña»[21]. El ser humano trata continuamente de apoderarse de una parte de los individuos que le rodean, generalmente en su propio beneficio y a detrimento de los demás. Topor alude a esta realidad estigmatizando las relaciones entre los personajes, cimentadas sobre reglas primarias y depredatorias. No nos está descubriendo nada nuevo «l'homme est un loup pour l'homme» o lo que Ionesco diría en otras palabras «l'homme est méchant de nature»[22] pero sí que nos lo está mostrando sin ambages. Basta con hacer desaparecer las restricciones impuestas por la sociedad «civilizada» o con trasladar el marco de la acción fuera de sus fronteras (al espacio mítico de la isla, o al mundo de los sueños o de los muertos), para que las máscaras caigan y aflore la verdadera naturaleza del hombre, para que su animalidad y su crueldad con los de su especie, retenida durante tanto tiempo, resurja revitalizada. Topor no intenta mostrarnos esa cara amable del ser humano que tanto se han empeñado en glorificar el arte y la literatura. Se propone hacernos ver ese otro aspecto denostado y animal. El autor es un experto en leer en los repliegues del cuerpo, reconstruyendo a su antojo su forma original, deconstruyendo esa belleza impávida y eterna, falacia del intelecto o quimera de la razón humana que se empeña en controlar lo desbocado y que se resiste a la corrosión de la carne. Y es que, por mucho que le pese a

---

[21] Isasi Angulo, Amando Carlos (1974), *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, p. 240.

[22] Ionesco, Eugène (1968), *Présent passé. Passé présent*, París, Mercure de France, p. 113.

algunos, el cuerpo en su devenir conserva la historia de la vida, sigue siendo la esencia del ser y su tumba, el lugar donde se libran todas las batallas. Así una forma de exorcizar la presencia de la monstruosidad en nuestras vidas y de aliviar esta perdición del cuerpo será jugar con la monstruosidad misma que representa el cuerpo. Topor lo hará como nadie y se divertirá a lo largo de su obra cortándolo, invirtiendo sus miembros, travistiéndolo, trocando su verdadero sexo por el sexo opuesto, dejándose poseer por el exterior o torturándolo, como ocurre en *Le sacré livre de Proutto*.

No obstante, hay algo en los autores pánicos y especialmente en Topor que los diferencia de los autores existencialistas, y es su capacidad de exorcizar esos miedos a través de un humor feroz y catártico a la vez. En el fondo el autor no hace más que poner en exergo el miedo a la desaparición, la disgregación y la muerte. Circularidad condenatoria, desesperante, sin posibilidad de cambio, incluso el reino de los muertos está jerarquizado, dominado por las leyes carroñeras de la depredación, el fagocitismo y la rapiña con los semejantes. Así la descomposición del cuerpo, la supresión de elementos, las torturas inflingidas al cuerpo del otro, forman parte de la misma metáfora. No obstante, nunca debemos perder de vista la ilusión de la ficción que siempre está presente. De hecho otros elementos como la aparición imprevista de lo fantástico recuerdan al lector que lo que se propone es un juego y no la vida misma, aunque evidentemente la historia contada pretende dejar una huella en la persona que decide adentrarse en sus vericuetos. El autor, citando a Cioran, decía que la realidad en sí es horrible y que le producía asma pero no por ello puede perder el contacto con ella. Para soportarla necesita este juego abstracto que le permite encontrar aquello que puede ser aún humano.

Roland Topor no se ocupa realmente del inconsciente sino de lo inaceptable. Esta crueldad manifiesta no hace sino disimular la extraña globalidad del mundo. Intenta desarticular las convenciones, las verdades absolutas, las mentiras aceptadas, incluidas sus propias creaciones, puesto que «le monde entier est au-delà du perceptible, parce que ce qui semble le plus évident, le plus banal —la mort, la souffrance, par exemple— ne l'est pas. Alors, face à ce constat, qu'importe vraiment l'art?»[23]. Topor es el primero en reírse de su propia credibilidad, desvelando las claves de la ficción. Proutto dirá: «Cette nuit, j'ai rêvé de toi» y Gisou responde: «Tu oublies qu'il s'agit d'un rêve. J'ai simplement voulu te montrer combien tu serais heureux si j'étais content et fier de toi. Pour que tu mesures la distance entre le rêve et la réalité» (25).

No querría acabar sin señalar que, a mi entender, en este libro Topor parece rendir tributo al poeta y pintor inglés William Blake (1757-1827). A lo largo de su obra y especialmente en *The Four Zoas* se observa esta oposición entre una

[23] Gervereau, Laurent (1998), *op. cit.*, p. 12.

inocencia primigenia del alma y su antagonista, la sabiduría, una perenne disensión entre imaginación y razonamiento sólo conciliables a través de la poesía y el arte. Blake aborda los grandes problemas humanos como la separación, el mal o la salvación a través de un complejo simbolismo antropomórfico de singular profundidad, una óptica heredera del cristianismo pero cercana a la herejía gnóstica. Topor, como Blake, muestra a un hombre bicéfalo, con una doble identidad de criatura y de creador, en continua tensión entre la caducidad de su existencia y la divinidad de su ser. Un hombre desprovisto del sentimiento de culpa que supone una caída moral. Dios sólo existe en el hombre y, como él, es de naturaleza humana y el hombre no es más que un dios que se ha creído ser el único dios. Cada vez que el hombre rechaza el error en loor de una verdad única está reproduciendo el juicio final. Topor, reivindicando a Blake, está rechazando cualquier muestra de deísmo o de dogmatismo.

A través de este relato he intentado aproximarme a la creación toporiana y poner de manifiesto cómo su escritura, concisa, apretada, beckettiana por momentos, está en permanente búsqueda de la diversidad. De ahí la brevedad de sus relatos, el gusto por la «nouvelle», por la bastardía, por el mestizaje, por lo considerado «impuro», por la aglomeración, por la anotación, el diálogo, el aforismo, el trasvase, la intersección, la confluencia. Toda una lección de compromiso artístico y literario contemporáneo, de intersección entre vida, obra y pensamiento, de ética convertida en estética. Por eso el análisis de su obra no resulta fácil pues tiende a la universalidad y a la abstracción al intentar diseccionar los recovecos del alma humana. Puede que la literatura o el arte no logren acabar con el sectarismo y la intolerancia, con la mezquindad del hombre en sociedad, con la crueldad del ser humano con sus semejantes, con esos vínculos de dependencia y de poder convertidos en nuevos dioses, con esa apología exaltada de la normalidad y de la verdad. Puede que desvelar las miserias y los miedos del ser humano no sirva para superarlos pero habrá que intentarlo, firmemente pero amablemente a la vez, la mejor arma será siempre esgrimir una sonrisa toporiana aunque sea irónica.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

GESTATION ET ACCOUCHEMENT CHEZ QUELQUES ÉCRIVAINES BELGES FRANCOPHONES À PARTIR DES ANNÉES 70

Martine Renouprez
Universidad de Cádiz

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCTION

En Occident, les années 70 sont la scène de soulèvements qui marquent le désir d'un changement de société. Les mouvements de gauche s'insurgent contre la guerre du Vietnam aux Etats-Unis, et l'on assiste à la résurgence du trotskysme et de l'anarchisme en France dans le mouvance de mai 68 pour protester contre la colonisation et la société de consommation. Les femmes participent activement à ces mouvements de contestation, mais se rendent vite compte qu'elles-mêmes font l'objet d'une discrimination au sein de la lutte pour l'égalité des droits et des chances entre les êtres humains.

Elles se regroupent donc en mettant dans un premier temps à leur actif les discours et les analyses des discriminations raciales et en associant leurs revendications à celles de la lutte des classes. Mais, dans un second temps, elles sont rapidement conscientes que leur position ne peut être subordonnée aux intérêts de la lutte des classes. Leur lutte est première, primordiale, et concerne toutes les femmes, indépendamment de leur origine sociale ou raciale. C'est pourquoi le néo-féminisme des années 70 se démarquera des idéologies ambiantes pour prendre son élan de façon autonome et indépendante.

Alors que les revendications des femmes avaient porté, dans la première moitié du XXe siècle, sur la reconnaissance de l'équivalence de leurs droits au niveau législatif (avec tout d'abord la reconnaissance du droit de vote), la seconde moitié du XXe siècle sera marquée par leur révolte vis-à-vis des discriminations qu'elles subissent dans le domaine du travail. L'appel des femmes à travailler dépend essentiellement de la situation de l'économie de marché. Après la guerre, l'Europe manque de main d'œuvre, on assiste donc dans les années cinquante à un soudain encouragement des filles à poursuivre des études supérieures et à leur entrée, aux côtés des émigrés, sur la scène du travail, mais non sans inégalité vis-à-vis des hommes. Leur salaire est considéré comme un salaire d'appoint et donc inférieur, elle vivent une permanente insécurité d'emploi à cause de leur possible maternité, elles n'ont pas droit à un chômage équivalent à ceux des hommes, etc. Leur lutte sera très tôt appuyée par les syndicats (FGTB et CSC en Belgique francophone), mais elle ne peut s'arrêter là. Les femmes

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

savent qu'elles sont prisonnières d'un *a priori* qui les confinent dans des rôles liés au foyer, à la maternité et au maternage. C'est pourquoi les revendications du néo-féminisme des années 70 ont porté essentiellement sur le droit des femmes à pouvoir disposer de leur corps et à se rendre impossessibles. Cette liberté corporelle passe par la revendication du droit à la contraception (certains moyens contraceptifs sont disponibles dans quelques pharmacies à Bruxelles, mais toute publicité en est interdite et le sujet est considéré comme tabou) et surtout du droit à l'avortement. Alors que les premiers plannings familiaux sont créés en 1962 pour diffuser, discrètement au départ, l'information nécessaire aux femmes pour contrôler ou arrêter une grossesse, la loi dépénalisant l'avortement ne sera votée en Belgique qu'en 1990.

C'est dans l'effervescence de ces revendications que quelques écrivaines s'engagent à travers l'écriture en effectuant un travail de symbolisation du rapport au corps. Les revendications et les acquis progressifs des femmes courent en effet le risque d'être éphémères s'ils ne sont portés dans un rapport symbolique susceptible de modifier à long terme les mentalités et les comportements.

Au cours de l'histoire patriarcale, la maternité a été l'une des principales causes du servage des femmes. Le fait que la femme soit chargée biologiquement de la gestation et de l'enfantement, a entraîné pour elle, comme si cela allait de soi, l'obligation de s'occuper du foyer et de l'éducation des enfants. Elle semble marquée à un tel point du sceau de la maternité que l'homme attend d'elle un maternage, ce qui explique l'orientation généralisée des femmes vers les métiers qui requièrent un service d'attentions et de soins à autrui, tels qu'éducatrice, assistante sociale, professeure, infirmière, hôtesse, nettoyeuse, secrétaire, etc. Il n'est donc pas étonnant que la maternité ait fait question pour les féministes, les unes s'en détournant, les autres cherchant à la redéfinir autrement.

1. LA GESTATION ET L'ACCOUCHEMENT DE SOI DANS LES ANNÉES 70

Comment cette question est-elle abordée dans la littérature des années 70? Des essayistes féministes telles que Claire Lejeune ou Luce Irigaray insistent sur la nécessité pour la femme de naître d'abord à elle-même. De ne s'être jamais trouvée, ni connue, de n'avoir jamais vécu par et pour elle-même, il lui devient primordial d'opérer un repli à travers l'écriture pour se construire une nouvelle demeure et habiter enfin une «chambre à soi», le livre devenant l'occasion d'une gestation et d'un réenfantement de soi. À ce moment, la maternité, à réinventer, devient symbolique et le moyen mis en œuvre pour son accomplissement est l'écriture.

Chez Claire Lejeune, l'élaboration de l'œuvre répond à la logique de la gestation; l'œuvre est le lieu où se génère une pensée dans une lente maturation qui répond à l'avancée de l'écriture. Porteur de ce travail latent, répété de livre en livre, le texte finit par donner naissance à l'auteure. «Texte-ventre» (Lejeune,

1979: 46) ou «Livre-ventre», il faut arriver à lui tenir tête (Lejeune, 1998: 7), à pouvoir outrer la matrice de l'utérus.

Chaque livre donne «corps au projet d'une nouvelle histoire» (Lejeune, 1979: 45), mais pour que «les choses arrivent», il faut d'abord qu'elles «naissent des mots» (1979: 46). L'activité de l'écrivaine vise à délivrer dans le retrait «la parole exacte, *le terme juste* que le silence mûrissait en (elle)» (Lejeune, 1980: 89). La poète travaille ainsi à «faire œuf de soi» (1980: 202), à se replier, à retrouver «ce temps rond d'avant avoir été fendue» (1980: 41), jusqu'à l'«instant ovulaire où (sa) présence avait lieu de se lover pour mûrir sa chance» (Lejeune, 1987: 38). Retrouver l'espace étroit de l'origine et le processus de création par lequel le texte devient le lieu d'une grossesse. Par son activité d'écriture, l'auteure se retrouve porteuse d'un sens à venir; initiée à elle-même dans une circularité toute intérieure, «—en O—», elle est «potentiellement connaissante —enceinte— de l'alphabet du réel» (Lejeune, 1980: 173-174), enceinte aussi de quelque chose de très ancien, d'immémorial, «de toute langue pré-conceptuelle —minérale, végétale, animale— [...] héritière directe de la vie» (1980: 253). Cette gestation suppose un temps déterminé, un «processus» (1980: 202) nécessaire à la formation du texte, du «fœtus», de l'«enfant» tant attendu. Inutile donc de vouloir précipiter le terme, ce serait «accoucher d'un enfant mort-né» ou encore «étrangler la chance», «étouffer le cri» (Lejeune, 1979: 46). La poète est consciente des lois propres au développement vital pour «mettre au monde un enfant vivant» (Lejeune, 1980: 190, 202, 217); la délivrance ne peut arriver qu'à son heure, sous peine d'avorter de la pensée (Lejeune, 1979: 47).

L'œuvre entière procède d'une structure matricielle de l'imaginaire (Lejeune, 1979: 30; 1987: 28 et 61); «matrice de l'être soi» (1979: 56) à travers laquelle la poète enfante une pensée mais se réenfante aussi elle-même, en étant à la fois son propre père et sa propre mère. Mais l'accouchement ne va pas sans douleur. La gestation elle-même est vécue dans l'angoisse. Et c'est la montée de l'angoisse qui presse la pensée de naître (Lejeune, 1980: 239); c'est donc par soulèvement, grossissement et expulsion successives que la poète vit son rapport à l'écriture.

La pensée germe dans le ventre, au cœur de l'utérus et prend racine dans le placenta. Mais il faut sortir de ce que la poète nomme «l'hyster» (1980: 201) pour naître à soi-même, de l'attachement au ventre de la Mère, au ventre de l'Histoire. La civilisation elle-même est une «Grande Matrice» dont il faut franchir le col car l'Histoire matricielle de la culture «en forme de coulpe» enferme encore une «humanité en gestation» (1980: 191) dont «la faute (est la) nécessité fœtale inéluctable» (ibidem). Aussi convient-il d'expulser le fœtus hors de la matrice, de tirer à soi le fil de l'écriture pour échapper à l'étouffement, pour se défaire de toutes ces déjections du passé: «Méconium», «arrière-faix historique», matière fécale, excréments prénataux véhiculés et puis évacués par le corps et la pensée dans leur poussée hors de leur ancien cadre de référence.

L'épreuve du passage est imminente et ne peut pas être différée; il faut que la poète, à chaque fois, s'engage dans «l'étroit défilé qui sépare encore (s)a vie de son prochain corps à corps avec la vie» (Lejeune, 1987: 11), à travers «le seul et unique trou central», «l'entonnoir», «la plus petite ouverture sur l'abîme» (Lejeune, 1980: 269), seule échappatoire à un espace qui devient de plus en plus étroit, incommode, invivable. L'espace-temps de gestation peut devenir une prison, une issue fatale si l'on ne prend soin de s'en sortir à temps. De livre en livre, la poète subit l'épreuve de l'expulsion qui coïncide avec sa sortie hors du ventre de l'Histoire (Lejeune, 1993: 57 et 141): «Sortir du ventre de ce livre sera sortir du ventre de l'Histoire» (Lejeune, 1998: 9). Non que le livre soit l'Histoire elle-même, mais il est aux prises avec elle. L'accouchement de soi au terme du livre est un topique de l'œuvre; celle-ci, désertée par l'auteure, devient une enveloppe vide où le/la lectrice/lecteur pourra se lover pour en sortir régénéré, transformé par une écriture aux «lumières ne venant pas du ciel, mais (des) entrailles de la poète» (Lejeune, 1993: 61). Chaque épreuve de la vie force la maturation d'une nouvelle conscience, l'écrit étant le miroir de l'attente inhérente à la gestation et de la souffrance liée à l'expulsion.

Cette récurrente mise au monde d'une nouvelle énonciatrice s'effectue depuis *La Geste*: «Je me souviens d'une effroyable lutte. Puis d'un silence infini qui fut troué par mon propre vagissement» (Lejeune, 1994: 119), jusqu'à ses derniers écrits comme *Le livre de la soeur: «*Tandis que j'accouchais d'un livre, ce livre accouchait d'une autre femme» (Lejeune, 1993: 142), ou encore, *Le livre de la mère: «*L'existence de ce préambule auquel elle ne cesse de se rapporter, qui introduit au ventre du livre, me laisse présager que, le terme venu d'en entrevoir l'issue, s'ouvrira la porte par où m'en expulser» (Lejeune, 1998: 9 et 289).

Cette maternité de soi, cet inceste avec soi-même, s'inscrit aussi dans les écrits de Luce Irigaray. Pour les féministes des années 70, l'autonomie et l'indépendance des femmes passent par une nécessaire non-mixité dans les rencontres qui se font dans des réunions sur le mode du dialogue, du self-help et parfois aussi du corps à corps dans un rapport lesbien. Il est certain que, chez Luce Irigaray, la connaissance de soi et le rapport à soi passe par une relation à l'autre, à un «tu», qui est de sexe féminin. Dans un court essai poétique intitulé «Quand nos lèvres se parlent», elle rappelle qu'il s'agit pour les femmes de sortir de l'empire du même, de l'homogénéité exigée par l'imaginaire patriarcal qui leur renvoit en miroir ce qu'elles doivent être, indépendamment de ce qu'elles sentent et de ce qu'elles vivent, pour peu qu'elles prennent le temps de découvrir leur intimité hors du désir des hommes: «Écoute: autour de nous, les hommes et les femmes, on dirait que c'est pareil. Mêmes discussions, mêmes disputes, mêmes drames. [...] Même... Même... Toujours le même» (Irigaray, 1976: 23).

Se soumettre au désir masculin, dériver vers l'image qu'il attend de La Femme, c'est immanquablement se séparer de soi-même, ne plus faire corps avec soi-même. Cette séparation commence par le nom des femmes, dénié et

masculinisé: «Env(i)olées dans des noms propres. Pas le tien, ni le mien. Nous n'en avons pas. Nous en changeons comme ils nous échangent, comme ils nous en usent» (Irigaray, 1976: 23).

L'exploitation des femmes comme marchandise/objet d'échange, n'est pas une idée neuve, elle se trouve aux fondements de la culture. L'aliénation des femmes se poursuit dans l'échange symbolique qu'est le langage; un langage qui n'est pas le leur, mais celui que «se parlent les hommes depuis des siècles» (Irigaray, 1976: 23). Enfin, elle s'incarne dans un corps qu'elles désertent dans la mesure où il se plie aux exigences du regard de l'autre (du désir basé sur le scopique chez l'homme, ce qui engendre les contraintes esthétiques d'un corps appelé à se conformer aux modes). C'est pourquoi il s'agit d'être vigilante afin d'échapper aux conduites dictées, aux normes intégrées: «Tu restes ici, et tu ne t'abstrais pas en scènes déjà jouées, en phrases déjà entendues et redites, en gestes déjà connus. En corps déjà codés. Tu essaies d'être attentive à toi. A moi. Sans te laisser distraire par la norme, ou l'habitude» (*ibidem*).

Car les femmes se suffisent à elles-mêmes; elles n'ont pas besoin de stimulation extérieures pour se comprendre parce que d'emblée, elles expérimentent le bord à bord. Cela s'énonce dans le texte sur le mode d'une juxtaposition des pronoms personnels je/tu, me/te: «Tu te/me gardes autant que tu te/me répands. Tu te/me retrouves autant que tu te/me confies» (*ibidem*). Mais cette concomitance de je et de l'autre pourrait bien être un dédoublement de soi à soi, à la fois je et autre. L'ambiguïté et le trouble subsistent tout au long du texte, le pronom «nous» renvoit en effet autant à la rencontre de deux femmes entre elles qu'à la découverte de la multiplicité en soi. Dans un article intitulé «Ce sexe qui n'en est pas un», Luce Irigaray explicite ce dédoublement à partir de la configuration de son propre sexe: «La femme 'se touche' tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux —mais non divisible en un(e)s— qui se baisent» (Irigaray, 1974: 54).

Aussi je et tu se confondent-elles dans leur(s) corps, doubles en elles-mêmes, se quadruplant, se multipliant dans la rencontre, tout en étant à la fois indistinctes et plurielles, car «nous sommes toujours l'une et l'autre en même temps» (Irigaray, 1976: 28): «Je te touche, c'est bien assez pour savoir que tu es mon corps» (Irigaray, 1976: 24); «Embrasse-moi. Deux lèvres embrassant deux lèvres: l'ouvert nous est rendu» (Irigaray, 1976: 25).

Mais ces lèvres ne sont pas faites pour parler le langage des hommes: «nos deux lèvres ne peuvent se séparer pour laisser passer *un* mot» (Irigaray, 1976: 24). L'identité, l'unicité du langage ne relèvent pas du féminin: «L'unité des mots, leur vérité, leur propriété, c'est leur absence de lèvres» (*ibidem*). Ces lèvres ne se séparent que pour laisser passer le langage de l'autre (masculin) par effraction, un langage qui ne leur ressemble pas. Le leur veut à la fois tout dire et ne rien dire, toujours changeant, sans stabilité ni fixation, il ne se «crispe pas sur le mot juste» (1976: 26), n'a pas peur de balbutier, «de ne pas bien dire» (*ibidem*). Cette

chose indéfinissable qu'elles murmurent, cependant, qu'est-ce à dire? «la naissance jamais accomplie, le corps jamais produit une fois pour toutes, la figure jamais définitivement achevée, le visage toujours encore à se modeler. Les lèvres jamais ouvertes ou fermées sur une vérité» (Irigaray, 1976: 28).

Naître à elle-même, elle ne le cesse jamais, dans l'absence de références, de limites et de bords. Entendons bien qu'il ne s'agit pas chez ces écrivaines de s'opposer à toute maternité littérale[1], mais de vivre cette maternité autrement, dans un corps à corps avec soi-même et l'avènement de soi à travers une écriture qui épouse les rythmes féminins de la conception, de la gestation et de la naissance.

2. L'ÉPINEUSE QUESTION DE L'AVORTEMENT

Dans les années 80, les femmes accèdent à la maîtrise de leur maternité en Belgique francophone grâce à une large diffusion des moyens de contraception, en effet, depuis 1972, les dispositifs du code pénal qui en restreignaient la distribution sont supprimés. Le journal *Le Monde* rappelait ce mois-ci qu'il y a trente ans en France, le 5 avril 1971, le *Nouvel Observateur* publiait l'«appel de 343 femmes» dans un manifeste rédigé par Simone de Beauvoir en faveur de l'avortement, dans lequel des femmes célèbres déclaraient avoir avorté. La loi Veil leur donnera raison quatre ans plus tard. Au même moment, le parcours des combattantes en Belgique francophone n'est pas terminé. L'arrestation sur dénonciation du Docteur Peers, gynécologue à la maternité de Namur, en 1973 et son incarcération durant trente-cinq jours marquera cependant un point de non-retour. Au risque d'avoir des problèmes avec la justice, les journaux féministes belges, tels que *Et ta soeur?* ou encore *Les Cahiers du Grif* publient la liste des plannings familiaux qui orienteront les femmes vers les cliniques hollandaises pratiquant légalement l'avortement. Les centres clandestins en Belgique francophone ne peuvent en effet pas faire face à la demande (11.000 femmes en 1975!), la Hollande, débordée, devra elle-même apporter des subsides pour la création

[1] Luce Irigaray critique la maternité dans le sens où l'enfant vient combler le manque d'un épanouissement personnel des femmes dans une sexualité imposée par les modèles masculins: «Il est vrai qu'il lui reste l'enfant, vis-à-vis duquel son appétit de tact, de contact, se donne libre cours, à moins qu'il ne soit déjà perdu, aliéné dans le tabou du toucher d'une civilisation largement obsessionnelle. [...] Ainsi la maternité supplée aux carences d'une sexualité refoulée. L'homme et la femme ne se caresseraient plus que par cette médiation entre eux que représente l'enfant? De préférence garçon. L'homme identifié à son fils retrouve le plaisir du dorlotage maternel, la femme se re-touche en cajolant cette partie de son corps: son bébé-pénis-clitoris» (Irigaray, 1974: 55-56).

de nouveaux centres extra-hospitaliers en Belgique. En 1990, la dépénalisation de l'avortement est votée en Belgique, avec les réticences connues des milieux conservateurs et en particulier de la royauté belge.

C'est dans ce contexte de tension due à l'illégalité de l'acte que Nicole Malinconi rédige et publie en 1985 son roman *Hôpital silence*. Assistante sociale, elle avait collaboré avec le Docteur Peers à la maternité provinciale de Namur.

Le récit se présente sous forme de courts témoignages concernant des femmes qui vont avorter ou qui ont accouché dans une maternité. Ils sont relatés par un/e énonciateur/trice en retrait qui observe une scène; on pourrait croire que l'emploi d'un «vous» dont le locuteur/la locutrice est exclu(e), est une façon pour l'énonciateur/l'énonciatrice de marquer son empathie, mais ce «vous», substitut du «On» reste encore indéfini. C'est d'ailleurs dans la neutralité du «on» que se déroulent les récits brefs. Parfois une parole en «je» surgit: le témoignage s'apparente alors à ces paroles de femmes prises pour la première fois dans les années 70 et publiées par *Les Cahiers du Grif*.

L'objectivité de l'énonciation donne au texte la force d'un témoignage ou d'une mise en accusation; les faits et gestes du monde hospitalier sont exposés dans une perspective de dénonciation: dénonciation de la neutralité de la maternité (les infirmières n'ont pas de nom, les médecins pas de visage, les patientes non plus), du rituel hospitalier où la machine maîtrise l'être humain, où l'acte médical est mécanique, où la souffrance terrasse les corps; dénonciation aussi de l'indifférence, de la parole autoritaire médicale ou administrative adressées à mauvais escient pour détruire; dévoilement enfin de la solitude, de l'angoisse et de la douleur des femmes, victimes d'un système qui, sous couvert de les aider, ne ménage pas ses agressions..

Cette cruauté se dit en peu de mots: «Il y avait la haine. Sans elle, les choses se seraient passées autrement» (Malinconi, 1985: 61). Le style laconique élude causes et conséquences, mais l'énonciatrice pointe le surplus qui déchaîne la violence sourde, latente:«Et puis il y avait cette pierre d'achoppement, ce noeud de discorde au coeur de la machine: l'avortement» (*idem*).

C'est que le système patriarcal ne peut pardonner à la femme d'avoir brisé son silence séculaire: qu'elle avorte clandestinement dans la souffrance, qu'elle en meure, est tacitement admis, mais qu'elle revendique verbalement cet acte comme un droit, voilà qui ne peut être toléré. La voix des femmes qui se déchire dans les cris de l'accouchement est muselée et réduite au silence dans les douleurs de l'avortement: «Le cri de celles qui accouchent. [...] Aigu. Prolongé. Presque un miaulement. Infiniment répété. [...] Juste en dessous, la salle des interruptions de grossesse. Par la fenêtre, le bruit de la pompe à aspiration. [...] Pas de voix. Il est interdit de crier» (Malinconi, 1985: 57). «On ne crie pas. On serre les dents» (1985: 68) car le système hospitalier le rappelle: «Nous sommes là pour les vivants. Pas pour les morts» (1985: 85).

Tais-toi donc et paye dans le silence de la torture le prix de ta jouissance passée, le plaisir d'avoir aimé, de t'être aimée: «cet instant où la violence du

désir vous a ouverte, un jour: voilà ce que l'on ne vous pardonne pas. Que vous refusiez l'enfant-rachat, et vous voilà condamnée par l'hôpital» (1985: 88).

L'hôpital élève jusqu'au paroxysme les traits saillants du patriarcat. Pouvoir, autorité et hiérarchie s'y unissent pour maintenir la femme dans un statut de dominée. Comment a-t-elle pu, à peine dix ans auparavant, revendiquer l'indépendance et l'autonomie de son corps (voir le troisième numéro des *Cahiers du Grif*: «Ceci (n')est (pas) mon corps?»). Le milieu hospitalier est là pour lui rappeler que son corps ne lui appartient pas, qu'il lui échappe et que là, à l'hôpital, il ne lui sera pas possible de le maîtriser. Non seulement, le corps, terrassé par la douleur échappe à toute raison, à toute volonté, mais anéanti, il devient «un corps à la merci de» (1985: 109): «On s'en remet à la science du médecin, à son savoir-faire. On dépend d'un appareil pour respirer [...], d'une ventouse, pour tirer l'enfant hors du ventre» (1985: 109).

Comment a-t-elle pu émettre une parole propre et revendiquer le droit de donner à entendre cette parole? Ici, elle n'a pas cours, qu'elle le sache. Elle se heurte à la «surdité blanche», mais aussi au «langage justicier» (1985: 62) de l'autorité qui coupe la mère de l'enfant («Vous allez allaiter avec des seins comme ça?» (1985: 53), qui accuse et culpabilise («Vous ne poussez pas bien [...]. Vous le retenez; vous ne voulez pas qu'il vienne, cet enfant. Est-ce que vous le voulez oui ou non?» (1985: 48-49), qui imprime la faute à vie dans le corps et le regard de la mère («C'est quand même dommage, un beau bébé comme cela, dit-elle, en le montrant» (1985: 97); «On la laissera jusqu'au lendemain dans ses draps souillés» (1985: 96)), qui réduit et confine la victime au silence («Elle écoutera, sans faire de remarque» (1985: 45), «Le jour suivant, vous ne direz rien à l'infirmière. Vous la laisserez souveraine. [...] Comme si vous ignoriez votre droit à être respectée» (1985: 95). Cette réduction à néant de la parole est voulue et entretenue par le rituel hospitalier, un appareil d'ordres et d'obligations justifié par les valeurs supérieures de l'aseptisation et de la survie, mais aussi de la convenance et du maintien de l'anonymat.

Les femmes qui, dix ans auparavant, se sont rassemblées, trouvées et unies entre elles, sont ici isolées. La maîtrise du système consiste en ce confinement, en cette solitude forcée au sein de la souffrance où l'autorité peut donner libre cours à ses expressions d'indifférence, de mise à distance, à son jugement, à sa satisfaction de réduire l'autre et de l'humilier. Ce n'est que par exception que deux femmes en chambre double arrivent à se soutenir et deviennent des «mères l'une pour l'autre» (1985: 90).

Rien de plus grave que cette lente émergence des femmes à elles-mêmes, que cette lente conquête d'une possible humanisation des institutions, de cette prise de parole encore balbutiante vis-à-vis du pouvoir. À l'époque d'*Hôpital silence*, l'avortement n'est pas encore légalisé en Belgique, mais cette légalisation changera-t-elle quelque chose aux résistances de l'institution, à la pesanteur d'une machinerie séculaire, au mépris et au refus du désir des plus démunis ?

Comme pour prendre distance, ignorer ou renverser le problème des femmes, l'écrivain François Weyergans publie un an plus tard sur un ton léger et

humoristique *La vie d'un bébé*, roman dans lequel la parole est donnée au fœtus, investi d'un pouvoir et d'un savoir séculaires.

3. GESTATION ET MATERNITÉ DANS LA LITTÉRATURE DE CES DIX DERNIÈRES ANNÉES

Mais qu'en est-il de la question de la gestation et de la maternité vues par les jeunes écrivaines belges de ces dix dernières années?

Dans *Après vous* d'Eva Kavian, il semblerait que trente ans plus tard la révolution des femmes n'ait pas entamé la force des conventions et des habitudes. Les jeunes filles, avisées, revenues de tout en matière de sexe, concèdent cependant encore des compromis à l'ordre séculaire: «on se sera gardée car c'est le plus beau cadeau qu'une femme peut faire à l'homme qu'elle aime, mais on saura tout, la langue qui trifouille, la culotte mouillée et la proue éphémère» (Kavian, 2000: 18). À travers l'anonymat d'un «on», l'énonciatrice banalise la pente qui mène la prometteuse indépendance des femmes au conformisme le plus strict du foyer:«on devient spécialiste en poudres à lessiver» (2000: 69), à l'acceptation des rôles masculins et féminins les plus conventionnels et à une maternité dont le mythe reste toujours vivant: «on se sent si belle, avec ce ventre rond comme la Terre qu'on porterait, comme seule au monde à porter la rondeur de la Terre pour qu'y croisse en vagues tendres l'enfant du désir de vie» (2000: 72). La peur de l'inconnu, de la recherche de soi à travers le manque de repères, n'est présente que par constraste; c'est en effet le souci permanent de se fondre dans le dispositif familial conçu par la société bourgeoise qui taraude la jeune fille. La prise de conscience de la condition d'esclave n'advient que très lentement, lorsque, sans le savoir, les pièges des idéaux se sont déjà refermés: «On ne voit pas qu'on n'a rien pour soi. On ne pense pas qu'on est seule, qu'on ne voit pas grand monde. On ne sait pas pourquoi, cette espèce de souffrance, alors qu'on vit ce qu'on a toujours voulu vivre. C'est la mère qui le voit. Cette femme qui un jour a traversé des heures qui ressemblent à celles-là» (2000: 81). Mais il est trop tard, la femme se retrouve seule aux prises avec ses devoirs d'éducatrice et de ménagère, effondrée au beau milieu des mythes de la maternité, du couple et du bonheur en miettes.

Avec l'art du renversement de perspective qui lui est propre, Elisa Brune dans *Fissures,* à travers un court récit (Brune, 1996: 7-8), auréole la maternité de son amie Annie de l'isotopie du ténu et de la légèreté. Cette grossesse passe inaperçue car Annie «bouge, danse et lance son beau rire souple» comme si de rien n'était; comme si elle n'était pas concernée par ce que la nature «organisera bien toute seule»; «Annie, elle vous fait ça sans avoir l'air d'y toucher», «Elle fabrique son crapoussin tranquille, sans marcher de guingois ni reluquer les fraises». Son ventre est un «ballon», une «pâte» qui lève, une «bulle» avec laquelle elle prend «son envol»: «la bulle pousse, et Annie est tout près du ciel». Mais Annie est une

fille de son temps: rafting, patin à roulettes, auto-scooters, dont la liberté se prend dans les rênes de la convention. Le paradoxe de cette contrainte qu'elle s'impose s'inscrit au coeur du texte: «elle attendait d'être prise pour pouvoir être libre», «Ce poids en plus, je vois bien que c'est un souci en moins».

La narratrice n'épargne pas ses critiques envers ce conformisme calculé et le figement, le sérieux qu'il impose: «je trouvais que ça lui allait mal, ce désir d'enfant, comme une fée qui voudrait devenir secrétaire», «Elle a tout fait en parfaite gestionnaire: le mari, le salaire garanti, la maison en briques avec un nain dans le jardin». Bref, l'amie s'aligne dans le rang, elle cède au mimétisme social, elle «renoue avec les traditions»: «Je pensais: Annie, arrête, tu lis la partition des voisins».

Par ce terme, «renouer», la narratrice montre bien que, pour elle, il s'agit d'une époque révolue, d'un anachronisme. Lucide, consciente, avertie, elle entrevoit à long terme le flétrissement de cette vivacité dans la maternité: «Je me demande si elle sera encore aussi pimpante après, quand ça gueulera et que ça chialera dans tous les coins».

Cette distance vis-à-vis de la maternité s'explique par la terreur de la femme de devoir affronter les contraintes qui en découlent: non seulement les restrictions qui l'affecteront elle-même, mais au-delà de celles-ci cette condition *sine qua non* de la vie qu'est la mort qu'elle imposerait à autrui: «Moi, si par moments la maternité me tente, c'est juste pour voir les yeux du type à qui je pourrais l'annoncer. [...] Mais voilà, il faut encore le pondre, ce mioche, et plus que le pondre, le supporter, et plus que le supporter, supporter qu'il meure un jour. Là, j'abandonne. [...] Qui dira le drame des femmes que la maternité terrifie?» (1996: 129).

Démystification de la maternité chez Elisa Brune, démystification aussi de l'accouchement. Dans un autre fragment, elle décrit la parturition d'une inconnue comme le «moment le plus laid de sa vie», «une lame dans la succession des jours». A la bonne volonté de la mère en gestation, à ses a priori positifs sur l'enfantement, à sa disposition à souffrir pour mettre au jour, s'oppose un corps qui ne répond pas, un travail qui ne se fait pas, un agacement du gynécologue qui force le statu quo, «l'orifice récalcitrant» par «un toucher brutal», par des paroles violentes: «Ah, on ne veut pas s'ouvrir! J'en ai maté d'autres. Je pousse, je tire, et tu vas venir, sale bête». (1996: 119). Aux perspectives ouvertes, à son sexe béant mais inutilement dans les douleurs, s'oppose un univers fermé, un va-et-vient indifférent, dans lequel elle n'est plus qu'un objet en souffrance, «un morceau de viande exposé sur une table, un utérus à mater», «une cacahuète sans importance» (1996: 121). À la résignation des femmes d'*Hôpital silence*, s'oppose cependant ici une révolte: «Maintenant elle en a marre. Elle souffre depuis dix heures et le travail n'avance pas. C'est une blague ou quoi? A quoi ça sert?». Au silence des femmes s'oppose aujourd'hui une parole revendicatrice. Dans les années 90, le temps n'est plus à la souffrance dans l'accouchement, le système médical a consenti à la péridurale comme à un droit de la parturiente: «Elle ne

veut plus continuer à se laisser déchiqueter. Peut-on lui faire une péridurale?» (1996: 120). Le système est obligé d'acquiescer: «Bien sûr, bien sûr, mais il faut trouver le médecin pour avoir son autorisation». Obligée d'attendre, mais la patiente ne tarit pas dans sa révolte: «Qu'est ce que ça veut dire? Mais qu'est-ce qui se passe, à la fin? C'était un accouchement et ça devient un chemin de croix. Elle va hurler si ça continue». À la décision de l'accouchement par césarienne, elle oppose un refus, une joute avec le pouvoir: «Non. Pas ça. Pourquoi? Ce bébé doit passer. Elle est faite comme une autre, tout de même. Pas de discussion. Il faut opérer. Ordre médical. Rasez-là plus haut» (1996: 121).

Dans ce renversement de perspective, dans cette humiliation de ne plus être considérée comme une personne, de n'être entendue ni par son corps, ni par le corps médical, l'accouchement devient quelque chose de sale, de laid, d'immonde. L'ordre médical a le dernier mot et la femme, elle, se sent trahie, flouée par la façon dont les choses se déroulent.

Ambiguïté aussi des sentiments vis-à-vis de la maternité chez la narratrice de *Rassurez-vous tout le monde a peur* d'Ariane Le Fort. Dix jours avant son accouchement, elle entre à l'hôpital pour cause d'une irruption cutanée: sa peau s'est couverte de dizaines de pustules, sa bouche et sa gorge ne sont plus qu'un seul aphte et ses cils se soudent collés par le pus. On comprend paradoxalement à la fin du roman que cette explosion épidermique est le symptôme d'un cheminement vers une ouverture à la vie, cette perspective d'un surplus de vie n'allant pas sans la terreur qu'elle inspire. L'éruption surgit en effet après la perception tardive d'un plaisir possible de soi, éprouvé au bord d'une plage à la côte belge: «Et je suis restée là, les mains sur les hanches, les pieds légèrement écartés, dans mon maillot blanc tendu à craquer sur mes seins et mon ventre. Et j'ai réalisé que j'aimais ça et qu'il était bien temps...» (Le Fort, 1999: 120).

Mais cette petite jouissance, cette ouverture éprouvée envers la vie est un risque énorme pour la narratrice, «une naine du sentiment» (1999: 68) qui s'est toujours plue dans le confinement, dans l'immobilité comme un «lac perdu au fond d'une grotte» (1999: 76). Par contraste avec elle-même, elle a choisi de vivre avec Simon, un «bulldozer, une bourrasque, un terrien heureux de vivre» (1999: 43) dont le poids énorme lui donnait du courage et l'impression que «la vie avec lui aurait pu avoir la solidité d'un tronc d'arbre...» (1999: 47). Mais le passage du rien, dans lequel elle se complaisait, à quelque chose, ne se fait pas sans résistance et sans peur: «Tu ne tiens donc à rien, Camille? Non, à rien, je ne sais pas. Si, à toi quand tu t'arrêtes de vivre. Avant de te rencontrer, je vivais dans une boîte, une boîte qui ne laissait rien filtrer, ni tumulte, ni désordre, ni odeurs, rien, pas la moindre trace de vie. Cette boîte me plaisait tant et me convenait si bien, c'est un peu triste à dire. Je suis juste bonne à ça» (1999: 76). Elle ne peut quitter sans une violence extrême envers elle-même et envers autrui cet espace étroit, uniforme, utérin dans lequel elle subsiste, cet univers qui est l'envers des apparences, du monde vivant et riant autour d'elle. A travers lui, elle vivait le paradoxe continu de ne jamais être en accord avec le monde exté-

rieur, «de ne jamais rien comprendre» (1999: 57), de se retrouver continuellement face à des noeuds, des voix sans issue dont elle s'échappait avec un rire crispé (1999: 70). Lorsqu'elle tombe enceinte, le processus de vie se concrétise, devient irréversible et déchaîne en elle une violence extrême: elle bat Simon, fait sa valise et part pour la mer du nord. C'est là qu'après quelques jours, elle sort de sa chambre d'hôtel et découvre le plaisir inattendu d'être elle-même. Mais à cette imperceptible et minuscule ouverture sur la vie répond dès son retour auprès de Simon l'épouvantable dermatose. C'est que l'accouchement ici est double: il lui faut accoucher à la fois d'elle-même et de l'enfant. Mais la peur, la terreur d'advenir à soi s'exprime enfin corporellement et cette expression visiblement ancrée dans le corps («Alors d'où peut bien venir cette éruption insensée, sinon de la trouille qui me tord le ventre depuis des semaines, depuis des mois, et qui s'exprime enfin, qui s'échappe par toutes les ouvertures?» (1999: 21)) annihile paradoxalement l'appréhension de l'accouchement: «Et puis soudain, je la sens. Une contraction légère qui me fait un drôle d'effet. [...] Nous y voilà donc... La guerre est déclarée...[...] c'est curieux, je n'ai pas peur du tout» (1999: 141).

Comme chez Elisa Brune, la maternité est démystifiée («Le bébé... Parfois, quand je ferme les yeux, une chaise électrique apparaît. Une chaise électrique ou une potence. Une guillotine. Des fers rouillés sur une table d'écartèlement. Quelque chose de barbare. Et puis la mort, le noir complet (1999: 51)»; «Je suis terrorisée, Anne, mon corps est comme ma tête, il n'est pas fait pour ça... Et de le dire à voix haute n'arrange rien, au contraire, mes pleurs redoublent, il paraît qu'on grandit quand on attend un enfant, aucun doute en ce qui me concerne, moi j'ai toujours huit ans»(1999: 139)). L'accouchement est lié à la dépossession du corps que s'approprie le corps médical («et je pense aux inconnus qui vont se pencher sur mon sexe comme si ça allait de soi, vont le raser sans prêter attention à ce clitoris devenu aussi insignifiant, aussi inutile qu'un lobe d'oreille...» (1999: 69)), mais lié aussi à ce corps incontrôlable, qui échappe à toute volonté, se braque, se bloque, s'épuise, ne répond plus («Laissez-le partir, Camille...[...] Le bébé est en train de s'épuiser, aidez-le à descendre... Elle rêve complètement, j'en suis tout à fait incapable» (1999: 144)). La parturiente aujourd'hui a cependant sa franchise, une parole à opposer à l'autorité médicale: «Je n'y arrive pas... Je me fous de ce bébé» (1999: 145); «De quoi je me mêle...»(1999: 153).

La maternité ne va donc plus de soi pour les nouvelles générations d'écrivaines; trente ans après le questionnement féministe à son sujet, elle réapparaît sur la scène littéraire, mais des sentiments ambivalents la traversent, elle est vécue à la fois dans le refus et l'assentiment, elle est mise à distance et n'est pas acceptée sans réticences ni conditions.

Comme pour contrebalancer cette ambiguïté des sentiments, cette distanciation des femmes vis-à-vis du mythe, Jean-Luc Outers dans *La compagnie des eaux* offre un hymne à la maternité en mettant en scène Valère, un chercheur à

l'Institut des sciences naturelles de Bruxelles, qui ne tombe amoureux que des femmes enceintes: «Car le propre de Valère —certains diront son drame— c'est qu'il ne peut tomber amoureux d'une femme qui ne soit pas enceinte. La Femme, il la voit le ventre rond portant fièrement son Oeuf» (Outers, 2001: 32). C'est en effet toujours «fièrement», et avec légèreté, «effleura(nt) à peine le sol», le «corps élancé» (2001: 15), «prête pour l'envol» que la femme enceinte porte son «ventre gonflé d'hélium, l'hypothèse de la vie» (2001: 81). Pour Valère, sa silhouette représente «l'image même de la beauté» (2001: 263). Dans son enthousiasme à louer les vertus de la maternité, le narrateur décuple les forces des femmes enceintes: c'est avec fougue et ardeur que le jour de son accouchement, Eva, la belle-soeur de Valère, dont il est tombé amoureux le temps de sa grossesse, rompt les eaux après avoir tracé sans ménagement plusieurs longueurs à la piscine de la rue de la natation à Bruxelles. C'est dans la plénitude de sa forme et en pleine maîtrise de ses forces qu'elle accouche de son deuxième fils, Archimède. Le mythe de la maternité est ici restauré, à partir d'un regard masculin, bien sûr.

Trente ans auparavant, Valère avait été l'observateur «sans voix délibérative», de la libération sexuelle des femmes (2001: 110). Ce n'est pas sans réticences que le personnage se remémore les «joutes interminables» des réunions féministes, le «tohu-bohu de bisbilles», «les débats vindicatifs» (2001: 110-111) et sans appréhension l'exposé «ceci (n')est (pas) mon corps», centré sur la réappropriation du corps féminin, qui avait débouché sur la résolution d'organiser «à titre de premier avertissement une grève de la maternité d'un an pour celles qui sont en condition de procréer» (2001: 111).

Le narrateur, qui semble avoir été au plus proche des manifestations féministes des années 70 et connaissait les réunions des *Cahiers du Grif* auxquelles il fait allusion, ne veut-il pas, trente ans plus tard, donner la réplique masculine qui, à l'époque, lui avait été déniée et prendre à son tour la parole, non sans humour, pour dire aux femmes que la grossesse leur va bien?

4. CONCLUSIONS

Nous avons brièvement parcouru trois décennies au cours desquelles trois générations d'écrivaines ont porté différemment au niveau symbolique la problématique de la gestation et de la maternité. La première génération néo-féministe a contribué à saper le mythe de la maternité en montrant combien il avait contribué à l'asservissement des femmes au cours de l'histoire par les contraintes de maternage et d'éducation qui échouaient de fait aux seules mères: aux femmes les devoirs, et aux hommes, les droits. C'est pourquoi les auteures vont substituer à la maternité liée à la filiation verticale qui découle du patriarcat, le concept de sororité qui exprime «la relation horizontale et réciproque de l'échange où se retrouveront à égalité (les) mères et (les filles)» (Collin, 1992:

25). Avant de concevoir des enfants, la femme doit d'abord se donner naissance à elle-même dans l'acte de création littéraire; il s'agit d'abord de se donner l'espace et la liberté d'un rapport à soi dans une gestation qui n'élimine pas l'Autre, au contraire, mais qui, avant tout, le priorise en soi; le lien d'étrangeté et de proximité à la fois qu'elles découvrent vis-à-vis d'elles-mêmes permet en effet une nouvelle ouverture sur le monde.

Nous avons vu, à travers les récits de Nicole Malinconi, que le refus abrupt (et encore illégitime en 1985) de la maternité par les femmes n'était pas intégré par le corps social et que celles-ci, moralement et physiquement en subissaient les douloureuses conséquences. La parole qu'elles avaient osé prendre dix ans plus tôt leur était retirée concrètement —à travers la prohibition de s'exprimer ne fût-ce que par le cri—, mais aussi symboliquement dans des récits qui ne laissent que rarement surgir une parole en Je.

Enfin, dans la dernière génération d'écrivaines, alors que les droits des femmes sont acquis (du moins ceux-là), celles-ci expriment librement leurs distances ou leurs craintes vis-à-vis de la maternité tout en dénonçant les pièges du maternage. La reconnaissance au niveau légal des droits des femmes n'implique en effet pas directement un changement de moeurs. La distinction et les dispositions des genres ne sont en effet pas seulement inscrites dans les mentalités mais aussi dans les corps et nécessitent un lent et patient travail d'émancipation à laquelle doit nécessairement contribuer une restructuration de la société.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Brune, Elisa (1996), *Fissures*, Paris, L'Harmattan.

—— (1974), «Ceci (n')est (pas) mon corps», *Cahiers du Grif*, 3.

Collin, Françoise (1992 rééd.), «Humour en amour», dans *Les enfants des femmes. Cahiers du Grif,* Bruxelles, Complexe, pp. 19-25 (*Cahiers du Grif*, 17-18, 1977, pp. 3-6).

Irigaray, Luce (1976), «Quand nos lèvres se parlent», dans «Parlez-vous française? Femmes et langages», t. 1. *Cahiers du Grif*, 12, pp. 23-28.

—— (1974), «Ce sexe qui n'en est pas un», dans «Les femmes font la fête, font la grève». *Cahiers du Grif*, 5, pp. 54-58.

Kavian, Eva (2000), *Après vous,* Le Hêtre Pourpre.

Krémer, Pascale (8 et 9 avril 2001), «Je déclare avoir avorté», *Le Monde*, p. 14.

Le Fort, Ariane (1999), *Rassurez-vous tout le monde a peur*, Paris, Seuil.

Lejeune, Claire (1979), *L'atelier*, Bruxelles, Le Cormier.

—— (1980), *L'issue,* Bruxelles, Le Cormier.

—— (1987), *Âge poétique, âge politique,* Montreal, L'Hexagone.

—— (1993), *Le livre de la soeur*, Bruxelles/Montreal, Labor/ L'Hexagone.

—— (1998), *Le livre de la mère*, Bruxelles, Luce Wilquin.

Malinconi, Nicole (1996 rééd.), *Hôpital silence*, Bruxelles, Labor (Paris, Minuit, 1985).

Outers, Jean-Luc (2001), *La compagnie des eaux*, Arles, Actes Sud.

Weyergans, François (1986), *La vie d'un bébé*, Paris, Gallimard.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA DEIXIS VERBALE: LES VERBES DE MOUVEMENT EN FRANÇAIS ET EN ESPAGNOL

Guy Rochel
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Les verbes *aller, ir* et *venir* (F)[1], *venir* (E) sont des verbes de mouvement[2] pur, qui ne fournissent aucune indication sur la manière dont on se déplace contrairement, par exemple, à *courir*, *marcher*, *nager*, ni sur le moyen utilisé pour se déplacer, ce qui les différencie de *naviguer*, *rouler*, *circuler*, *voler*, etc. De sorte que l'opposition entre *aller* et *venir*, d'une part, et entre les verbes français et espagnols, d'autre part, ne peut porter que sur les points d'arrivée ou de départ du trajet effectué.

Dans une étude sur les verbes anglais *come* et *go*, Charles J. Fillmore (1997: 84) a formulé une règle simple: avec *go* le déplacement implique qu'au moment de l'énonciation, l'énonciateur ne se trouve pas au point ultime du parcours. Voyons ce que les dictionnaires ont à nous apprendre sur les équivalents espagnols et français de ce verbe.

Voici la définition du dictionnaire de l'Académie espagnole pour le verbe *ir:* «moverse de un lugar hacia otro apartado del que usa el verbo *ir* y del que ejecuta el movimiento.» On est en droit de se demander de quelle manière celui qui effectue un mouvement le conduisant d'un lieu vers un autre pourrait ne pas s'écarter de l'endroit qu'il occupait originellement. Le seul élément pertinent de la définition semble donc être que le mouvement indiqué par *ir* n'a jamais comme destination l'emplacement où se tient l'énonciateur; c'est exactement ce qu'avance Fillmore. Alors, si l'information apportée par la phrase coordonnée est redondante, pourquoi l'Académie s'est elle sentie dans l'obligation d'en faire état? Se contenter d'exclure un seul point parmi la multitude des points possibles vers lesquels un *je*, un *tu* ou un *il* peuvent se diriger a certainement paru trop peu informatif, mais en voulant ajouter une donnée positive et

---

[1] Pour différencier le verbe français *venir* du verbe espagnol *venir*, je ferai suivre le premier d'un (F) et le second d'un (E).

[2] À l'encontre de ce que dit Tesnière, je ne crois pas commettre d'erreur en qualifiant les unités étudiées ici de «verbes de mouvement», car la classe des verbes de mouvement subsume celle des verbes de déplacement. Je renvoie sur ce point à C. Vandeloise (1987: 85).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

spécifier quels sont ces points, on est conduit à formuler cette lapalissade que le mouvement pur vous mène du point où vous vous trouvez vers un point différent de celui où vous vous trouvez. Les autres dictionnaires consultés, espagnols ou français, ont évité le piège en se limitant à déclarer que *ir* ou *aller* expriment un déplacement, mais ils ont aussi renoncé à mettre au jour le présupposé que renferment ces verbes: le mouvement vers l'énonciateur est interdit. Mais seul ce mouvement est interdit, tous les autres sont autorisés, d'où le désarroi de l'Académie. Nous pouvons, en effet, en dehors de l'exception prévue par la définition, aller où bon nous semble. Car, de ce point de vue, le français ne fonctionne pas différemment de l'espagnol.

Certains auteurs[3] ont par ailleurs souligné que la catégorie de l'andatif met plutôt en perspective l'origine du mouvement tandis que la catégorie du ventif[4] serait surtout orientée vers la destination. Les contrastes suivants appuient ce jugement:

(1) *Pierre a travaillé dans son bureau tout l'après-midi. Il est allé chez lui à 19 h.*
(2) *Pierre a travaillé dans son bureau tout l'après-midi. Il est venu chez moi à 19 h.*

Dans (1) on aurait tendance à penser que Pierre a quitté son bureau à 19 h et que l'heure à laquelle il est arrivé chez lui dépend de la distance à parcourir entre le lieu de travail et le domicile. Alors que pour (2), 19 h ne désigne pas l'heure de départ mais bien, cette fois-ci, l'heure à laquelle il s'est présenté chez moi.

Je rappelle que Kenneth A. Taylor a élaboré plusieurs contre-exemples qui remettent en question la généralisation des interprétations proposées pour (1) et (2); dans certaines situations *aller* marque l'heure d'arrivée et *venir* l'heure de départ (des ravisseurs s'adressant au père de la victime: *Allez à l'angle de la rue à 17 h et déposez l'argent près de la cabine téléphonique.* Votre tante, qui se trouve à Istanbul, vous appelle pour vous annoncer que votre oncle est à l'agonie: *Tu dois venir immédiatement, car ton oncle n'en a plus pour longtemps*)[5].

De toute façon rien dans (1) et (2) n'indique qu'*aller* ou *ir* fonctionnent de manière parallèle à *venir* (F) ou *venir* (E), et que si ces derniers verbes requièrent la présence d'un observateur situé au terme du parcours, les premiers en imposent un à l'initial. Ceux qui soutiennent le contraire ne fournissent en général aucun argument en faveur de leur thèse. Essayons d'apporter un peu d'eau à leur moulin. Il est impossible de poser la question **D'où va-t-il?*, qui porterait

[3] En particulier D. Ricca (1992), M.-L. Groussier (1978) et D. García Padrón (1988).

[4] Les termes *andatif* et *ventif* sont empruntés à P. Bourdin (1992), qui tient le premier de L.S. Freeland et le second des suggestions faites à l'occasion du colloque sur la déixis (M.-A. Morel et L. Danon-Boileau (éds.) (1992), *La deixis,* Paris, PUF).

[5] Ces exemples sont tirés de l'article de Taylor (1988: 503).

sur l'origine, alors que *Où va-t-il?* est normal. Or, nous avons avec *venir* la situation inverse: *D'où vient-il?* ne pose aucun problème, tandis que **Où vient-il?* est inacceptable. De même, *Il y va*, avec un pronom adverbial indiquant le point d'arrivée, ne pose aucune difficulté, tandis que **Il en va*, où le pronom marque le point de départ, est agrammatical (pour un exemple dans lequel le pronom est acceptable, voir plus bas), à l'opposé de ce qui se produit avec *venir* (*Il en vient, *Il y vient*[6]). Mais est-ce suffisant pour justifier le parallélisme entre les deux verbes? Examinons les exemples qui suivent:

(3a) *Il vient à Paris.*
(3b) *Il va à Paris.*
(4a) *Il vient de Paris.*
(4b) *Il va de Paris à Tenerife. *Il va de Paris.*
(5a) *Il vient.*
(5b) **Il va.*

Le terme du déplacement peut être spécifié (3), tandis que l'origine est omise. L'origine peut être spécifiée (4), mais (4b) nous montre que *aller* ne peut se passer du point d'arrivée (*ir* non plus: **Va de París*). Enfin, (5) nous fait comprendre clairement qu'il n'est pas indispensable d'indiquer le complément directionnel avec *venir* car celui-ci est présupposé, il s'agit du lieu où se trouve l'énonciateur, alors qu'*aller* en exige un. Ces verbes, comme le dit Vandeloise, «mettent en évidence la partie finale du déplacement en laissant dans l'ombre son origine» (1987: 92). L'origine du trajet n'est jamais indispensable alors que son terme est toujours indiqué (pour autant qu'il y en ait un, voir plus bas), de manière implicite ou explicite. S'il y a parallélisme, il ne porte pas sur l'association d'un verbe avec la borne de départ et de l'autre verbe avec la borne d'arrivée, mais sur la relation qu'entretiennent ces deux verbes avec la borne d'arrivée: «le verbe *aller* situe toujours le locuteur à distance du site[7]. C'est du reste sur cette distance que se fonde les contrastes entre les verbes *aller* et *venir*: alors que le dernier verbe signale explicitement la proximité du locuteur et du site, le premier implique leur séparation» (Vandeloise, 1987: 92). Le questionnement sur l'origine et l'emploi du pronom adverbial *en* pour *venir* (F) s'expliquent effectivement par la présence d'un repère

[6] Qui ne peut exprimer un déplacement dans l'espace.

[7] Le *site* est pour Vandeloise le point de repère. Pour les verbes étudiés ici, le terme de la trajectoire.

Le vocable *explicitement* qui apparaît dans cette citation n'est pas très heureux. Trois pages plus tôt Vandeloise écrivait que si *venir* pouvait être utilisé «sans préciser *explicitement* la nature de la trajectoire, c'est que le terme de cette dernière est spécifié *implicitement* grâce au caractère déictique de *venir*» (1987: 89). Je souligne.

situé au terme du déplacement et par conséquent susceptible d'ignorer la provenance du mobile, la personne ou l'objet qui se déplace. En revanche les interrogations portant sur la destination, ainsi que l'emploi de *y*, sont exclus puisque ce lieu est déjà parfaitement connu. Mais si le questionnement sur l'origine et l'usage du pronom *en* sont interdits avec *aller*, c'est tout simplement parce que l'on va toujours d'un point vers un autre, et que le point de départ reste, comme il a été dit plus haut, «dans l'ombre»: il s'agit ni plus ni moins que de l'endroit où se trouve le mobile, où qu'il se trouve au moment d'entreprendre le déplacement.

Jean va à Paris.
Pierre va à Rome.
Henri va, lui aussi, à Rome, puisque tous les chemins y mènent.

Les informations qui viennent de vous être fournies sont largement suffisantes et vous n'en apprendriez pas plus si moi, énonciateur de ces phrases, je me plaçais mentalement sur la borne de départ.

Donc, si *aller* et *ir* nous permettent de nous rendre (presque) partout, ils nous autorisent également à nous éloigner de n'importe quel lieu et nous ne voyons pas que ce lieu puisse en aucune manière dépendre de la position de l'énonciateur; affirmer que ces verbes désignent «un déplacement dont c'est le point de départ qui est repéré par rapport à l'énonciateur»[8] (Groussier, 1978: 29) paraît totalement injustifié.

J'ai dit plus haut qu'*aller* fonctionnait comme *ir*. Le contenu sémantique de ces verbes me semble en effet identique. Cependant, il existe des écarts dans le comportement syntaxique.

Pablo fue/va/irá a mi casa tout comme *Paul est allé/va/ira chez moi* ne peut être énoncé de façon appropriée que si le locuteur ne se trouve pas chez lui au moment de l'énonciation.

**Voy de París* est tout aussi agrammatical que **Je vais de Paris* (contrairement à *Voy de París a Tolosa* ou *Je vais de Paris à Toulouse*). Le terme du parcours n'est pas explicitement exprimé et il ne peut se déduire ni de l'environnement linguistique ni de la situation d'énonciation. Qu'il existe, en situation de communication courante, des emplois absolus de *ir* là où *aller* exige un complément directionnel ne m'incline pas à croire que le sémantisme du premier verbe, à la différence de celui du second, intègre la destination. *Ir* ne se passe de complémentation que si la destination est implicite[9].

---

[8] L'auteur étudie les verbes anglais et fait dans cette citation référence à *go*.

[9] J.L. Cifuentes Honrubia et J. Llopis Ganga le confirment: «los verbos de desplazamiento, aun sin seleccionar específicamente el punto de partida, pueden combinarse con complementos de este tipo, y pueden hacerlo utilizando exclusivamente complemento de partida (*estando el final dado contextualmente*)» (1997: 327). Je souligne.

(6) —*¿Te gusta el cine?*
—*Mucho, voy dos veces a la semana.*
— *Tu aimes le ciné?*
— *Je vais deux fois par semaine (J'y vais deux fois par semaine).*
(7) —*Puedes venir un momento?*
—*Voy.*
—*Tu peux venir un instant?*
—**Je vais (J'arrive, je viens).*

Dans ces exemples le point d'arrivée du mouvement est calculé facilement à partir du contexte (6) ou de la situation (7). Voilà pourquoi l'espagnol admet la construction avec *ir*. Ainsi, ce n'est pas le sens qui embarrasse le français, car rien ne nous empêche de faire les inférences que font les Espagnols, mais la syntaxe: le verbe *aller* doit se combiner avec un complément directionnel. Je ne suis donc pas sûr que si l'on se représente le contenu sémantique des verbes de mouvement comme un parcours comprenant deux points remarquables, les deux extrémités, *ir* présente un intervalle fermé à droite et *aller,* ouvert à droite[10].

D'ailleurs les cas ne manquent pas où *aller* se construit, lui aussi, sans complément. Les emplois sont les mêmes que pour *ir*. Le complément se révèle inutile car la destination est totalement indéterminée:

Va-t'en / Vete, Il s'en va / Se va, Va mon fils et découvre le monde / Vete hijo mío y descubre el mundo, Il ne cesse d'aller et venir / No para de ir y venir.

Remarquons, dans le premier exemple, la présence du pronom *en*, alors qu'il est fort probable que la situation de communication dans laquelle cette phrase est prononcée implique que l'énonciateur se situe au point de départ du mouvement.

Même si le terme du déplacement n'est pas indiqué, il n'en demeure pas moins qu'il ne pourra s'agir du lieu où se trouve le locuteur.

Le mouvement des verbes andatifs est relativement facile à décrire. Celui du verbe *venir* (E) ne pose aucun problème non plus puisqu'il est exactement inverse à *ir*. Les définitions des dictionnaires en donnent foi: «Andar o moverse hacia el lugar donde está el que habla» (María Moliner, 1966); «Trasladarse a o hacia el lugar en que se encuentra la persona que habla» (M. Seco, O. Andrés, G. Ramos, 1999); «1. Caminar una persona o moverse una cosa de allá hacia acá. 2. Llegar una persona o cosa a donde está el que habla» (Real Academia Española, 1992). L'Académie a de nouveau cherché à être plus complète, et a de nouveau fourni

[10] «IR, intervalle fermé à droite, porte en soi l'indication que ce lieu [celui où s'achève le mouvement] existe; son environnement textuel a nommé ce lieu: c'est assez. Au lieu que ALLER, dépourvu par avance de cette fermeture, doit s'en doter dans le *Discours*» (J.-C. CHEVALIER, 1976: 272).

des éclaircissements qui ne s'imposaient pas. En effet, selon le même dictionnaire, *acá* «indica lugar en que se encuentra el hablante o cercano a él, menos circunscrito o determinado que el que se denota con el adverbio *aquí*». Bien sûr que se diriger vers le locuteur ne signifie pas qu'à la fin de votre déplacement vous deviez lui marcher sur les pieds. Le lieu où se trouve le locuteur doit toujours être entendu de manière très lâche et être défini en fonction de critères pragmatiques. Habitant à Santa Cruz sur l'île de Tenerife située dans l'Archipel des Canaries qui appartient à l'Espagne, etc., je ne contredis pas la définition de María Moliner ou la deuxième acception de l'Académie en annonçant à mon interlocuteur parisien: *Me gustaría que vinieras a mi casa/Tenerife/Canarias/España/* etc.

De même que pour *ir*, c'est la position de l'énonciateur au moment de l'énonciation qui décidera de l'appropriété de l'utilisation de *venir* (E). Imaginons que je loge dans un hôtel à Paris. Mon domicile principal se situe toujours à Santa Cruz de Tenerife. Je ne pourrais pas dire à des amis espagnols, dans un espagnol qui serait celui d'un Espagnol,

(8) *Pablo viene hoy a casa* / (9) *Pablo vendrá mañana a casa* / (10) *Pablo vino ayer a casa.*

En réalité les choses sont plus complexes car si l'on s'en tient aux règles données jusqu'à présent (mouvement vers le locuteur ou hors de l'espace du locuteur), les deux verbes espagnols seraient complémentaires, ce qui exclurait qu'on puisse employer indifféremment l'un ou l'autre dans le même contexte. Or, on constate qu'il existe néanmoins des zones floues et que des Espagnols admettent avec un même environnement linguistique l'emploi des deux verbes indifféremment.

Pour examiner les phénomènes plus finement il faut considérer qu'il y a deux événements: l'acte d'énonciation et le déplacement. Un locuteur L produit un énoncé dans un espace E_0 (lieu d'énonciation) à un temps T_0 (moment d'énonciation). Et un élément *x* se déplace vers un espace E (terme du mouvement) à un temps T (moment du déplacement). Nous avons ainsi quatre possibilités:

(1) $E = E_0$ et $T = T_0$

L'élément mobile *x* se dirige vers E_0, le locuteur L est forcément dans E_0, donc *x* se dirige vers L. *Ir* est impossible; il faut employer *venir.*

Él/Tú viene(s) a mi casa/a Tenerife/aquí (*x* ne pourra jamais être L puisqu'ils sont situés au même moment en deux points différents).

(2) $E \neq E_0$ et $T = T_0$

x se dirige vers E à T_0, L à T_0 se trouve forcement dans E_0, et comme $E \neq E_0$, *x* ne se dirige pas vers L, mais hors L. *Ir* est seul possible.

Yo voy/Tú vas/Él va a París/Tenerife (je n'y suis pas au moment de l'énonciation) */mi casa* (je ne suis pas chez moi au moment de l'énonciation) */allí/ *aquí.*

(3) $E \neq E_0$, $T \neq T_0$

x se dirige vers E à T, L se trouve lui dans E_0 à T_0, lors de l'acte d'énonciation. Deux possibilités:

(3a) au moment T, L ne se trouvait pas ou ne se trouvera pas dans E.

x ne se dirige pas vers L à T_0, et ne s'est pas dirigé ou ne se dirigera pas vers L à T, donc dans tous les cas il s'agit d'un mouvement hors L. *Ir* est seul possible.

*Él fue/irá a París, Tú fuiste/irás a París, Yo fui/iré a París/allí/*aquí*

(3b) au moment T, L se trouvait ou se trouvera dans E, mais ne s'y trouve pas maintenant, à T_0.

x ne se dirige pas vers L à T_0, mais s'est dirigé ou se dirigera vers L à T. Les deux verbes semblent acceptables.

Si je loge dans un hôtel à Paris, mon domicile principal se situant toujours à Santa Cruz de Tenerife, je peux dire à des amis espagnols, dans un espagnol qui serait celui d'un Espagnol (c'est du moins ce qu'affirment plusieurs Espagnols consultés):

(a) *Pablo vendrá mañana a casa* / (b) *Pablo vino ayer a casa.*

Si je prends l'avion ce soir pour recevoir Pablo chez moi demain (a), si j'ai pris l'avion de Paris hier, après la visite de Pablo (b).

Mais *ir* est également possible dans les deux cas (et pour certains natifs, c'est le seul verbe que l'on puisse employer).

(4) $E = E_0$ et $T \neq T_0$

x se dirige vers L mais à un temps qui n'est pas celui de l'énonciation. Le verbe employé sera *venir*. Cependant si l'on décrit un trajet qui conduit *x* hors L préalablement puis vers L ensuite, *ir* est possible comme le montre l'énoncé suivant: «El sábado... llamaremos a una ambulancia [...] Te pondrán en una camilla y te llevarán a casa [...] Luego cuando hayan pasado ocho o nueve días más, volveremos a llamar a la ambulancia e iremos al hospital para que el Dozent te quite los puntos[11]», prononcé par un locuteur situé dans l'hôpital.

Nous pouvons maintenant préciser la nature des deux mouvements de la manière suivante:

Ir	*x* ⟶	hors L à T_0
Venir (E)	*x* ⟶	L à T_0
Ir/venir (E)	*x* ⟶	L à T

Venons-en maintenant au français. *Venir* (F) est infiniment plus ductile que *venir* (E) car le mouvement n'est pas toujours dirigé vers l'espace de la pre-

[11] Sáenz, *Homenaje a F.K.,* cité par D. García Padrón.

mière personne. Il peut aussi prendre fin dans l'espace de l'allocutaire (A_0)[12]. Pour représenter le déplacement signifié par ce verbe nous reprendrons le schéma décrit plus haut.

1a) $E = E_0$ à $T = T_0$

x sera soit l'allocutaire A, soit le délocuté D (*x* est forcément différent de L, car L ne peut tout à la fois se déplacer et être situé au point d'arrivée).

Si *x* = A, *Viens ! Tu viens à Tenerife*, etc.

Si *x* = D, *Il vient à Tenerife*, etc.

1b) $E = A_0$ à $T = T_0$

Si *x* = L, *Je viens vers toi.* Cas d'un conversation téléphonique.

Si *x* = D, *Il vient vers toi.*

On peut aussi trouver *aller* pour (1b).

2) $E \neq E_0$ ou $E \neq A_0$ et $T = T_0$

Venir est exclu, seul le verbe *aller* est possible.

3a) $E \neq E_0$, $T \neq T_0$

Si le mouvement s'est fait ou se fera en direction de L mais dans un lieu ou L ne se trouve pas au moment de l'énonciation, les deux verbes peuvent être employés.

Imaginons que je me trouve à Paris et mon interlocuteur également. Je produis les énoncés suivants:

Paul est venu/allé à Tenerife/chez moi/*ici hier; Paul viendra/ira à Tenerife/chez moi/*ici demain.

Tu es venu à Tenerife/chez moi/*ici hier; Tu viendras à Tenerife/chez moi/*ici demain.

3b) $E \neq A_0$, $T \neq T_0$

Aller aussi bien que *venir* peuvent être employés si A se trouve au point final du déplacement.

4a) $E = E_0$ à $T \neq T_0$

Le déplacement a bien pour point d'arrivée E_0 mais il a lieu à une époque différente du moment d'énonciation.

---

[12] Les dictionnaires le confirment: «*Venir*. Se transporter d'un lieu dans celui où se trouve [...] qui parle ou à qui l'on parle» (Littré, 1958). «*Venir*. Marque un déplacement qui aboutit ou est près d'aboutir au lieu où se trouve soit en fait, soit en pensée, le locuteur ou l'interlocuteur» (Robert, 1966).

x sera soit L, soit A, soit D
Si *x* = L, *Je viens tous les jours ici / Je venais autrefois / je viendrai demain ici*
Si *x* = A, *Tu viens* (pas actuel) / *tu venais / tu viendras*
Si *x* = D, *il vient* (pas actuel) / *il venait / il viendra*

4a) $E = A_0$ à $T \neq T_0$

Le déplacement a pour borne d'arrivée A_0 mais à une époque différente du moment d'énonciation: *venir*.

Aller est admis dans les mêmes conditions que pour le verbe *ir*, il faut imaginer un parcours qui conduise mentalement hors de E_0 ou de A_0 avant de revenir vers ces lieux.

Tout cela est assez bien connu — et décrit à peu près dans les mêmes termes par Kerbrat-Orecchioni (1997: 50 et s).

Aller $x \longrightarrow$ hors L à T_0
Venir (F) $x \longrightarrow$ L à T_0
Aller/venir (F) $x \longrightarrow$ L à T ou bien A à T_0 ou T

Un questionnaire distribué à cinquante personnes confirme ces résultats (les personnes interrogées devaient remplir les blancs soit avec *aller* soit avec *venir*, ou bien avec les deux verbes, si le contexte proposé le permettait; ou encore avec un verbe différent, si ni *aller* ni *venir* ne leur semblait adéquat). Le dépouillement révèle aussi que même si le locuteur ou l'allocutaire ne se trouve pas réellement au point final du parcours, *venir* est acceptable à partir du moment où cet espace est considéré comme faisant partie de la «sphère[13]» de ces deux instances, par exemple: *Quand mes amis viendront chez moi, je serai en voyage*, phrase prononcée alors que je ne suis pas chez moi. Quelquefois *venir* peut signifier un mouvement dont le terme est le délocuté (ex. *Quand elle est triste, son mari vient près d'elle pour la réconforter*).

Hormis les restrictions relevées plus haut, on constate qu'*aller* a des emplois proches de ceux de *ir* et qu'en revanche *venir* (F) est beaucoup plus extensif que *venir* (E). Il s'agit dans tous les cas de formes verbales pour lesquelles la direction du déplacement repose sur des valeurs déictiques. Pour la paire espagnole, seule importe la sphère du locuteur; ce dernier étant donc conçu comme le centre de la deixis, on peut parler de deixis égocentrique. En français, il en va différemment et il est nécessaire d'introduire au moins l'allocutaire.

[13] J'emprunte le terme à Kerbrat-Orecchioni, qui ne l'utilise que pour l'allocutaire. Le concept recoupe celui de *Home base* de Fillmore.

Il est courant de regrouper parmi les verbes déictiques de l'espagnol, outre *ir* et *venir* (E), *llevar* et *traer*[14]. Du point de vue de la directionnalité, ils fonctionnent effectivement de la même manière: leur emploi dépend de la présence ou de l'absence du locuteur au terme du parcours. Cependant, on ne saurait placer les équivalents français de ces derniers verbes sur le même plan qu'*aller* et *venir* (F). E. Coseriu[15] (1977: 34-35) s'y essaie mais, d'une part, les verbes choisis (*porter-apporter*) ne correspondent pas vraiment aux verbes de mouvement *llevar* et *traer* et, d'autre part, ces verbes n'entrent pas dans un système d'opposition; au contraire, ils peuvent commuter dans la plupart des contextes. Pour exprimer l'idée de transfert d'une entité (élément physique ou immatériel) d'un endroit vers un autre, le français dispose non pas de deux mais de quatre verbes: *emporter, emmener, amener, apporter* — et peut-être même *remporter, remmener, ramener, rapporter*, le préfixe *re-* marquant la réitération du procès. Avec les verbes formés sur le radical *porter*, celui qui réalise le transfert porte avec soi l'entité à déplacer, lui sert d'une certaine façon de véhicule. Le signifié des dérivés de *mener* se rapproche de celui de *guider*, *conduire*, *accompagner*, etc. L'espagnol ne marque pas, bien évidemment, cette différence. Contrairement à *llevar* et *traer*, les verbes français cités plus haut ne prennent pas pour point de référence la position du locuteur, ni celle de l'allocutaire, mais un site —implicite ou explicite— à partir duquel ils indiquent l'origine du mouvement (*emporter, emmener*) ou la destination (*apporter, amener*).

Par exemple, dans la phrase suivante l'emploi de *llevar* s'explique par le fait que le narrateur ne se situe pas dans l'espace vers lequel on transporte le colonel Buendia. Cependant le français ne tient aucun compte de la situation du locuteur et ne s'intéresse qu'au mouvement du personnage blessé vers sa destination:

«Estaba [Úrsula] todavía bajo el castaño, sollozando en las rodillas de su esposo, cuando llevaron al coronel Aureliano Buendía envuelto en la manta acartonada de sangre seca y con los ojos abiertos de rabia»[16].

Elle sanglotait encore dans le giron de son mari, sous le châtaignier, lorsqu'on apporta*, enveloppé dans une couverture toute raide de sang séché, le colonel Aureliano Buendia, les yeux grands ouverts de rage.*

L'emploi d*'emporter*, que les dictionnaires bilingues donnent comme équivalent de *llevar*, indiquerait le mouvement inverse, hors du patio où se trouve Ursula et non pas vers ce patio.

---

[14] «la oposición entre los verbos 'ir'-'venir' (...), en español y portugués, se repite exactamente para los verbos 'llevar'-'traer'» (Coseriu, 1977: 35). «*Ir* y *llevar* indican alejamiento del lugar primario del hablante, *venir* y *traer* refieren acercamiento al lugar del hablante» (Grego García, 1993: 333). Voir également Eguren (1999: 934).

[15] Qui fait la même analyse que nous pour les verbes i*r/venir* (E) et *aller/venir* (F).

[16] García Márquez, Gabriel (1987), *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, p. 255.

Quant aux verbes *apporter* et *amener*, point n'est besoin d'un observateur au terme du parcours. Quiconque peut apporter ou amener ce qu'il souhaite où il le souhaite. Tous ceux qui sont intervenus dans ce symposium peuvent me dire, s'ils s'expriment en français, qu'ils vont apporter des souvenirs des Canaries à leurs amis et à leurs proches; si, en revanche, ils choisissent l'espagnol, il leur faudra utiliser *llevar*.

Les exemples suivants[17] éclaireront le phénomène: (11) «Il était enfoui sous les calculs de sa vaste opération de chemin de fer, [...] lorsqu'un clerc lui apporta une lettre timbrée de Compiègne»; (12) «Elles couraient vers nous, sous les balles, elles m'apportaient de la nourriture». Un déplacement est effectué pour porter quelque chose vers le lieu où se trouve un *il* (11), ou un *je* (12), *emporter* serait inadéquat. L'espagnol emploierait soit *traer* soit *llevar* selon que le locuteur se trouve, ou se soit trouvé, à l'endroit où prend fin le mouvement ou non.

On constate, donc, qu'il n'y a pas de correspondance exacte entre *llevar* et *emporter* ou *emmener* et entre *traer* et *apporter* ou *amener*. Les verbes espagnols sont bien des verbes déictiques alors que les verbes français n'impliquent pas un renvoi à la situation d'énonciation.

(13) *Llévale flores a tu madre.*
(14) *Tráele flores a tu madre.*
(15) *Apporte des fleurs à ta mère.*
(16) **Emporte des fleurs à ta mère.*

Tandis que (13) présuppose que l'énonciateur ne se trouve pas près de la mère de l'allocutaire et (14) présuppose le contraire, (15) ne donne pas d'indications sur la position du locuteur et implique simplement un mouvement vers le lieu où se trouve la mère.

(17a) *Apporte cela a ta mère.*
(17b) *Lleva esto a tu madre.*
(18a) *Emporte cela hors d'ici.*
(18b) *Llévate esto fuera de aquí.*

Déplacement focalisé sur le lieu vers lequel on se dirige en (17a), sur le lieu que l'on quitte en (18a), voilà le fonctionnement d'*apporter* et d'*emporter* (la même chose peut être dite d'*amener* et d'*emmener*). Dans les deux cas (17b, 18b)

[17] Les deux phrases sont citées à l'article *apporter* par Imbs P., Quemada B.(dirs.) (1971-1994), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Paris, CNRS/Gallimard.

ce mouvement est exprimé par *llevar* en espagnol puisqu'il s'agit de transporter quelque chose vers un espace différent de celui du locuteur.

On trouve, dans la catégorie du verbe, des déictiques aussi bien en français qu'en espagnol, mais, comme nous l'avons vu, l'interprétation de ces verbes exigent que l'on prenne en compte des données différentes dans les deux langues.

Par ailleurs, cette classe de verbes est plus pauvre en français puisque seuls les verbes de mouvement pur manifestent des fonctionnements de ce type.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRÉNCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bourdin, Philippe (1992), «Constance et inconstances de déicticité: la resémantisation des marqueurs andatifs et ventifs», dans A.M. Morel et L. Danon-Boileau (éds.), *La déixis*, Paris, PUF, pp. 287-307.

Chevalier, Jean-Claude (1976), «Sur l'idée d' «aller» et de «venir» et sa traduction linguistique en espagnol et en français», *Bulletin hispanique*, 78, 3-4, pp. 254-312.

Cifuentes Honrubia, José Luis et Llopis Ganga, Jesús (1997), «Sobre la semántica de los verbos de desplazamiento y su tipología», dans M. Martínez Hernández et *al.* (éds.), *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad*, La Laguna, Ediciones Clásicas, pp. 319-332.

Coseriu, Eugenio (1977), *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Eguren, Luis J. (1999), «Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas», dans I. Bosque et V. Demonte (éds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 929-972.

Fillmore, Charles J. (1966), «Deictic Categories in the Semantics of 'Come'». *Foundations of language*, 2, Dordrecht-Boston, pp. 219-227.

Fillmore, Charles (1997), *Lecture on Deixis*, Stanford, CSLI lecture notes, 65 (réédition des *Santa Cruz Lectures on Deixis 1971*).

García Padrón, Dolores (1988), «La perspectiva lingüística y el ámbito lógico-designativo», *Anuario de letras*, 26, pp. 217-227.

Grego García, M.ª Victoria (1993), «Espacio y deixis en los verbos de movimiento», *Analecta Malacitana*, vol. xvi, 2, pp. 321-341.

Groussier, Marie-Line (1978), «Sur les verbes *come* et *go* en anglais contemporain», *T. A. Informations*, 1, pp. 22-41, 2, pp. 33-56.

Imbs, Paul et Quemada, Bernard (dirs.) (1971-1994), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du xixe et du xxe siècle*, Paris, CNRS/Gallimard.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997), *L'énonciation*, Paris, Armand Colin (1e éd. 1980).

Littré, Émile (1958), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard/Hachette.

Moliner, María (1966), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Real Academia Española (1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 21ª ed.

Ricca, Davide (1992), «Le couple de verbes déictiques «andare»/«venire» en italien: condition d'emploi et variabilité», dans A.M. Morel et L. Danon-Boileau (éds.), *La déixis*, Paris, PUF, pp. 277-286.

Robert, Paul (1966), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert.

Seco, Manuel; Andrés, Olimpia; Ramos, Gabino (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.

Taylor, Kenneth J. (1988), «We've got you coming and going», *Linguistics and Philosophy*, vol. 11, núm. 4, pp. 493-513.

Tesnière, Louis (1959), *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.

EL CUENTO DE *LA BELLE ET LA BÊTE* DE MADAME LEPRINCE DE BEAUMONT

Elena Romero Alfaro
Universidad de Cádiz

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

La obra de Madame Leprince de Beaumont (1711-1780)[1] es extensa y desigual, tanto desde el punto de vista de la calidad artística como del éxito[2]. En el marco de la literatura educativa, su producción va dirigida a distintos públicos —niños, jóvenes, preceptores e institutrices— femeninos en su mayoría, pero también masculino, principalmente de la alta sociedad y también de condición más humilde. Aborda disciplinas variadas, relacionadas con la historia y la geografía, la historia sagrada, las ciencias naturales, etc. En sus tratados educativos aparecen cuentos y otros textos de ficción, que le permitirán enseñar de forma agradable los valores propios de la educación femenina en Francia, en el siglo XVIII. La percepción y la valoración que se ha hecho de su obra es también desigual y en este sentido citaremos, en el presente trabajo, una serie de críticas sobre Leprince de Beaumont y su obra, centradas en algunos casos en su cuento de *La Belle et la Bête*, que responden a criterios muy diferentes. Del folclorista al investigador en literatura infantil y juvenil, del experto en historia de la educación femenina en Francia al crítico de literatura pedagógica del siglo XVIII, y otros que podríamos encontrar, utilizarán criterios diferentes al estudiar su obra, situada en una encrucijada de caminos. Podemos constatar que prácticamente ninguna persona que investigue en cualquiera de los campos citados anteriormente ha

---

[1] Se trata de una autora que dedicó casi toda su vida a la educación. Su obra se calcula en unos 70 volúmenes. Para más información sobre la autora y su obra: REYNAUD, M.A. (1971), *Madame Leprince de Beaumont. Vie et oeuvre d'une éducatrice*, Thèse, Lyon; ROBAIN, J.M. (1996), *Madame Leprince de Beaumont intime*, París, La page et la plume; HAVELANGE, Isabelle (1984), *La littérature à l'usage des demoiselles 1750-1830*, Tesis de 3er ciclo, París. E.H.E.S.S.; HAVELANGE, Isabelle (*et alii*) (1988), *Le magasin des enfants: la littérature pour la jeunesse: 1750-1830*, Montreuil, Bibliothèque Robert Desnos. Association Bicentenaire.

[2] El *Magasin des Enfants* tuvo un gran número de reediciones y se tradujo prácticamente en toda Europa.

podido eludir el encuentro con Leprince de Beaumont y casi todos han hecho referencia a su obra, como veremos más adelante en un breve balance.

Estas opiniones divergentes nos han invitado a plantearnos un análisis de su cuento de *La Belle et la Bête,* desde su propio marco de producción. Para ello no podemos prescindir de la versión anterior de Madame de Villeneuve, de la que surge el texto citado. Pero, si no podemos eludir otros textos literarios de la época, tampoco debemos perder de vista los valores educativos del momento, pues si bien se trata de un cuento de hadas literario, aparece en un tratado de educación de señoritas, el *Magasin des enfants* (1757), donde se articula con otros textos con una finalidad específica.

1. *LA BELLE ET LA BÊTE* Y LOS CUENTOS DE HADAS «À LA FRANÇAISE»[3]: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS VERSIONES DE MADAME DE VILLENEUVE[4] Y DE MADAME LEPRINCE DE BEAUMONT[5]

A continuación revisaremos, en primer lugar, los episodios a partir de los cuales se construyen las dos versiones del cuento; en segundo lugar, veremos algunas transformaciones que experimenta la historia en la reelaboración de Leprince de Beaumont.

Villeneuve escribe un cuento de hadas a partir de uno de los temas folclóricos más recurrente entre los escritores y escritoras de cuentos de hadas de finales del siglo XVII al XVIII. Se trata del cuento catalogado en Aarne y Thompson (1995, 79-84) como cuento tipo 425 «La búsqueda del esposo desaparecido» emparentado, según los folcloristas, con los cuentos tipo 430 «El asno», 432 «El príncipe de pájaro» (*ibidem*), 433 «El príncipe de serpiente» y 440 «El rey rana». El modelo literario (Robert: 1981, 134) es el cuento que Apuleyo inserta en *El Asno de oro*, que denominamos «Cupido y Psique». Robert (*ibidem*) establece una relación de doce cuentos literarios que siguen los cuentos tipos mencionados.

El esquema temático de dichos cuentos es el siguiente: se produce una ruptura del orden establecido provocada por una transgresión; como consecuencia de ésta, uno de los personajes centrales, en la mayoría de los casos femenino, estará obligado a permanecer junto a un ser que no pertenece a la especie hu-

---

[3] Se trata de un tipo de cuento de hadas literario que se escribe en Francia de finales del XVII a finales del XVIII.

[4] La historia de *La Belle et la Bête* aparece en la obra de Madame de Villeneuve (1740) *La Jeune Amériquaine et les Contes marins*, La Haya. Citamos a partir de la reedición del cuento de *La Belle y la Bête*, de 1996, Gallimard, coll. Le cabinet des lettrés.

[5] Citamos a partir del *Magasin des enfants*, 1758.

mana. El casamiento será la única posibilidad, para el ser que se esconde tras esta apariencia monstruosa, de volver a su estado humano.

El popular cuento de *La Belle et la Bête*, en las dos versiones del siglo XVIII que llevan ese título, responde al siguiente argumento que hemos dividido en cinco episodios:

Episodio 1, la presentación: un rico comerciante pierde su fortuna y se marcha a vivir al campo con su familia, formada por sus seis hijos, tres hembras y tres varones.

Episodio 2, la transgresión: un día, el comerciante recibe la noticia de que uno de sus barcos ha regresado y marcha a la ciudad para hacer averiguaciones. Antes de partir recibe encargos de sus hijas, quienes esperan recuperar su posición anterior. La situación del comerciante no se modifica tras su visita a la ciudad. De regreso a su casa se pierde en el bosque, en medio de una tormenta y aparece en un magnífico castillo, aparentemente deshabitado. Antes de emprender la marcha al día siguiente, coge unas rosas del jardín, regalo que había prometido a una de sus hijas. En ese momento aparece un monstruo que le amenaza con la muerte si no se entrega él o una de sus hijas.

Episodio 3, la reparación: el comerciante llega a casa apenado por las noticias que trae, relata lo que le ha ocurrido a su familia y la hija más pequeña, la que pidió la rosa, anuncia que se entregará en lugar de su padre.

Episodio 4, un enigma: la muchacha se marcha al castillo en donde encuentra al monstruo, al que poco a poco se acostumbra. Le han asegurado en sueños que su buena acción se verá recompensada. La vida en el castillo le resulta muy agradable pero no acepta la idea de unirse definitivamente al monstruo.

Episodio 5, el desenlace: La muchacha solicita ver una última vez a su padre y el monstruo acepta a condición de que regrese en un plazo fijado. Ella no cumple el plazo y, en un sueño, se le representa el monstruo moribundo. Conmovida va a su encuentro y le ofrece casarse con él. El monstruo recupera su forma humana por haber sido capaz de encontrar a una joven que lo quiera por su bondad.

La estructura del cuento de hadas «à la française» responde a características específicas dentro del género maravilloso:

> Les éléments merveilleux ne jouent qu'un rôle dans ce type de récit dont l'analyse ne peut s'opérer qu'au niveau de la structure. Autrement dit, la différence significative qui permettra de repérer, dans un texte appartenant au genre merveilleux, la forme du conte des fées «à la française» est à chercher dans la manière dont les auteurs mettent en œuvre une structure narrative commune au genre, dans ce que j'appellerai, si l'on veut, l'écriture féerique (Robert: 1981, 32-33).

Esta consideración requiere una definición de la forma narrativa cuya presencia determina el género. Robert (1981, 31-49) revisa los postulados de Propp

y, tras el análisis de un corpus de cuentos de hadas, concluye que la presencia simultánea de tres elementos definen «l'écriture féerique». Estos elementos son la certeza explícita de la reparación de la transgresión, la evidencia de un destino ejemplar de la pareja protagonista, del que dan cuenta mediante un sistema de reparto de cualidades físicas o morales según dos categorías antagonistas de héroe-antihéroe, y, en tercer lugar, el establecimiento de un orden feérico que permite que el micro universo del cuento maravilloso se convierta en la referencia absoluta del relato.

El cuento de Villeneuve reúne todos los elementos indispensables del cuento de hadas[6]. Compartimos la opinión de Robert (*idem*, 148) cuando afirma que en la versión de Leprince de Beaumont se borra la especificidad de la escritura de Madame de Villeneuve, pero no cuando señala que desaparece totalmente el carácter específico de la escritura feérica del siglo XVIII, pues consideramos que lo que se produce realmente es una atenuación. Los tres elementos indispensables siguen estando presentes, como veremos a continuación.

El primer elemento, que se refiere a la certeza de la reparación de la transgresión y que en la mayoría de los cuentos de hadas literarios se presentan de manera diversa y redundante, en el relato que estamos estudiando aparece explícitamente una sola vez. Efectivamente, el sueño que tiene Bella la primera noche que pasa en el castillo tiene una función premonitoria pues en él ve a una Dama diciéndole que su buena acción será recompensada (Leprince de Beaumont: 1758, 69-70). Lo consideramos equivalente a la predicción que un día le hicieron al comerciante anunciándole que Bella sería una fuente de felicidad para la familia (Villeneuve: 1996, 36). Sin embargo algunos aspectos refuerzan el sueño de la muchacha: Bella lee en un libro «souhaitez, commandez; vous êtes ici la Reine et la Maîtresse» (Leprince de Beaumont: 1758, 71) y manifiesta el deseo de ver a su padre, deseo que ve realizado por medio de un espejo mágico. Tras esta escena, Bella repara en la amabilidad de la Bestia y piensa que no tiene nada que temer.

El segundo elemento concierne al reparto de las categorías antagonistas se realiza entre Bella y sus hermanas en las cualidades morales. Las tres hermanas son muy guapas pero, mientras que Bella es bondadosa, generosa, estudiosa, hacendosa, sus hermanas son envidiosas, orgullosas, perezosas, celosas. Como se puede deducir de los mismos nombres, entre la Bella y la Bestia, el reparto antagonista concierne las cualidades físicas; las buenas cualidades espirituales de la Bestia conseguirán que, por mediación de Bella, se rompa el encantamiento. Esta pareja ejemplar vivirá feliz muchos años porque su felicidad se basa en la virtud.

El tercer elemento está relacionado con el universo cerrado de los cuentos, en los que las reglas de lo feérico son aceptadas sin que sorprenda a los

---

[6] Ver ROBERT (1981, 146-152).

personajes. Y así ocurre con las intervenciones de elementos mágicos —el espejo desde donde ve a su familia, el anillo que permite a la Bella desplazarse, los cofres que aparecen en casa del comerciante— que, si bien son menos frecuentes que en el texto de Villeneuve, sitúan igualmente la versión de Leprince de Beaumont dentro del universo feérico.

Pasamos a ver algunas de las diferencias entre la versión de Villeneuve, a la que denominaremos V, y la de Leprince de Beaumont, de ahora en adelante B. Revisaremos la reescritura de B teniendo en cuenta tres perspectivas diferentes: en primer lugar veremos los aspectos que desaparecen, en segundo lugar, los que se modifican, para terminar con los que se añaden. Ante la imposibilidad de analizar en este análisis la totalidad de los elementos de ambos textos, sólo nos detendremos en algunos que hemos considerado más significativos y que favorecen la comprensión del contenido temático y estructural de la versión B. Posteriormente procederemos a un análisis más preciso de estas diferencias en una visión de conjunto, ya que, en general, es comúnmente aceptado que la versión B responde a dos criterios: uno de simplificación, pues su público es infantil, y otro moralizador, pues se trata de un texto educativo.

1.1. Elementos que desaparecen

Comenzamos revisando tres aspectos del texto V que no aparecen en el texto B. En primer lugar, constatamos que se obvian las descripciones de la vida en el castillo y sus aposentos. La espectacular llegada de Bella y su padre al castillo, donde luces, adornos, fuegos artificiales y música los reciben, el jardín que es el más bello que la muchacha nunca había visto, los animales, los pájaros exóticos y los monos que sirven a la Bella, o las representaciones teatrales, se describen minuciosamente en V. Como afirma Robert (1981, 329), el universo imaginario presente en los cuentos de hadas «à la française» ofrece un modelo realista reflejo del grupo que los produce y al que va dirigido. Se trata de la transposición del universo cotidiano de la vida mundana, enmarcado en un decorado maravilloso. La supresión de estas descripciones detalladas y estas actividades en el texto B no se deben únicamente a la necesidad de simplificar exhaustivas y complicadas descripciones con las miras puestas en un público infantil, sino que la imagen ejemplar que propone a las niñas está más relacionada con un estilo de vida sencillo, que con los juegos de sociedad y con los peligros de la vida mundana. La autora se pronuncia en contra de los espectáculos, pues estimulan las pasiones. Desde este planteamiento, no sólo desaparecen las escenas relacionadas con estas diversiones en el texto B, sino que su opinión cobra fuerza al caracterizar a las hermanas de Bella, personajes negativos del cuento, como jóvenes apasionadas por la vida mundana y por los espectáculos.

Otro elemento ausente en B es el Desconocido. Se trata de un personaje que Bella empieza a ver por todas partes, desde su primer día en el castillo y con

el que sueña y habla por las noches. El texto V lo describe como un joven bello como el Amor, del que Bella se enamora. Bien dice Robert (1981, 152) que Leprince de Beaumont, como cabía esperar, no considera inocentes estos sueños nocturnos. El Desconocido, cargado de sensualidad y erotismo, es suprimido en B, no sólo por el carácter inapropiado de estas ensoñaciones en la edad de las niñas, sino porque, según las enseñanzas de la autora, el matrimonio no debe decidirse en función de un sentimiento tan inestable como es el amor.

Por último, el texto V incluye dos relatos que cuentan la historia del encantamiento de la Bestia y del nacimiento de Bella. Posiblemente se deba su desaparición tanto a su extensión[7], como a que no añaden nada al mensaje que Leprince de Beaumont pretende en su alegato de la virtud.

1.2. Elementos que se modifican

Entre los muchos elementos que podríamos incluir en este apartado, señalaremos algunos cuya modificación consideramos más relevante, por resaltar los valores a los que remite la versión B. En primer lugar, mencionaremos el desplazamiento de la preocupación del padre de Bella por la educación, incluida la de sus hijas, a las primeras líneas del relato. Se trata de un debate antiguo que cobra nuevo auge a partir de la Contrarreforma y que la autora no duda en colocar en primer término.

Otro elemento alterado y relacionado con el erotismo anteriormente mencionado, es la pregunta que la Bestia le hace a la Bella todas las noches: mientras que en V la Bestia le pregunta cada noche si la deja acostarse con ella, en el texto B le pregunta si quiere ser su esposa. No repetiremos las razones de esta transformación, sino que nos referiremos a la formación seleccionada por Leprince de Beaumont para las niñas: toda la educación gira en torno a la función de éstas en la sociedad y los objetivos fundamentales es convertirlas en buenas esposas y buenas madres de familia. Siendo así, el matrimonio es el que lógicamente cobra relevancia en el texto.

Un rasgo más que se ve modificado en la versión B son los tiempos, casi siempre más breves en ésta: en el texto V, el padre marcha a la ciudad después de tres años en el campo; en la versión B, ha transcurrido un solo año; la Bestia autoriza a Bella a visitar a su padre y le pone un plazo para regresar de dos meses en V y de ocho días en B. La organización del tiempo en el texto B resulta, por tanto, más dinámica y probablemente más cercana de las percepciones temporales de los niños.

---

[7] En la versión V, los dos relatos finales ocupan una extensión similar a la del cuento: de un total de 176 páginas, el cuento ocupa 90 y 86 los otros relatos. La versión B consta de 25 páginas.

Terminaremos los ejemplos de este apartado con uno particularmente ilustrativo de los valores educativos de Leprince de Beaumont. En los dos relatos, la Bella termina aceptando a la Bestia como esposo, pero mientras que en V es el padre el que le recomienda y la anima para que lo acepte, en B son los razonamientos de la muchacha los que la llevan a la misma decisión. No podemos olvidar que la tarea esencial que se propone la autora del texto B en toda su obra es hacer de las niñas personas reflexivas y y críticas. Desde esta perspectiva, es un planteamiento coherente que Bella sea capaz de analizar las características de la Bestia y de sacar sus conclusiones.

1.3. Elementos que se añaden

En este apartado comentaremos algunos elementos añadidos, como son las alusiones a Dios en varios momentos del relato B, ya que la educación dispensada a las niñas es una educación cristiana. Así, cuando el comerciante, perdido en la tormenta, encuentra una luz que le lleva hasta el palacio, agradece a Dios el auxilio que le ha prestado; cuando la Bestia lo sorprende robándole las rosas, le aconseja pedir perdón a Dios por sus faltas, antes de morir; al despedirse Bella de su padre le dice que la deja al amparo de Dios, que quizá se apiade de ella, de su situación, luego ella misma se encomienda a Él esperando su protección.

Igualmente se añaden algunas escenas que sirven para reforzar los caracteres de los personajes. Éste es el caso del casamiento de las hermanas de Bella: cuando la muchacha regresa a visitar a su padre encuentra a sus hermanas casadas y desgraciadas: la mayor se ha casado con un hombre guapísimo, pero que no se ocupa más que de su propia belleza y ni siquiera repara en la de su mujer; la segunda se ha casado con un hombre muy inteligente, pero que sólo se sirve de sus facultades para enfadar a los demás. A partir de aquí, Bella sopesa las ventajas de determinadas cualidades morales. Los celos de las hermanas las mueven a plantear una estrategia para que Bella sea castigada por el monstruo, pues no pueden soportar su felicidad. La versión B incluye un detalle cómico, propio de un texto para niños, según el cual las hermanas de Bella son tan perversas que, cuando ésta debe partir hacia el castillo, se frotan los ojos con cebolla para provocar las lágrimas, pues en realidad se alegran de su marcha. Su maldad es finalmente castigada: el hada que está detrás del hechizo las condena a permanecer como estatuas de piedra hasta que reconozcan sus faltas.

En cuanto a la manipulación formal del texto V, de manera general, tendríamos que distinguir dos tipos de transformaciones en la reescritura efectuada por Leprince de Beaumont. Las cuestiones de adecuación del texto a las edades de las niñas imponen, por un lado, una simplificación del estilo[8], más aún si

[8] Robert (1981, 147) propone un ejemplo de la simplificación del estilo.

esas niñas son inglesas y se trata de un texto en el que se va a sustentar el aprendizaje o perfeccionamiento de la lengua francesa; por otro lado, la supresión de algunos temas considerados inadecuados y la insistencia en determinados aspectos, en un texto que pretende ser ejemplar, principalmente la insistencia en los rasgos de los personajes opuestos, en los diferentes episodios, como modelos de conductas que se han de imitar o rechazar. Si consideramos que el texto V reproduce las maneras de hablar y los comportamientos de la vida de los salones de la época, resulta evidente que no podrá identificarse con lo necesario para la educación de las niñas, sino que remitirá a los rasgos propios del sistema al que pertenece, es decir, a la literatura infantil del siglo XVIII destinada a la educación femenina.

2. UNA APROXIMACIÓN A *LA BELLE ET LA BÊTE* DESDE LA TEORÍA DEL POLISISTEMA

La Teoría del Polisistema surgió con el objeto de resolver determinados problemas en la relación entre la literatura y la traducción[9]. Partiendo de los planteamientos de Shavit (1993, 17), utilizaremos algunos de los presupuestos de dicha teoría para proponer un enfoque del cuento que estamos estudiando. En primer lugar, nos parece conveniente revisar una serie de premisas fundamentales. No nos proponemos profundizar en esta teoría, sino destacar algunos de los pilares que la sustentan, esenciales para nuestro análisis. En primer lugar destacaremos la consideración de la literatura dentro de las actividades desarrolladas por una comunidad:

> La literatura no se explica como algo aislado de la sociedad, regulado por leyes exclusivas y distintas a las del resto de las actividades humanas, sino como un factor integral de las mismas. La literatura se definiría como un sistema, es decir, como un conjunto de elementos jerárquicamente estructurados e interrelacionados con otros sistemas (Díaz Martínez: 1997, 223).

Además, son precisamente las relaciones que mantienen los sistemas, las intersecciones y las fluctuaciones entre ellos, las que nos permitirán considerar el valor de las distintas manifestaciones literarias, según la perspectiva que adoptemos; así pues

> El polisistema, a diferencia de los modelos anteriores, pretende reflejar la constante interrelación y el constante condicionamiento entre todos y cada uno de los

[9] Iniciada por Itamar EVEN–ZOHAR (1979) «Polysystem Theory», en *Poetics Today*, y desarrollada por Gideon Toury, Zhoar Shavit y otros profesores de la universidad de Tel-Aviv.

> elementos del sistema, desde el momento que se respeta la entropía y el continuo orden y desorden de la realidad. En el polisistema se multiplican las intersecciones y aumenta la complejidad en la estructuración (Gallego Roca: 1994, 146).

Por consiguiente, la posición de un texto literario o de la obra completa de un autor, estará directamente relacionada con el resto de la producción de su época y posterior, y con los valores sociales que la condicionan o que en dicha producción se proyectan:

> Según este enfoque, la tarea primordial consiste en identificar las clases de relaciones establecidas entre las leyes que rigen la producción de textos literarios y las fuerzas externas que generan estas leyes, las modifican o las hacen desaparecer. Por consiguiente, *la importancia de un texto viene determinada por la posición que éste podría haber ocupado en el proceso de creación y preservación del modelo en que se inscribe* (Díaz Martínez: 1997, 224-225) (el subrayado es nuestro).

Desde esta perspectiva, la literatura amplía su campo de estudio, en el que se incluyen fenómenos literarios considerados tradicionalmente marginales que «pasan a ser no sólo objetos de legítimo estudio, sino a integrarse con fenómenos de los que fueron previamente separados» (*ibidem*).

El polisistema literario se divide en sistemas canonizados y no canonizados que se subdividen en otros sistemas y que mantienen relaciones jerárquicas entre sí. Unos se consideran primarios, por mantener una posición central, y otros secundarios. Desde este enfoque, consideramos que tanto el texto de Villeneuve como el de Leprince de Beaumont se inscriben en dos sistemas secundarios en intersección, pues tanto los cuentos de hadas, sistema en el que ubicamos el texto V, como la literatura pedagógica, en el que situamos el texto B, son sistemas tradicionalmente marginales. Consideramos que el texto B es el resultado de la intersección del subsistema «cuentos de hadas literarios» con el subsistema «literatura pedagógica», evolucionando en este último según sus propias reglas.

Así pues, algunas valoraciones del texto de *La Belle et la Bête* de Leprince de Beaumont, que anunciábamos al principio de este trabajo y que veremos a continuación, nos parecen realizadas desde un enfoque que no tiene en cuenta la pertenencia del relato a un subsistema en intersección. Un ejemplo de ello se puede ver en la siguiente valoración:

> La plupart des auteurs du XIXe siècle et ceux du XXe ne connaîtront plus que la version, *réductrice parce que moralisante*, de Mme Leprince de Beaumont [...] (Villeneuve, 1996, 7)[10].

---

[10] El comentario citado pertenece a J. Cotin y E. Lemirre, prologuistas de la reedición del cuento de Villeneuve, de 1996; el subrayado es nuestro.

Esta manera de concebir la versión de Leprince de Beaumont responde a una visión estática de la literatura y enfocada desde un punto de vista comparativo y exclusivista, en relación con la versión de Villeneuve. Lo mismo ocurre con algunas de las valoraciones realizadas por otros autores, que apenas tienen en cuenta el marco de producción y recepción de la obra[11]. Nos encontramos, pues, con autores como Hazard (1950)[12], cuya opinión nos resulta bastante ilustrativa de lo anteriormente expuesto ya que afirma, desde las primera páginas de su libro, que los adultos les han dado a los niños «unos libros que rezuman aburrimiento, capaces de convertir para siempre el buen sentido en cosa antipática; libros necios y hueros, pedantes y pesados, que paralizan los ímpetus espontáneos del alma; obras absurdas, a docenas y centenares, que se han abatido como el pedrisco sobre la primavera» (*idem*, 14). Refiriéndose a Perrault, afirma que los niños tuvieron por fin el tipo de libro que deseaban, pero que «no duró mucho el festín» (*idem*, 26) pues luego las hadas se percibieron como enemigas y, en la idea de que se utilizara el «deleite imaginativo para la instrucción» (*ibidem*), ésta última terminó inundándolo todo «y lo que se ofreció a los niños fueron medicinas, con sólo un poquito de miel» (*ibidem*). Luego presenta a Leprince de Beaumont y concluye, a partir del título completo del *Magasin des enfants*, «que la imaginación y la sensibilidad no se considerarán ya como valores en sí, sino como medios que utiliza una prudente institutriz para que sus educandos se traguen con mayor facilidad las cosas de la Ciencia» (*idem*, 28).

Desde una perspectiva histórica de la literatura infantil y juvenil, autores como Bay (1958), Caradec (1977), Leteinturier (1977) destacan su interés por los cuentos maravillosos y lo adecuado de su utilización en la educación. Dichos autores señalan el siglo XVIII como el inicio de esta literatura y también se refieren a Leprince de Beaumont como autora de gran preocupación pedagógica, que utiliza los cuentos y las hadas para la transmisión de una serie de preceptos, sumándose a los defensores de métodos educativos que defienden una educación agradable y lúdica. Al contrario otros, lamentan la ausencia de fantasía y el exceso de la racionalización de los escritos destinados a los niños. Caradec (1977, 85) considera que el cuento de hadas muere tras la versión de *La Belle et la Bête* que analizamos aquí y habrá que esperar al Romanticismo para su recuperación, por lo que su enfoque tiene un referente folclórico. Para Marc Soriano (1975, 373), cuyos escritos fueron de gran importancia para el estudio de esta literatura, este cuento de Leprince de Beaumont

---

[11] Hemos seleccionado algunas opiniones de críticos del siglo XX, principalmente de la segunda mitad. Consideramos que incluir opiniones anteriores necesitaría un análisis de ellas, en relación con el momento en que se producen.

[12] La obra de Paul Hazard *Les livres, les enfants et les hommes* se publicó en 1932 en la colección Education de Flammarion. Citamos de la traducción española de 1950; ver referencias bibliográficas.

es una obrita que, sin tener la calidad de los cuentos de Perrault, está escrito en un estilo sobrio y eficaz, respetando la gracia del cuento tradicional.

Desde una perspectiva folclorista, comparando los dos, Barchilon y Delarue (Robert: 1982, 151) se inclinan, cada uno, por una versión: mientras Barchilon considera más eficaz la de Leprince de Beaumont[13], Delarue prefiere el cuento de Villeneuve, fundamentando su preferencia en la superioridad de éste en cuanto a originalidad y a estilo. El estudio de Robert (1982) está dedicado al análisis de los cuentos de hadas literarios en Francia, de finales del siglo XVII a finales del XVIII, y se centra en un tipo de escritura literaria y en la moda de una época, por lo que considera la segunda versión demasiado aséptica y simplificadora, aunque le parece lógico, por la sencillez del estilo, que sea ésta la que han mantenido los editores (*idem*, 146).

Es una autora innovadora para Manson (1993), quien también considera que la literatura infantil en Francia empieza a desarrollarse a mediados del siglo XVIII y lo expresa en estos términos, «A partir du milieu du XVIIIe siècle, et principalement à la suite du *Magasin des enfants* de Madame Leprince de Beaumont, une littérature spécifique se développe pour la jeunesse [...]» (*idem*, 32). Renonciat (1998, 11-13) se hace eco de la misma idea, destacando que las formas literarias utilizadas transmiten a sus alumnos gran cantidad de contenidos mediante agradables diálogos.

Terminaremos con la consideración de Gourévitch (1998, 18), quien también desde una perspectiva histórica de la literatura infantil afirma encontrarse con la dificultad principal: en función del punto de vista adoptado, el inicio de esta literatura se sitúa en una época diferente. Incluso aquellos que consideran que solamente hay literatura cuando existe un público lector, sitúan en los comienzos bien en las *Fábulas* de La Fontaine, bien en los *Cuentos* de Perrault, en el *Magasin des enfants* Leprince de Beaumont o en *L'Ami des enfants* de Berquin. No entra en valoraciones artísticas de las obras.

Siguiendo los planteamientos que Zohar Shavit propone en su *Manifeste: Pour une poétique de la littérature de jeunesse* (Perrot: 1993, 17-18), se ha de enfocar esta literatura desde las relaciones múltiples que mantienen los textos con las normas sociales, la literatura y la educación, para mostrar que aquéllos son un producto de las relaciones que éstas mantienen entre sí.

En pleno desarrollo de las ideas ilustradas, Leprince de Beaumont pertenece a una corriente que va cobrando auge desde la Contrarreforma, a partir de la cual proliferan diferentes establecimientos para la educación de las niñas[14], al

---

[13] «Tout est plus soudain et moins circonstancié chez Mme Leprince de Beaumont: elle laisse quelque chose à imaginer; car c'est en imagination que se fait une partie du travail poétique» (ROBERT: 1981, 151).

[14] Ver SONNET, M. (1984), *L'éducation des filles au temps des Lumières*, Le cerf.

tiempo que se establecen obras teóricas[15] cuya influencia se mantendrá durante siglos, como es el caso de Fénelon. Preocupada por los sistemas literarios que podríamos calificar como géneros ensayísticos y didácticos y menos interesada por una literatura de ficción, considerada una fuente de peligros, percibimos la obra de Leprince de Beaumont como parte de un subsistema literario fundamental desde diferentes puntos de vista: la adecuación de sus escritos a las edades específicas de sus lectores, la defensa de la instrucción femenina, la preocupación por la educación en todos sus ámbitos. Las dos versiones del cuento a las que nos hemos referido han sufrido el peso de los criterios artísticos de la crítica literaria tradicional. La versión V, con unos rasgos de escritura que sin duda cautivaron al público de su tiempo, se repliega sobre sí misma, debido a la rápida evolución de los gustos del público. Sus rasgos morales sedujeron a Leprince de Beaumont, quien efectuó una cuidadosa observación del texto para seleccionar rigurosamente los elementos que ideológicamente le convenían.

Entendemos que la valoración de su obra pasa por el análisis, desde un punto de vista social y principalmente colectivo, de un corpus de textos con objetivos similares, que podría partir de trabajos como el de Havelange[16], pues nos permitirían una visión de conjunto de un tipo de obra que prolifera conforme avanza el siglo XVIII y de la que Leprince de Beaumont es pionera. No serán los criterios estéticos los que primen en este análisis, sino la preocupación de una serie de autores por la educación por la manera en que ésta se realiza, de la instrucción al entretenimiento, hasta que se separen en el siglo XIX los manuales de instrucción y las lecturas de recreo.

Pesan pues sobre sus escritos los criterios estéticos, pero su obra nos parece fundamental si queremos acercarnos a la realidad cultural del siglo XVIII. El cuento de Leprince de Beaumont ha convivido con tratados de educación, a los que servía de refuerzo lúdico, y también con otros textos, que el paso del tiempo le ha impuesto, como son las recopilaciones de cuentos en las que aparece con relatos de Perrault y de Madame d'Aulnoy, por ejemplo. La reescritura de *La Belle et la Bête*, de Leprince de Beaumont, durante mucho tiempo entre el canon y el margen, la introduce en la literatura primaria. Si aceptamos esta canonización del cuento, tendremos que admitir que pervive, para un público de edades similares y con las actualizaciones propias del paso del tiempo, tanto su estilo como el mensaje que transmite.

---

[15] Ver las obras de Fleury, Mme de Maintenon, Mme de Lambert, Rollin.

[16] HAVELANGE, Isabelle (1984), *La littérature à l'usage des demoiselles 1750-1830*, Thèse de 3e cycle, París, E.H.E.S.S.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARNE, A. y THOMPSON, T. (1995), *Los tipos del cuento folklórico: una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BAY, André (1958), «Littérature enfantine», en *Histoire des littératures 3. Littératures françaises connexes et marginales*, París, Gallimard. Encycolopédie de la Pléiade.

CARADEC, François (1977), *Histoire de la littérature enfantine en France*, París, Albin Michel.

DÍAZ MARTÍNEZ, Mario (1997). «Una aproximación polisistémica concepto de literatura y traducción», en ORO Y CABANAS, J.M. y VARELA ZAPATA, J. (eds.), *Adquisición y aprendizaje de lenguas segundas y sus literaturas*, Actas del Congreso Internacional Adquisición e aprendizaxe das linguas segundas e as súas literaturas 1995, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 223-227.

GALLEGO ROCA, Miguel (1994), *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Jucar.

GOURÉVITCH, J.P. (1998), *La littérature pour la jeunesse dans tous ses écrits*, CRDP, Créteil.

HAZARD, Paul (1950), *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona, Editorial Juventud.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Madame (1758), *Magasin des Enfans, ou dialogues d'une sage gouvernante avec ses éleves de la premiere distinction*, Lyon, Chez J.B. Reguilliat.

LETEINTURIER, Ch. (1977), «La littérature pour enfants», en ABRAHAM, P. et DESNE, R. (dir.) *Histoire littéraire de la France*, París, Editions sociales, t. 8, pp. 311-317.

MANSON, Michel (red.) (1993), *Rouen, le livre et l'enfant, 1700-1900*, INRP.

RENONCIAT, Annie (dir.) (1998), *Livres d'enfance, livres de France*, París, Hachette.

ROBERT, Raymonde (1981), *Le conte des fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

SHAVIT, Zohar (1993), «Manifeste pour une poétique de la littérature de jeunesse», en VV.AA. Actes du Xe Congrès de l'International Research Society for Children's Literature 1991, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 17-18.

SORIANO, Marc (1975), *Guide pour la littérature de jeunesse*, Flammarion.

VILLENEUVE, Madame (1996), *La Belle et la Bête*, Gallimard, coll. Le cabinet des lettrés.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

TEXTOS DE MEDICINA ESPAÑOLES Y FRANCESES: COMPARACIÓN INTERLINGÜÍSTICA

José Ruiz Moreno
Universidad de Granada

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

En los medios lingüísticos dedicados al estudio de los discursos llamados especializados ha imperado e impera todavía de alguna manera, en la teoría más que en la práctica, la idea de que estos discursos se caracterizan por ser formalmente bastante homogéneos, tanto desde el punto de vista intralingüístico como interlingüístico.

Desde una perspectiva intralingüística, esto es, entre discursos escritos en una misma lengua, pero pertenecientes a distintas especialidades científicas, técnicas y profesionales, se puede constatar la imposibilidad de defender la hipótesis de que son materiales lingüísticos uniformes. Como bien se sabe, ni el léxico es siempre igual de preciso y objetivo en los distintos ámbitos de especialidad, ni los métodos de manifestación enunciativa son los mismos, ni la presentación discursiva responde a una única secuencia en el orden de las distintas partes que componen un documento de esta índole. Además es importante no olvidar las diversas categorías en que pueden clasificarse estos discursos. Bastará para responder al objetivo de este trabajo distinguir entre discursos especializados altamente cognitivos, cuyos destinatarios son especialistas en la materia, y discursos especializados de divulgación dirigidos a un público no especialista y caracterizados por una mayor similitud respecto de los rasgos de funcionamiento de la lengua general, de lo que se deriva una mayor heterogeneidad verbal y extraverbal.

Un análisis contrastivo interlingüístico, en cambio, se establece sobre textos escritos en diferentes lenguas. También en este plano, debido en parte a la idea real pero demasiado generalizadora de que los documentos científicos escritos deben respetar para ser publicados unas normas de escritura aceptadas universalmente, prevalece el pensamiento teórico consistente en que los discursos de especialidad ofrecen unos esquemas lingüísticos y discursivos regularizados y similares en todas las lenguas creadoras de ciencia y de técnica. Aunque en este contexto se puede estar de acuerdo en que las diferencias propiamente lingüísticas son en verdad de escasa relevancia, no por ello dejan de existir otras diferencias que merecen ser destacadas, en particular de origen extraverbal y discursivo (Moirand, 1988).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

En el presente trabajo se aborda la comparación interlingüística de textos médicos españoles y franceses[1] para observar precisamente si se cumplen las premisas teóricas evocadas de modo reiterado cuando de discursos de especialidad se trata.

Señalemos, finalmente, que las conclusiones de este trabajo sólo afectan al documento médico escrito. Su extrapolación a otros documentos especializados comportaría sin duda diversos e importantes errores conceptuales y metodológicos.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Los discursos especializados en francés (llamados también con frecuencia lenguas especializadas) han sido considerados unos lenguajes esotéricos y abstractos cuya finalidad radica en almacenar y transmitir unos determinados conocimientos, preferentemente científicos y técnicos. En determinadas épocas predominaron un cierto desdén y algo de desconfianza respecto de estos discursos, basados en el extraño pensamiento de que sus características lingüísticas, fundamentalmente su carácter estereotipado e impersonal, atentaban contra el buen hablar y más en concreto contra la lengua literaria. La escasa atención investigadora prestada hasta principios de la segunda mitad del siglo pasado así lo atestigua. Incluso algunas décadas más tarde cuando ésta cobró más envergadura, especialmente en los ochenta y noventa, si se analiza atentamente la calidad de las investigaciones y se comparan con las realizadas en otros campos afines o cercanos, se aprecia una cierta sensación de fragmentación. Esto, no obstante, podría considerarse una opinión muy personal.

Desde un punto de vista funcional, no siempre ocurre así desde el lingüístico, es manifiesto que estos discursos cumplen al pie de la letra la función que se les asigna: transmitir un máximo de contenidos altamente especializados del modo más objetivo y preciso posible y en un espacio también lo más reducido posible, evitando asimismo la utilización de marcas enunciativas llamativas, preocupaciones de orden estilístico o elementos de origen personal. Respetando estas características, es como debiera en teoría conformarse un texto científico y técnico,

---

[1] Los ejemplos citados han sido extraídos de las siguientes revistas:

a) Revistas francesas: *Bulletin de l'Institut Pasteur*, 1997, 1, pp. 41-51; *Annales de pédiatrie*, 1998, 9, pp. 625-676; *Archives des maladies professionnelles et de médecine du travail*, 2000, 4, pp. 223-236; *La presse médicale*, 2000, 27, pp. 1497-1531; *La presse médicale*, 2000, 28, pp. 1.544-1.555.

b) Revistas españolas: *Anales de pediatría*, 2000, 2, pp. 91-156; *Revista clínica española*, 2000, 3, pp. 126-138; *Revista clínica española*, 2000, 4, pp. 187-192.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

menos en cambio un texto profesional. Otra cosa es que después en la realidad todos los textos las respeten punto por punto y con la misma intensidad.

Las distorsiones pueden ser aún de mayor calado si además del texto escrito se tienen en cuenta las diversas situaciones de comunicación en las que se puede comunicar o hablar de ciencia y de técnica: una conversación entre médicos sobre un tema de su especialidad, por ejemplo, implicará aplicar unas estrategias de análisis del discurso distintas (Gardin, 1974) y conducirá a buen seguro a unas conclusiones también diferentes de las que se reconocen comúnmente como propias de estos discursos (Kocourek, 1982). En todo caso, las características que describen un discurso cognitivo, como son la objetividad, la deshumanización, la abstracción, la precisión semántica, la sistematización conceptual, tienen, como es lógico, explicación. En nuestro caso, esta explicación será lingüística.

Los documentos científicos y técnicos, como ocurre, por ejemplo, con los textos de medicina, son textos difíciles de entender, pero lo son únicamente para los profanos en ese campo. Si la comunicación en cuestión se establece entre un enunciador y un receptor ambos especialistas, dichos textos no pueden ser ya etiquetados de incomprensibles, abstractos o extraños. Las terminologías especializadas, el principal escollo al que tiene que enfrentarse cualquier neófito en la materia, no constituyen obstáculo alguno para aquél que posee unos conocimientos básicos en esa materia.

Otras normas universales de los documentos científicos y técnicos escritos, que como se comprobará también aparecen en medicina, de entre las que destacan los distintos procedimientos de la impersonalidad, la neutralidad enunciativa, la aparición recurrente e incluso se podría decir mecánica de determinadas expresiones lingüísticas utilizadas, por ejemplo, en la descripción de una sintomatología o de un método de curación, o el esquema fijo que ha de presentar todo texto de esta naturaleza (resumen, material y métodos, resultados, discusión, conclusión y bibliografía) son convenciones de escritura que persiguen resaltar el mensaje por encima de cualquier otra intención comunicativa. Estos rasgos de escritura crean una nueva forma de producción lingüística que no está desprovista de su propio estilo y de su propia riqueza lingüística. En este sentido llama mucho la atención la repetición excesiva de determinadas expresiones, verbos, pronombres y no sólo de voces especializadas monosémicas irreemplazables como cabe esperar. Sin embargo, no siempre esta redundancia lingüística imprime la precisión semántica buscada. En todo caso, estos importantes detalles han sido con frecuencia olvidados o no suficientemente analizados, si bien conviene no olvidar que algunos estudios han incidido en estos extremos en los últimos tiempos (Rodrigues, 1992).

Señalemos, por lo demás, que a los problemas lingüísticos mencionados como son el léxico esotérico y las dificultades relacionadas con los conocimientos implícitos mínimos que se requieren para poder comprender este tipo de textos, se une el problema que se origina en el carácter esencialmente escrito de estos discursos. Los híbridos y complejos elementos que aparecen en el texto no

sólo son un problema añadido más al que ha de enfrentarse el lector que consulta textos especializados en una lengua que no es la propia, sino también para el hablante de esa lengua que no posee conocimientos previos en la materia. Determinadas fórmulas, una simbología muy diversa así como no pocas tablas y fotos, que vienen a completar el significado textual, complican aún más la tarea de desciframiento semántico. Esto se ve agravado además por el hecho de que un artículo de alto nivel cognitivo dirigido a especialistas no suele contener un número importante de definiciones o de comentarios aclaratorios. Las definiciones aparecen casi con exclusividad en las partes del trabajo dedicadas a la demostración. En las revistas de divulgación científica y técnica para no especialistas y en los libros de texto, por el contrario, la definición es una práctica constante.

2. TEXTOS MÉDICOS ESPAÑOLES Y FRANCESES: LÉXICO ESPECIALIZADO, MECANISMOS ENUNCIATIVOS Y ESTRUCTURA DISCURSIVA

2.1. El léxico especializado

Igual que en el resto de los discursos cognitivos, en el médico la característica que más destaca es la terminología especializada que marca sus textos. La complejidad textual aumenta cuanto más importante es el número y el nivel de especialización de su léxico. El discurso médico, como el resto de los discursos de similar perfil lingüístico, compagina desde el punto de vista léxico algo que es obvio: un vocabulario normal y otro esotérico. Lógicamente este léxico puede a su vez utilizarse en situaciones lingüísticas no especializadas, pero adquiriendo en dichas situaciones un valor más genérico y, por tanto, desprendiéndose de su interpretación original con tendencia a la univocidad. Debido al imparable aumento de los intercambios comunicativos, a través fundamentalmente de la realización de congresos internacionales y de la publicación de un número creciente de revistas de difusión también supranacional, el discurso médico como otros discursos especializados aspira a la homogeneización lingüística. No cabe duda de que en ese objetivo de alcanzar la uniformidad, la terminología especializada resulta ser el ámbito que ha dado los pasos más importantes.

En una comparación interlingüística como ésta en que ambas lenguas derivan del latín, las diferencias de tipo léxico son mínimas. Por lo general las voces especializadas en una y otra lengua son en la mayoría de los casos muy parecidas formalmente e incluso iguales ya que comparten la raíz de la palabra, lo que posibilita que un médico investigador español comprenda fácilmente la terminología médica en francés que se relacione con su especialidad y al revés. Hay que recordar que un elevado número de conceptos médicos relativos a nombres de enfermedades así como los referentes a los gérmenes y las bacterias que las causan son palabras extrapoladas directamente del latín, y éstas a su vez procedentes del griego, que han guardado incluso su grafía originaria:

«(1) Méningites à *Haemophilus influenzae b*... (2) ...ponction lombaire, hémogramme, radiographie pulmonaire, électroencéphalogramme... (3) La cytologie est constituée de polynucléaires altérés... (4) ...par la survenue d'hydrocéphalies... (5) Étiologies des hématémèses de l'enfant... (6) ...*Helicobacter pylori*... (7) ...hémorragie massive... (8) ... L'exploration endoscopique comportait l'examen de l'oesophage, du cardia, de l'estomac et du duodénum jusqu'au *genu inferius*. (9), ...l'ulcère gastroduodénal... (10) ...une endoscopie... (11) ...des souches mutées de *Salmonella typhimurium* (12) ...vis-à-vis de mutagènes de référence (nitroquinoléine oxyde, benzopyrène, aminoanthracène, méthylméthane sulfonate et nitrofluorène)».

«(13) ...meningitis neumocócica... (14) ...las meningitis producidas por *Streptococcus pneumoniae* (15) ...*haemophilus* tipo b... (16) ...*H. influenzae* tipo b... (17) ...*de N. Meningitidis*... (18) Entre los 51 catéteres con colonización del segmento distal, estafilococos coagulasa-negativo (SCN) (19) ... los *Straphylococcus aureus* y *Candida* sp. fueron los responsables del 75% de éstas (20) ...y neumonía por *Pneumocystis carinii* (NPC)».

Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en otras lenguas de origen no latino, el español y el francés no abusan de la duplicación terminológica, es decir, la coexistencia para un mismo referente de un término científico y otro popular. En cambio, como señala Spillner (1992: 58-59), los dobletes terminológicos son un procedimiento muy habitual en alemán y en otras lenguas de origen germánico cuando se quiere aludir a una enfermedad. En español y en francés por lo general, excepto los nombres de enfermedades muy comunes como es el caso de términos como resfriado/*rhume* o calvicie/*calvitie* que coexisten con los dobletes científicos catarro y *catarrhe*, alopecia y *alopécie* respectivamente, lo normal es que para males más serios sólo exista el término científico que será asimilado sin problemas por el paciente. Por ejemplo, sólo utilizamos en las dos lenguas el término diarrea/*diarrhée,* psoriasis/*psoriasis* o neumonía/*pneumonie*, contrariamente al alemán que para cada una de estas enfermedades parece disponer de un doblete científico y otro popular (Spillner, 1992). Dicha lengua produce una ruptura entre los dos tipos de vocabulario; lo normal es que el no especialista sólo utilice la voz popular y desconozca la culta. En las lenguas latinas, al no darse dicha separación léxica, se puede dar el caso de que un lector español no especialista, partiendo de sus conocimientos terminológicos en su lengua, acceda semánticamente a los textos médicos en francés con mayor facilidad que un locutor alemán.

Fruto de la constante necesidad de disponer o de tener que crear nuevas palabras con las que dar nombre a nuevos métodos de trabajo, nuevas técnicas de análisis, enfermedades desconocidas y recientes descubrimientos, las terminologías se convierten en una especie de conjuntos permeables que están siempre abiertos a la llegada de nuevos términos. Éstos se obtienen mediante neologismos y préstamos lingüísticos, en este último caso casi siempre de origen anglosajón. Sin embargo, la técnica más usada, al menos así parece desprender-

se de este análisis, estriba en utilizar el apellido o los apellidos del investigador-descubridor para dar nombre a la enfermedad, al medicamento, a la técnica de análisis, etc., que hayan sido objeto de descubrimiento. Las frecuentes y repetidas alusiones a otras investigaciones o a determinados avances científicos en el cuerpo mismo de los artículos y en las prescriptivas bibliografías son las causas del proceso de lexicalización de los apellidos. Es un fenómeno lingüístico idéntico en ambas lenguas:

> «(21) Les lésions de Mallory-Weiss...(22) ...entre la bouche de Killian et l'angle de Treitz... (23) ...était un fibroscope de type Pentax FG 24x (24) Le test d' Ames... (25) ...Stimulation électrique chronique dans la maladie de Parkinson...».
> «(26) ...se utilizó el test de Fisher... y el test de la U de Mann Witney... (27) ...en la escala de Glasgow (28) ...en la rentabilidad de la técnica de Cleri-Liñares...».

Igualmente hay que reseñar la existencia de numerosísimas siglas, en particular las que se refieren a nombres de enfermedades, que se repiten a menudo en el texto y que tienen justamente como objetivo evitar la repetición completa de las palabras a las que se encargan de abreviar y con ello aprovechar mejor el limitado espacio asignado a cada trabajo. También destaca el uso de símbolos químicos lexicalizados, aspecto que implica que estos médicos dedicados a la investigación poseen elevados conocimientos de esa naturaleza (por ejemplo el símbolo CO, recurrente en algunos textos franceses que significa *oxyde de carbone*). Además de precisión, con esto se consigue la concisión que exigen las editoriales para aceptar la publicación de un artículo:

> «(29) ...reflux gastro-oesophagien (RGO)... (30) ...le Groupe Francophone de Gastro-Entérologie et Nutrition Pédiatriques (GFHGNP)... (31) ...le Comité régional de reconnaissance des maladies professionnelles (CRRMP)... (32) ...un délai de prise en charge (DPC)... (33) ...Incapacité Permanente Partielle (IPP).. (35) ...les hydrocarbures aromatiques polycycliques ou H.A.P. (36) ...le syndrome de réponse inflammatoire systémique (SRIS)... (37) ...des leucémies aiguës myéloblastiques (LAM)... (38) Les facteurs de croissance hématopoïétiques (FCH)... (39) ...la leucémie lymphoïde chronique (LLC)».
> «(40) ...La meningitis bacteriana (MB)... (41) ...la meningitis neumocócica (MN)... (42) ...en líquido cefalorraquídeo (LCR)... (43) ...la proteína C reactiva (PCR)... (44) ... en las unidades de cuidados intensivos pediátricos (UCIP) (45) ...por resonancia magnética (RM)... (46) ...con diabetes insípida central (DIC)...».

También llama la atención en español y en francés la repetición de determinados términos que puede llegar incluso a sorprender al lector. Esto denota por parte del autor un interés por despejar su texto de toda duda semántica, puesto que descarta como es común en estos contextos utilizar sinónimos, y un menor interés por las cuestiones estilísticas que entre otras cosas desaconsejan la repetición de una misma palabra instando a insertar otras equivalentes. No obstante,

este rasgo no afecta sólo a las terminologías, lo que puede considerarse normal dado el tipo de discurso, sino también a determinados verbos lógico-deductivos que se repiten a veces innecesariamente (realizar, considerar, observar, demostrar, efectuar, evidenciar en español; *permettre*, *observer*, *retrouver*, *s'accompagner*, *souligner*, *révéler*, *rechercher*, *démontrer* en francés), pronombres como los demostrativos (en francés: celles-ci, ceux-là; en español: el neutro esto), expresiones varias de carácter impersonal como se verá más adelante y ciertos conectores lógicos que ayudan a estructurar mejor el mensaje, sobre todo en francés (*enfin*, *ainsi*, *de plus*, *outre*, *en effet*, *par ailleurs*, *de même*). Conviene añadir al respecto que en español los conectores más utilizados son los adversativos *pero*, *no obstante* y *sin embargo*.

Resulta también llamativo observar en las dos lenguas la aparición de palabras que, por una parte, parecen calcadas, probablemente del inglés, y que, por otra, no son nada desconocidas para un receptor cualquiera en las dos lenguas, pero que simplemente chocan por el uso que se hace de éstas en este contexto. Destacaremos, por ejemplo, las palabras multicéntrico y literatura, en francés *multicentrique* y *littérature*:

> «(47) ...L'absence d'études multicentriques... (48) ...l'enquête multicentrique du Groupe Francophone de Gastro-Entérologie (49) ...Nos chiffres rejoignent la littérature, puisqu'aux USA, la létalité...».
> «(51) No hemos encontrado evidencias en la literatura de que asociar los anabolizantes... (52) ...En un previo estudio multicéntrico...».

2.2. La enunciación

Mucho se ha dicho sobre la impersonalidad, la deshumanización y la objetividad en los procedimientos enunciativos del discurso científico-técnico (Culioli, 1990). Es indudable que los autores de los textos médicos que componen nuestro corpus hacen todo lo posible por imprimir a sus textos un estilo lingüístico impersonal y con ese fin intentan a través de distintos mecanismos lingüísticos no dejar sus huellas personales, si bien no siempre es así. Destaca en ese sentido por su importancia el uso generalizado en ambas lenguas de la voz pasiva en sus distintas manifestaciones. La utilización de los verbos pasivos es una característica que determina no sólo este discurso sino la mayoría de los discursos especializados en francés, aunque alguno como el discurso matemático[2] evidencia un funcionamiento anómalo al hacer una utilización más bien escasa de este procedimiento:

---

[2] Hemos analizado el discurso matemático en un artículo titulado «Una propuesta de análisis de textos matemáticos franceses: objetividad, enunciación e intertextualidad», *Publicaciones*, Universidad de Granada (en prensa).

> «(53) Une ponction lombaire est pratiquée... et deux hémocultures sont pratiquées... (54) ...196 méningites purulentes furent hospitalisées et traitées... (55) Des facteurs favorisants ont été retrouvés.. (56) ...les lésions d'oesophagite ont été classées...».
> «(57) Los datos fueron analizados..., fueron diagnosticados 28 casos... (58) ...trece de estos niños fueron trasladados...».

El uso de las formas pasivas permite omitir del enunciado a la persona que ejerce realmente una actividad en favor de dicha actividad que se transforma en sujeto cuando en principio debe ser complemento agente. En estos casos el sujeto y el verbo pasivos corresponderían en la oración activa al objeto directo y al verbo activo respectivamente, siendo el sujeto el investigador humano. Sin duda se puede constatar que el discurso científico es una práctica discursiva que persigue la descripción de cosas objetivas, una práctica discursiva que debe mimar la actividad científica por encima de cualquier otra preocupación lingüística o intención comunicativa (Vigner, 1979: 98):

> «(59) L'analyse cytochimique du LCR est pratiquée... (60) Une agglutination au latex est faite... (61) L'étude de la sensibilité est étudiée...».

En español la construcción pasiva más utilizada es con diferencia la pasiva refleja que imprime si cabe un grado más de impersonalidad dada la ausencia total de sujeto en la oración:

> «(62) Se revisa... (63) ...y se comenta... (64) ...se realizó..., ...se analizaron..., se utilizó...».

Incrementa a su vez la sensación de deshumanización enunciativa, la aparición frecuente en francés de múltiples expresiones impersonales introducidas por el pronombre impersonal *il*. Estas construcciones aparecen en todos los textos franceses independientemente de que sean o no especializados, no así en los españoles que parecen suplir este procedimiento introduciendo un mayor número de referencias a otros científicos. Esto parece indicar un cuidado estilístico quizás mayor en francés y un deseo de concisión superior en la oración castellana:

> «(65) Il a été montré que l'IFN pouvait limiter les molécules d'adhérences... (66) Il n'en demeure pas moins que les nombreux effets secondaires... (67) Il est assez remarquable de constater... (68) ...il fut aussi démontré que l'IL6 pouvait protéger contre des chocs... (69) ...il s'avère donc impossible..., ...il n'est pas certain que... ».

Sin embargo, a diferencia de lo que es especialmente frecuente en otros discursos especializados franceses, se aprecia un uso poco relevante del pronombre impersonal de tercera persona *on*:

«(69) ...on conçoit que les classifications... (70) on ne peut écarter l'hypothèse selon laquelle...».

Se observa asimismo, y en determinados artículos además con una frecuencia inusitada, la presencia de una serie de recursos lingüísticos que contradicen claramente la rigidez y la objetividad del discurso especializado. En este sentido es interesante subrayar la introducción recurrente en ambas lenguas de formas pronominales sobre todo de primera persona del plural en sus distintas variantes, aunque en particular del *nous* en francés y su equivalente en español, ya sea como sujeto, complemento directo o indirecto. Aparecen muy a menudo en aquellas partes del trabajo en las que imperan los intentos de demostración personal o la necesidad de convencer como la introducción y la discusión. Aparecen también, no obstante, en las otras partes como la presentación de la metodología, los resultados y la conclusión, pero con un índice de frecuencia mucho menor. Incluso el *on* con valor de *nous* hace su aparición en el resumen inicial.

«(71) L'absence d'études ne nous permet pas..., (72) ...c'est ainsi que nous allons tenter... (73) ...au niveau de notre Unité d'infectiologie... (74) Nous avons colligé 57 cas de méningites... (75) ...deux de nos malades... (76) ...ce qui n'est pas fait pour nous étonner... (77) ...nous retrouvons..., ...nous remarquons..., ...nous avons eu de séquelles ... (78) ...nous constatons que..., ...nous voyons... (79) ...notre série..., ...notre étude...».

Todos estos ejemplos pertenecen a un mismo artículo, lo que significa que no es un rasgo aislado, si bien es pertinente reconocer sensibles diferencias de un trabajo a otro. En español se constata un uso igualmente muy importante de este pronombre:

«(80) No existen datos fiables en nuestro medio... (81) ...hemos identificado..., (82) ...en nuestra serie..., ...en nuestro caso... (83) ...también encontramos..., observamos... (84) ...nosotros no encontramos..., ...hemos encontrado ..., (85) ...los de nuestro trabajo...».

Los autores también se manifiestan claramente cuando citan a otros científicos con el objeto de imprimir más credibilidad a sus aseveraciones. Aquí aparecen diferencias interlingüísticas de matiz. Mientras que en francés parece que la tónica general es citar el apellido del autor en el texto seguido de un número entre corchetes o en superíndice que corresponde al orden que ocupa el título del trabajo en la bibliografía, en español lo habitual es que el número de orden aparezca en superíndice al final de la frase. Aunque en las dos lenguas las formas de citar más utilizadas presentan diferencias superficiales, todo indica una vez más, sin embargo, que en el artículo español prevalece un mayor deseo de concisión lingüística y una mayor cercanía de la normas de escritura científica anglosajonas:

«(86) De faibles pourcentages étaient rapportés dans l'étude de Mouterde (1 cas) [3] (87) Le traitement laparoscopique de l'ulcère perforé initié par Ph. Mouret en 1960 [6]... (88) Leurs résultats étaient jugés satisfaisants par leurs auteurs [7-11]...».
«(89) Algunos estudios han mostrado una mayor tendencia de infección en los catéteres colocados en vena yugular[3]... (90) Aunque hay autores que postulan que los apósitos de poliuretano desarrollan un mayor número de infecciones[2]».

También actúa en contra del tono impersonal imperante en los textos médicos de nuestro corpus el uso del imperativo. Sin embargo, hay que decir al respecto que no hemos encontrado en los textos españoles ni un solo caso, mientras que en los franceses su aparición es muy moderada. El discurso médico recurre poco a los clásicos procedimientos de demostración en los que para convencer se hace un elevado uso de formas dialógicas indirectas y técnicas de persuasión de entre las que destaca el imperativo:

«(92) ...soulignons que les 5 cas étaient en culture du LCR ... (93) ...la chimiothérapie, répétons-le, doit chercher une RC...».

La mencionada ausencia de demostraciones, a veces largas y tediosas como ocurre en las ciencias exactas, que podría ser interpretada negativamente al entender que no se realizan las necesarias justificaciones prácticas, es reemplazada por una utilización bastante más frecuente de las alusiones a otros estudios o investigadores que han llegado a parecidas conclusiones[3]:

«(94) Cette répartition est comparable à l'étude africaine de M. Candoz..., ...et l'étude de F. Smati de Constantine... (95) Ces résultats sont comparables à ceux obtenus par Olivares à Paris (96) Nos résultats correspondent à ceux rapportés par le Dr. Ould Metidji...».
«(97) Baraff et al... observaron que *S pneumoniae* era el germen... (98) Feigin et al encontraron un 38,8% de niños con estas alteraciones... (99) Kennedy et al observaron una disminución de la sordera...».

Por lo que respecta a la utilización de los tiempos verbales no parece que exista en este discurso unas normas rígidas que deban respetar los autores, sino más bien habría que hablar otra vez de ciertas tendencias predominantes. En las dos lenguas, los autores relatan unas investigaciones desde una perspectiva cla-

[3] O. Régent (1992: 70) describe de este modo las funciones de las citas en el discurso especializado: «Les pratiques de citations et de référenciation ne sont donc pas un simple rituel dont il faut s'acquitter, mais également des procédés rhétoriques qui participent à la fonction persuasive de l'écrit scientifique et à la structuration du milieu de la recherche par la communication».

ramente omnisciente. En francés, se observa un uso mayor del presente en aquellas partes en las que predomina la presentación de conocimientos, los métodos de trabajo así como en la conclusión. No obstante, si bien el presente es el tiempo en el que parece estructurarse el discurso, es muy común la utilización de los tiempos pasados, por ejemplo del *imparfait* cuando se describen los síntomas de enfermedades, el estado y la evolución de los pacientes. El *passé composé*, menos el *passé simple*, es el tiempo más utilizado para describir las observaciones clínicas y para relatar los cambios detectados en la evolución médica de un paciente. Dicho esto, sí parece confirmarse en cualquier caso que el uso de los tiempos verbales no sólo se explica por motivos gramaticales y semánticos, sino también porque cada parte del discurso tiene asignada un valor temporal. Este texto perteneciente a la parte de la discusión de un artículo ilustra este uso flexible de los tiempos en francés:

> «(100) Le taux de conversion a été de 23 %. Dans 2 cas, il s'agissait d'une péritonite généralisée... Dans 2 cas, il existait une fragilité des berges de l'ulcère... Dans 1 cas, un abcès sous hépatique faisait renoncer à la poursuite de la laparoscopie. Et dans 3 cas, la perforation n'était pas visualisée... La laparotomie mettait en évidence une ulcération... Un traitement adapté était alors instauré. Chez 4 patients, il a été réalisé le traitement chirurgical... Les suites postopératoires ont été simples. Le recul moyen est de 27,4 mois. Les résultats à distance sont satisfaisants...».

El uso de los tiempos verbales en los artículos españoles muestra, en cambio, una mayor regularidad que en los franceses, pero sin que podamos tampoco considerarla normativa. Merece destacarse, en primer lugar, el uso asiduo del presente de indicativo en la exposición de los conocimientos básicos y en las conclusiones, mientras que el indefinido es el tiempo con mayor presencia en el resto del trabajo, incluso en la descripción de las enfermedades y los pacientes, aspectos que recordamos son descritos en francés en imperfecto. El pretérito perfecto compuesto también hace su aparición en la narración de demostraciones realizadas en tiempos pasados, pero con un claro sentido de continuidad en el tiempo que lo conecta desde el punto de vista semántico con el presente. En todo caso, el pretérito perfecto compuesto siempre se inserta en partes del discurso escritas predominantemente en presente:

> «(101) La diabetes insípida central se caracteriza por... Las causas de la diabetes insípida central son diversas... La frecuencia de las etiologías varía... En los últimos 15 años, la resonancia magnética ha demostrado ser útil... En sujetos normales, las imágenes de RM objetivan... Existe controversia acerca de si dicha señal... Con el objeto de evaluar la utilidad del método..., hemos analizado... Se analizaron las imágenes... Se excluyeron aquellos pacientes... Se confirmó un índice de osmolaridad... se evaluó la función anterohipofisaria... A todos los pacientes se le efectuó RM...».

Señalemos también que en las dos lenguas se utilizan las construcciones futuras para expresar alguna información que el investigador puede anticipar y para sugerir próximas líneas de investigación relacionadas con el tema del trabajo. En cuanto al condicional decir que se utiliza no con un sentido de duda ni tampoco para expresar una hipótesis, ya que el discurso médico expresa datos científicos, sino fundamentalmente para dar recomendaciones. Hay que precisar que no se ha encontrado ningún verbo conjugado en estos tiempos en los trabajos españoles de nuestro corpus:

> «(102) En période post-natale le test d'Apt devra être réalisé... (103) L'évolution du risque relatif devrait être représentée selon le schéma... (104) La fixation de ces critères devrait reposer sur le pourcentage de cas non professionnels...».

Sin conseguirlo totalmente puesto que existen ejemplos que lo desmienten ([105] Nous avons colligé 57 cas de méningites... du 1 janvier 1991 au 31 décembre 1995), se aprecia que el enunciado del discurso médico intenta evitar referencias temporales muy concretas situando la narración en un espacio temporal indeterminado. Es una de las principales razones que explica el mayor uso que se hace del presente junto a la idea de verdad que transmite este tiempo.

2.3. La estructura discursiva

Como se desprende de los aspectos vistos anteriormente, se puede afirmar que los discursos médicos en español y en francés comparten, sin notables diferencias aunque con numerosas excepciones en ambas lenguas, las características lingüísticas uniformadoras de los discursos especializados en general, a saber: la tendencia a la univocidad terminológica, a la impersonalidad enunciativa, a la concisión y la precisión en la expresión y a un estilo sobrio y muy directo (especialmente en español). También existen matices diferenciales de carácter tendencioso en el plano discursivo que distinguen estos discursos de unas lenguas a otras. Es pertinente, por tanto, determinar si existe diversidad en la composición de las oraciones, en la organización sintáctica, en el estilo, en los modos de argumentar, en la presentación del documento, en la utilización de tablas explicativas y demás elementos extraverbales, etc. Son diferencias sujetas casi siempre a distintas pautas culturales propias de cada país y a distintos antecedentes históricos (Dabène, 1994). No se trata en todo caso de aspectos diferenciales contundentes y de utilización sistemática en todos los textos ya sea en un mismo discurso o en distintos discursos especializados.

La estructura de los trabajos es casi simétrica en las dos lenguas. Si se comparan dos revistas de igual temática como son *Anales de pediatría* (2000: 2) y *Annales de pédiatrie* (1998: 9), se observa una misma organización de las revistas en general y de los artículos en concreto. Las dos comienzan con un sumario/*sommaire* y

los artículos en dichas publicaciones se inician con una síntesis en dichas lenguas con sus correspondientes traducciones al inglés. Sin embargo, mientras que la revista española ostenta una síntesis más completa distinguiendo entre objetivo, métodos, resultados, conclusiones y palabras clave, la francesa se limita a introducir *un résumé* seguido de *les mots-clés*. Se aprecian también variaciones en esta clasificación en las dos lenguas.

En lo que concierne a la estructura global de los artículos, ésta se manifiesta análoga en ambas: introducción/*introduction*, material y métodos/*matériel et méthodes*, resultados/*résultats*, discusión/*discussion* o *commentaire*, conclusión/*conclusion* y bibliografía/*références*. En las dos modalidades, sin embargo, puenden darse variaciones debidas seguramente a normas de presentación impuestas por las editoriales.

Tanto en las revistas mencionadas como también en otras como *Revista clínica española, Presse médicale* y *Bulletin de l'Institut Pasteur*, se llega con facilidad a la conclusión de que el aspecto visual de las revistas francesas facilitan la lectura y la capacidad de retención de ideas. En éstas se hace una especial utilización de marcadores tipográficos como los guiones y los puntos gruesos en negrita iniciales que los autores introducen para organizar las enumeraciones. Por el contrario, sólo hemos encontrado en los artículos españoles una enumeración ordenada tipográficamente mediante guiones iniciales. Lo normal es que las enumeraciones aparezcan sin distinguirse formalmente en la cadena discursiva: se constituyen en simples oraciones separadas por puntos, correspondiendo una idea a cada oración. Estas diferencias obedecen claramente al pensamiento francés de corte cartesiano defensor a ultranza de una expresión clara, concisa y ordenada.

Asimismo las editoriales francesas usan siempre un tipo de letra de mayor tamaño que las españolas así como un espacio interlineal mayor. En las españolas no se separan los subtítulos del párrafo siguiente, mientras que en las francesas existen espacios tanto anteriores como posteriores. En francés los subtítulos suelen ir en mayúscula y a veces en negrita, introduciéndose además otros epígrafes subrayados o en minúscula y negrita y también separados con espacios anteriores y posteriores. Los artículos españoles, menos fantasiosos, ofrecen una apariencia más seria, más apelmazada (no existen otros epígrafes dentro de los seis subtítulos estructurales) y, en consecuencia, también una lectura más pesada.

En lo que respecta al uso de la puntuación y de los distintos procedimientos de realzamiento como la cursiva, la negrita y el subrayado, existen pocas diferencias. Por ejemplo, los títulos suelen escribirse en un tipo de letra distinto y en todos los casos en un tamaño superior y en negrita en ambas lenguas. Los términos de origen latino y griego se escriben en cursiva en todos los textos, no en cambio las palabras en inglés, que no se distinguen de ninguna manera. En las bibliografías salta a la vista el número importante de artículos que las componen (una media de 30 referencias bibliográficas por artículo) y los escasos títulos de obras completas. No se utilizan las comillas para los títulos de los artículos en ninguna de las lenguas y sólo hemos detectado el uso de la letra cursiva para

las escasas obras en francés citadas. En ninguna bibliografía española se utiliza la cursiva. El subrayado no se utiliza en las revistas españolas, pero sí en francés, como ya se ha señalado. En cuanto al uso de signos interrogativos, exclamativos y puntos suspensivos, comprobamos su casi inexistencia, especialmente en español, en donde no hemos encontrado ni un solo caso. En otros discursos especializados y en los destinados a uso pedagógico en francés es común encontrar oraciones exclamativas e interrogativas. El discurso médico en francés, por el contrario, demuestra no seguir esta pauta. Éstos son los tres únicos ejemplos que hemos encontrado y todos pertenecientes a un mismo artículo:

> Quels critères retenir et quelles limites fixer pour la durée minimale d'exposition et le délai de prise en charge? Existe-t-il suffisamment de données disponibles pour fixer ces limites? Si elles existent, ces données sont-elles suffisamment précises?

En cuanto al uso del componente extraverbal prevalece la homogeneidad en las dos lenguas. Abundan muy especialmente las tablas, algunas estadísticas y fotos en blanco y negro que como es obvio suministran una información complementaria determinante. El hecho de que el propósito dominante en estos textos sea la transmisión de conocimientos explica el poco atractivo de éstos y el escaso interés de las editoriales y sus autores por el impacto visual.

3. CONCLUSIÓN

Un análisis contrastivo del discurso médico en español y en francés nos conduce a las siguientes conclusiones. En primer lugar, no cabe duda de que determinados discursos especializados tienden claramente a una conformación lingüístico-discursiva uniforme a escala mundial (Jacobi, 1997). El hecho de tratarse en este trabajo de lenguas latinas ha pronunciado aún más los rasgos comunes sobre los divergentes. No cabe duda de que una comparación de cualquiera de éstas con lenguas como el alemán o el inglés hubiera puesto de manifiesto diferencias más significativas, en especial léxicas pese a ser el ámbito más uniforme.

Se llega también a la conclusión de que existe una cantidad mayor de rasgos análogos entre discursos de igual temática escritos en lenguas distintas que entre discursos especializados de distinta temática pero de una misma lengua. Compárese, por ejemplo, este discurso con cualquier trabajo escrito perteneciente a las ciencias exactas. Son pertinentes, en consecuencia, más análisis contrastivos interlingüísticos e intralingüísticos si apostamos por la mejora de la calidad de la interpretación del discurso especializado y si deseamos romper con la tendencia a las generalizaciones.

En tercer lugar, como se aprecia en los ejemplos, el mayor número de elementos heterogéneos interlingüísticos se debe a la influencia que ejercen en la lengua cuestiones culturales e históricas. Esta incidencia se deja sentir con

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

más fuerza en la dimensión discursiva del texto en el sentido amplio del término, pero no se trata en todo caso de unos componentes heterogéneos que afecten al sistema de la lengua ni que aparezcan de modo sistemático en todos los discursos especializados.

Finalmente, hacemos constar que los análisis contrastivos como éste son necesarios desde el punto de vista lingüístico ya que nos permiten conocer de primera mano las características propias de cada discurso. Nos permiten además, desde el punto de vista docente, identificar los contenidos lingüísticos que responden con mayor exactitud a las necesidades y a las expectativas de formación de los destinatarios (Lehmann, 1993).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Culioli, Antoine (1990), *Pour une linguistique de l'énonciation*, París, Ophrys.

Dabène, Louise (1994), *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, París, Hachette, Collection Références.

Gardin, Jean Claude (1974), *Les analyses de discours*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.

Jacobi, Daniel (1997), «Discours scientifiques spécialisés, discours vulgarisés», en Jordi Piqué, J.-. Vicent y M.ª-C. Cuéllar, *La langue de spécialité et le discours scientifique*, Valencia, Nau Libres, pp. 9-18.

Kocourek, Rotislav (1982), *La langue française de la technique et de la science*, Wiesbaden, Brandstetter.

Lehmann, Denis (1993), *Objectifs spécifiques en langue étrangère*, París, Hachette, Collection Références.

Moirand, Sophie (1988), *Une histoire de discours...*, París, Hachette.

Régent, Odile (1992), «Pratiques de communication en médecine», *Langages*, 105, pp. 66-75.

Rodrigues Faria Coracini, María José (1992), «L'hétérogénéité dans le discours scientifique français et brésilien: un effet persuasif», *Langages*, 105, pp. 76-86.

Spillner, Bernd (1992), «Textes médicaux français et allemands», *Langages*, 105, pp. 42-64.

Vigner, Gérard (1979), *Lire: du texte au sens*, París, Clé International.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

CONECTORES CAUSALES EN IONESCO Y BECKETT

María Jesús Saló
Universidad Complutense de Madrid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

1. INTRODUCCIÓN

Según Ducrot y Anscombre, en «L'argumentation dans le langage» (1997), la mayor parte de los enunciados poseen un valor pragmático que viene determinado por una serie de rasgos (independientemente de su contenido informativo); sin embargo, no pueden estudiarse fuera de su estructura semántica.

Para estos mismos autores describir la realidad no es más que un pretexto para influir en la opinión de los demás.

Pero para argumentar se necesitan al menos dos enunciados de los que uno sirve como argumento que justifica, autoriza o impone otro, que es la conclusión, es decir, el locutor presenta un enunciado que está destinado a hacer admitir otros, para lo cual la estructura de E1 tiene que respetar ciertas condiciones que lo hagan apto para argumentar en favor de E2 en un discurso.

Los operadores argumentativos trabajan en este sentido, pues articulan dos enunciados en una estrategia argumentativa única.

El estudio de las conjunciones que nos proponemos realizar está enmarcado dentro de esta corriente. Veremos cómo, por un lado, les diferencian sus peculiaridades sintácticas y, por otro, el más importante, su papel dentro de la enunciación. «Parce que/porque, pues» trabajan como operadores porque crean a partir de dos ideas una nueva, la relación de causalidad. «Car, puisque/pues, ya que, puesto que» sirven para efectuar un acto de palabra, acto de justificación o consecuencia.

Para este estudio hemos buscado nuestros ejemplos, siempre que nos ha sido posible, en dos obras ricas en este tipo de ocurrencias como son *En attendant Godot* de Beckett y *Le Roi se meurt* de Ionesco. «Puisque» se repite con extraordinaria frecuencia en esta última, para la extensión de la obra (16 veces), mientras que «pourquoi» aparece continuamente en la primera, lo que haría pensar en abundantes «parce que», pero no es así, tan sólo hay 2, veremos todo esto con detalle a lo largo del trabajo.

Comenzamos estudiando las diferencias sintácticas entre las tres conjunciones del español. En el estudio argumentativo sobre «pues» de Portolés (1989) se menciona que tradicionalmente aparece como conjunción de coordinación causal y consecutiva, para el *Esbozo*, sin embargo, es conjunción de subordina-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ción causal y de coordinación consecutiva, y para Lapesa y Santos Río es causal coordinante. Aducen estos autores en favor de la coordinación tres razones que la separan de la conjunción de subordinación: la imposibilidad de la coordinación copulativa de «pues» frente a «porque» que sí la admite, la imposibilidad de focalización y la posibilidad de sustituir a cualquiera de las conjunciones coordinantes de este grupo: «puesto que, ya que», etc. Además, no puede sustituir a la conjunción de subordinación causal «porque» en un mismo enunciado, pues produce pequeñas alteraciones en su significado, ver ejemplo 31 y 31 a.

No se puede olvidar el valor consecutivo de «pues», aunque no sea objeto prioritario en nuestro estudio:

1º. *Calla ahora, pues no hablaste a su debido tiempo.*
2º. *No hablaste a tiempo; pues ahora cállate.*

en la (1) la segunda oración es la causa de la primera. No sucede lo mismo en la (2), en el que la segunda oración es la consecuencia de la primera.

«Car» y «puisque» tienen un valor muy cercano entre ellas, igual que lo tienen el grupo «pues, puesto que» y «ya que», y se diferencian sustancialmente de las causales «porque, pues» y «parce que».

Sin embargo, hay veces en que «parce que» no cumple su función de causalidad y en el lenguaje oral sobre todo puede encontrarse empleado por «car» con un valor de prueba o explicación y no de causa, como veremos al final del artículo. Quitando esta pequeña oscilación, se puede decir que su valor primordial de causa no es compartido por ninguna de estas conjunciones y no cabe la alternancia que existe en español entre «porque» y «pues».

Parece por lo tanto adecuado un estudio por separado de las conjunciones propiamente causales, criterio que se verá reforzado en el estudio sintáctico que haremos a continuación.

2. CRITERIOS SINTÁCTICOS

2.1. Criterios diferenciadores

Los criterios esgrimidos para diferenciar «car/pues», por un lado, de las conjunciones «puisque/puesto que, ya que» y «parce que/porque», son los siguientes:

a) «Car/pues» deben situarse encabezando el segundo enunciado, no admiten focalización, mientras que las otras dos pueden encontrarse al comienzo de la frase.

3º. *Il est triste, car/pues ses amis sont partis.*
4º. *Parce que/porque tu as menti plusieurs fois, je ne peux plus te croire.*
5º. *Puisque/puesto que tu as désobéi, tu n'iras pas au cinéma.*

El orden que acabamos de mencionar para el (2) y (3) es inalterable, ya que *p* es antecedente para *q* de donde *p* «car/pues» *q*, y esto se siente hasta tal punto que nunca se cometen errores en este sentido. Cuando la conjunción está después de un punto o en comienzo de párrafo el antecedente *p* está en alguna parte del mensaje anterior.

b) «Car/pues» no pueden combinarse con «et/y» ni ser retomados por «que» (cojunción de subordinación). Se aduce en este sentido que «car/pues», por su estatus de conjunción de coordinación, no pueden ir precedidas de otra conjunción de idéntica naturaleza, ni seguidas de otra de subordinación.

No obstante en la práctica, en francés se encuentran y son admitidas estas dos secuencias como justificaciones sucesivas de un mismo enunciado, prueba de lo poco fundado de la consideración de «car» como conjunción de coordinación.

En el caso de «pues» (donde no se produce la oscilación) este punto avala la teoría de la existencia de una conjunción causal coordinante, ya que las subordinadas causales, por el contrario, sí admiten la coordinación copulativa:

6º. *No quiero salir porque hace malo y porque tengo mucho trabajo.*
6º. a) **No quiero salir pues hace malo y pues tengo mucho trabajo*

2.2. Criterios de semejanza entre conjunciones

Los criterios sintácticos de semejanza entre «puisque, car/ya que, puesto que, pues» frente a «parce que/porque» son:

a) Las conjunciones incluidas en el primer grupo no pueden responder a la pregunta «pourquoi/¿por qué?»

b) No pueden ponerse de relieve ni someterse a pregunta:

7º. *C'est parce qu'on pensait que tu déciderais plus tôt.* (*Le roi se meurt*)
8º. **C'est puisqu'on pensait que tu déciderais plus tôt.*
9º. **Es puesto que ha llegado tarde que le vas a regañar.*

Una prueba de la irregularidad que supone la puesta en relieve con estas conjunciones es que en español no hay fórmula prevista para introducir la conclusión llevada al segundo término y resulta igualmente irregular introducirla por «que» o repetir la secuencia inicial. Así a la fórmula «es porque tiene hambre por lo que llora», perfectamente correcta, no corresponde ninguna similar con las conjunciones que mencionamos en este grupo.

c) No se pueden modificar con un adverbio:

10º. **Il ne peut pas sortir, notamment car/puisqu'il est malade.*

Todas estas situaciones pueden darse sin problemas con las conjunciones «parce que/porque».

2.3. Modificaciones semánticas que no admiten:

Los grupos formados con las conjunciones anteriormente mencionadas en 2.2. (*p* conjunción *q*) (*p* car *q*)/(*p* pues *q*) etc., a diferencia de las formadas con «parce que/porque», no pueden sufrir las siguientes modificaciones:

a) Transformarse negativa o interrogativamente:

11º. *Il respire encore, puisque je suis là.* (*Le roi se meurt*)
12º. *La novia ya ha llegado, puesto que el novio no está en la puerta.*
11º. a) **Il ne respire plus, puisque je suis là.*
11º. b) **Est-ce qu'il respire encore? puisque je suis là?*
12º. a) **La novia no ha llegado, puesto que el novio no está en la puerta.*
12º. b) **¿Ha llegado la novia? puesto que el novio no está en la puerta.*

La negación y la interrogación afectan sólo a *p* y no al grupo (*p* puisque/puesto que *q*).

b) Ser subordinadas de otra proposición:

13º. *On ne l'entend pas car il est muet.* (*Le roi se meurt*)
13º. a) *On assure qu'on ne l'entend pas, car il est muet.*
14º. *Creo que la novia ya ha llegado, pues el novio no está en la puerta.*

Como en el caso anterior, el segmento que se subordina es únicamente *p* y no (*p* «car/pues» *q*). La estructura después de la subordinación queda de la siguiente manera: On assure que/creo que *p*, car *q*, y la subordinada introducida por «car/pues» es una justificación de: «on assure que *p*». Además estas conjunciones introducen un complemento de enunciación más que de enunciado, por lo que con *q* argumentan para concluir la enunciación de *p*, es decir: dado que el novio no está en la puerta, me permito pensar que la novia ya ha llegado.

c) No admiten cuantificación:

15º. *Les élèves seront punis, puisqu'ils n'ont pas fait leurs devoirs.*
15º.a) *Beaucoup de/certains/quelques élèves seront punis, puisqu'ils n'ont pas fait leurs devoirs.*
16º. *El encierro ha sido un éxito, puesto que no ha habido caídas.*
16º.a) *Algunos encierros han sido un éxito, puesto que no ha habido caídas.* (encierros de toros)

El cuantificador afecta tan sólo a *p'*, y no al bloque (*p* conjunción *q*).

Estas cuatro transformaciones pueden darse perfectamente con la conjunción causal, pero se observa una ambigüedad que tan sólo se deshace mediante la coma que indica que el bloque se ha deshecho. Pondremos un solo ejemplo ya que el esquema se repite en cada circunstancia:

17º. *Il a divorcé parce qu'il est jaloux.*
17º.a) *Il n'a pas divorcé parce qu'il est jaloux.*

En este caso *p*' «parce que» *q*, es decir, los celos no le dejan divorciarse. Si no hay coma el esquema es diferente: no (*p* parce que *q*) no hay ruptura del bloque y quiere decir que el motivo del divorcio no son los celos sino algo diferente. Estos puntos no pueden olvidarse en el momento de explicar en el apartado del estatus asertivo la diferenciación que hacemos en cuanto a los actos de palabra, momento en el que remitiremos a este apartado.

De todo lo aquí expuesto se deduce que hay más puntos de diferencia entre «parce que/porque» y el resto de las conjunciones que puntos en común, por lo que se puede aventurar en un primer momento que tan sólo las primeras pueden considerarse conjunciones de subordinación causal. Insistiremos sobre ello a lo largo de la exposición. Hacemos una excepción con «pues» que comparte, como ya hemos apuntado, la categoría de conjunción de subordinación y coordinación causal y de coordinación consecutiva.

La extensión del trabajo si se abordaran todas las conjunciones hasta ahora examinadas nos obliga a limitarnos a las causales dejando para sucesivos trabajos completar el estudio de las consecutivas.

3. CONDICIÓN ASERTIVA DEL ACTO DE ENUNCIACIÓN EN LAS ORACIONES UNIDAS POR «PARCE QUE/PORQUE»

Además de las diferencias sintácticas que separan el grupo «parce que/porque» del resto de las conjunciones, vamos a buscar la actitud de verdad y conocimiento que implican respecto a las oraciones que unen, lo que, como veremos, separa a este grupo del resto de las conjunciones examinadas.

«Parce que/porque» es un operador que marca una relación intelectual (en este caso de causalidad) que tiene por misión crear un contenido nuevo a partir de dos contenidos elementales. En este sentido también difiere del resto de las conjunciones estudiadas que son consideradas marcadores de actos de palabra encaminados a la justificación.

3.1. Operador «parce que/porque». Acto de palabra único

Siguiendo los planteamientos del grupo λ-l (1975), este operador actúa sobre los contenidos X y Y y crea a partir de ellos una nueva idea de causalidad de Y referido a X que se representa X CAUS Y. El locutor se enfrenta, mediante un acto de palabra único, de una forma afirmativa, interrogativa e incluso imperativa a la existencia de la relación de causalidad que une *p* con *q*. Es decir, A «*p* CAUS *q*».

18º. *C'est parce que je n'avais pas mis toute ma volonté que cela s'est délabré* (*Le roi se meurt*)

Se pone de relieve la proposición causal mediante «c'est... que», pero aun así hay un único bloque y el operador une la totalidad de las proposiciones *p* y *q*. Otras veces hay un cuantificador y la causalidad puede afectar tan sólo al predicado de *p*:

19º. *Beaucoup sont malades parce qu'il fait froid.*

Pero en ambos casos el contenido es único y representa un acto de palabra único.

Pero lo que fundamentalmente nos interesa es la situación de conocimiento del destinatario respecto de *p* y *q* cuando se enuncia la causalidad.

a) Situación asertiva de los interlocutores respecto de *p*. En el ejemplo 18 no se discute la verdad de *p*, es decir, se da por aceptado que los interlocutores admiten que «cela s'est délabré» y a partir de este dato incontestable «parce que» pasa a gestionar los motivos, móviles o disculpas que han originado este hecho.

El rey es informado del estado terminal en que se encuentra él y su reino y Margarita le insinúa cruelmente que ya no puede hacer nada al respecto. El rey en su intervención pone el énfasis en la causa que ha motivado esta situación, al mismo tiempo que parece apuntar una excusa al emplear un imperfecto que le aleja de los acontecimientos, aunque efectivamente da por sentado que todo se ha deteriorado.

En *Esperando a Godot* hay una gran abundancia de «pourquoi» cuya respuesta, cuando la hay, no comienza con «parce que». El hecho de formular tantas preguntas es utilizado por el autor como medio para asumir y reafirmar el hecho mismo contenido en la pregunta.

20º. *POZZO.- Pourquoi ne répond-il pas quand je l'appelle?* (*En attendant Godot*)

Pozzo constata que su criado no le contesta, y a partir de esta realidad plantea la pregunta. A veces el locutor no espera respuesta para sus preguntas; es una fórmula que da por sentado y admitido lo expuesto en la pregunta. Aquí se utiliza para mostrar el desagrado o hacerse una reflexión. En este caso es tanto como decirle: «no me contestas cuando te llamo», pero formulado de esta manera parece recalcar el reproche.

21º. *ESTRAGON.- Approche, on te dit!* (le garçon avance craintivement, s'arrête.)
Pourquoi tu viens si tard?
VLADIMIR.- Tu as un message de monsieur Godot?
GARÇON.- Oui , monsieur. (*En attendant Godot*)

Al igual que la anterior, es una reafirmación del contenido de la pregunta, cuya respuesta poco importa, incluso ni se espera. Aquí lo que interesa es mostrar el enojo por la tardanza del muchacho. Él no se molesta en formular ninguna respuesta-excusa pues intuye que a su interlocutor no le interesa y que es una válvula de escape para demostrar la inquietud que sentían Estragon y Vladimir por el abandono en que se encuentran. Como prueba de esto, antes de que pudiera esbozar cualquier tipo de causa que excusara su tardanza, se le hace la siguiente pregunta, la fundamental: «¿tienes un mensaje de Godot?», y ahora sí que se interesan por la contestación.

22º. *ESTRAGON.- Allons-nous-en.*
VLADIMIR.- On ne peut pas.
ESTRAGON.- Pourquoi?
VLADIMIR.- On attend Godot. (*En attendant Godot*)

Esta pregunta y esta respuesta se repiten continuamente a lo largo de la obra dando por sentado que: «on ne peut pas partir» (objeto de la pregunta) «parce qu'on attend Godot».

La pregunta que aquí se formula es una forma sutil de repetir el tema y el mensaje clave de esta pieza de Beckett: «pourquoi on ne peut pas partir?»

El conector «parce que», elíptico, actúa por una parte sobre el contenido *p* = «on ne peut pas partir» (los interlocutores se enfrentan a esta situación de una manera negativa) y por otra sobre *q* = «on attend Godot» (hecho del que Estragon no parece tener en un primer momento conocimiento) y crea a partir de ellos, y gracias al conector, una nueva relación: esto es, que la causa de que no puedan irse es que están esperando la llegada de Godot.

b) Situación asertiva de los interlocutores respecto de *q*. En cuanto a *q* la cuestión es diferente. El locutor no da por sentado el conocimiento que tiene o deja de tener de él el destinatario. Éste puede enterarse simultáneamente de la realidad de *q* y de que esta realidad es la causa de *p*:

23º. *ESTRAGON.-Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir?*
VLADIMIR.- Je me sentais seul. (*En attendant Godot*)

Q al mismo tiempo que respuesta y motivo para no dejar dormir a Estragon, es una aportación sobre el estado de ánimo de Vladimir que Estragon ignoraba hasta ese momento. Que sea verdad o mentira, per se, no invalida la respuesta, sólo si este último no la acepta como verdadera dejaría de ser tenida por causa de *p*. Se emplea la pregunta como medio de presión y para expresar el enfado. Equivale a decir «laisse-moi dormir». Convertida en causal tendría la siguiente estructura: «je ne te laisse pas dormir parce que je me sentais seul».

c) Relación que se establece entre *p* y *q*. Si *p* es algo conocido por el oyente, si *q* puede serlo o no (poco importa), la relación de causalidad que une a ambos es la información nueva:

Pero en el texto que nos ocupa, no siempre las respuestas aportan nueva información, por un lado por ser ya conocidas y repetidas y por otro porque a menudo no llegan a formularse, con lo que no se establece la relación de causalidad, hecho que el autor utiliza para dejar más desamparados a los protagonistas, que se plantean una y otra vez las mismas cuestiones: ¿por qué no pueden irse?, y la respuesta es siempre la misma : «on attend Godot».

Se diría que hay un girar en círculo sin posible salida: siempre la misma constatación contenida en la pregunta, siempre el mismo nexo, la causalidad y a veces la misma respuesta, otras el silencio.

Podríamos fijar en este punto uno de los pilares del teatro del absurdo. ¿Para qué hacer tantas preguntas cuando no se espera respuesta o la respuesta se repite insaciablemente? Sencillamente porque lo que interesa es recalcar el conocimiento que el locutor y el destinatario, es decir, todos nosotros, tenemos sobre nuestra vida. Estamos en «espera».

24º. *ESTRAGON.- Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages?*
VLADIMIR.- Mais non!
POZZO.- Vous êtes sûr?
VLADIMIR.- Puisqu'il a déposé ses bagages, il est impossible que nous ayons demandé pourquoi il ne les dépose pas. (*En attendant Godot*)

Esta secuencia rompe los planteamientos de causalidad hasta ahora mencionados. Partimos de una idea que debería darse por asumida, ya que tal es la condición de *p* al formular la pregunta y esa idea a priori verdadera es negada en la última intervención con un «puisque» que justifica lo contrario y que a su vez sirve para invalidar la pregunta en cuestión, calificándola de imposible. En efecto, no se responde a un «pourquoi» con un «puisque» y menos si es contradictorio. La justificación introducida con «puisqu'il a déposé ses bagages» hace que la pregunta sea absurda. La secuencia puede reformularse de la siguiente manera: «no puedes hacer esta pregunta, puesto que ha dejado el equipaje», luego la pregunta era absurda y el «puisque» se encarga de evidenciarlo.

25º. *ESTRAGON.- Tu m'as fait peur.*
VLADIMIR.- J'ai cru que c'était lui.
ESTRAGON.- Qui?
VLADIMIR.- Godot.
ESTRAGON.- Pah! Le vent dans les roseaux.
VLADIMIR.- J'aurais juré des cris.
ESTRAGON.- Et pourquoi crierait-il?
VLADIMIR.- Après son cheval. Silence. (*En attendant Godot*)

Vladimir y Estragon tienen miedo en medio de la soledad en que se encuentran, creen oír gritos y desean que sean de Godot como signo de su presen-

cia. Todo es fruto de su imaginación, por eso este diálogo. El locutor no toma esta vez una actitud afirmativa respecto al primer enunciado *p*, lo que se manifiesta en el condicional; no se pregunta por qué grita sino «por qué habría de gritar» y ello es debido a que la situación en que se desarrolla esta pregunta es a su vez incierta: «j'aurais juré des cris». No hay conector explícito y *q* a su vez no es muy probable que sea conocido por el destinatario ni siquiera por el locutor que se inventa la respuesta para tranquilizarse.

La relación de causalidad que une ambas proposiciones es a su vez un pretexto para explicar los gritos.

26º. *ESTRAGON.- On peut toujours essayer*
VLADIMIR.- Essaie
ESTRAGON.- Après toi.
VLADIMIR.- Mais non, toi d'abord.
ESTRAGON.- Pourquoi?
VLADIMIR.- Tu pèses moins lourd que moi. (*En attendant Godot*)

Estragon ya sabe que pesa menos que Vladimir = *q,* lo que no sabe es que ésa es la causa o pretexto que esgrime este último para colgarse de la rama después. Se supone, porque no se dice, que es una razón de seguridad: así no se romperá la rama dejando a Vladimir sin poder ahorcarse. La nueva aportación es precisamente la relación entre *p* y *q*. Tienes que colgarte de la rama antes que yo porque pesas menos o lo que es lo mismo *p* sustenta la pregunta cuyo contenido Estragon no quiere aceptar: «pourquoi est-ce que je dois essayer d'abord?»

27º. *ESTRAGON.-Je ne comprends rien...* (Un temps.) *Engueulé qui?*
VLADIMIR.- Le Sauveur.
ESTRAGON.- Pourquoi?
VLADIMIR.-Parce qu'il n'a pas voulu les sauver. (*En attendant Godot*)

Están hablando, para pasar el rato, a propósito de los dos ladrones y la crucifixión. Se preguntan cómo es que habiendo cuatro evangelistas, sólo uno hable del ladrón salvado, dos no mencionen nada y el tercero diga que los dos insultaron al Señor.

La pregunta es: «pourquoi ils ont engueulé le Seigneur?». La respuesta es: «parce qu'il n'a pas voulu les sauver». Los dos contenidos elementales son: «ils ont engueulé le Seigneur» y «il n'a pas voulu les sauver». La causa se presenta a su vez como móvil que encadena ambas acciones.

28º. *VLADIMIR.- Alors pourquoi rappliquer?*
ESTRAGON.- Je ne sais pas
VLADIMIR.- Mais moi je le sais. Parce que tu ne sais pas te défendre. Moi je ne t'aurais pas laissé battre. (*En attendant Godot*)

(*p* = pourquoi rappliquer) parce que (*q* = tu ne sais pas te défendre). Vladimir conoce antes de su enunciación los dos enunciados; ambos son en este caso una evidencia física, el primero porque Estragon ha vuelto y el segundo porque es notorio que le han pegado. A partir de esas dos premisas (no toma partido por ninguna de ellas), establece el nexo de causalidad o relación entre ellos como móvil de la acción: ha vuelto porque no sabe defenderse. Ése es el mensaje que Estragon deberá asumir como cierto, a no ser que no esté de acuerdo, en cuyo caso no asumirá *q* como causa de *p*.

Finalmente, hay en esta obra tres secuencias en la que la causalidad no llega a producirse pues la pregunta no encadena un «parce que» sino: «je ne sais pas» o «je ne me rappelle pas».

29º. *VLADIMIR.- Et pourquoi il ne te bat pas, toi?*
GARÇON.- Je ne sais pas, monsieur. (*En attendant Godot*)

El locutor manifiesta en este caso, en forma de pregunta, una verdad cuyo conocimiento no se puede dudar que es compartido por el oyente, es decir, que Godot no pega al muchacho. La causa que motiva este hecho no puede mencionarse por desconocida, en cuyo caso sólo se comparte la información contenida en la pregunta, primera parte de la estructura causal (y que ya era conocida por los locutores), puesto que no hay *q*, ni por supuesto relación que una ambos enunciados. Sin embargo, como ya hemos visto, se utiliza la pregunta para reafirmar el conocimiento que tanto le interesa al locutor respecto a la verdad de *p*. Hay en este tipo de discurso un empobrecimiento del mensaje por falta de información precisamente del hecho que el oyente desconoce: *q*, y que puede ofrecer al mismo tiempo que la causa, matices, como ya hemos mencionado: móvil, pretexto, razón, etc.

3.2. Operador «parce que/porque, pues». Dos actos de palabra

Esto sucede cuando *p* aparece separado del resto del enunciado por una coma, lo que indica que hay dos actos de palabra unidos por la conjunción.

En el apartado anterior, *p* es una verdad compartida por ambos, en el caso que ahora estudiamos, esto no es estrictamente necesario y de hecho cuando se anuncia un acontecimiento futuro, *p* es previsible, pero no conocido.

Es importante precisar que cuando hay dos actos de palabra, las dos conjunciones causales del español «porque» y «pues» tienen un funcionamiento similar y más que una causa indican un argumento para concluir lo que se dice en la oración anterior o, mejor aún, en su enunciación, si bien hay que tener cuidado en su utilización pues a veces el significado cambia de una a otra construcción. Tomamos el ejemplo de Lapesa en su artículo sobre el conector argumentativo «pues»:

30º *No te arrepientas (,) porque te acusan.*
30º a. *No te arrepientas, pues te acusan.*

En el primer caso (y sin coma) es un consejo en el que no se quiere ligar el arrepentimiento a la acusación y el operador es una conjunción de subordinación causal, mientras que en el 30a y en el 30 (con la coma), se teme que si te arrepientes te acusen.

31º. *MARGUERITE.- Et tes douleurs?*
LE ROI.- Je n'en ai plus.
MARGUERITE.- Bouge un peu, tu verras bien.
LE ROI (qui vient de se rasseoir, se soulève)
Aïe!... C'est parce que je me suis mis dans la tête de ne pas avoir mal. (*Le roi se meurt*)

En este caso se podría encontrar «car» como justificación más que como causa que el rey esgrime para justificar la verdad de *p*, pero el rigor sintáctico impide poner de relieve una oración que empiece por esta conjunción. Es una verdad que él mantiene como cierta, y que quiere comunicar a los demás, aunque ni él mismo la asume, ya que justo antes de decir que no le duele nada, hace una exclamación de dolor que contradice este argumento,«*p* porque *q*» donde *q* no es la causa de *p* sino un argumento para demostrar la veracidad de *p*. «Parce que» en este caso puede cambiarse por «car» en el que la justificación es una nueva aportación que el locutor ignoraba: «je n'ai plus de douleurs, car je me suis mis dans la tête de ne pas avoir mal».

En español podemos tener un enunciado seguido de «pues» que aplicado a este ejemplo daría: no tengo dolores, pues me he mentalizado para no tenerlos. Se puede cambiar «pues» por «porque» y no cambia el significado, pero ya no habría un solo bloque enunciativo sino dos, como evidencia la coma.

4. CONCLUSIÓN

Como conclusión podemos reiterar que el estudio de la causalidad, tal y como se presenta en el teatro del absurdo, no siempre asume la misión de establecer una conexión o relación nueva de causalidad dando en la segunda proposición la causa del hecho anunciado en la primera.

En esta obra abundan las preguntas, pero no suele haber respuestas. De hecho los locutores ignoran la causa de su existencia, de su permanencia en la tierra, de su espera a Godot, sin embargo el estatus asertivo de *p* es igual que en las causales completas. Se supone admitida por los locutores la verdad de *p*, generalmente una pregunta, aunque luego no se tenga posibilidad de explicar su causa. A un *p* asumido como verdadero, no le sucede una respuesta-causa, es decir, no hay *q*. Sin embargo, el autor utiliza esta estratagema para hacer avanzar

el diálogo. Cada vez que los locutores hacen una pregunta asumen su contenido como algo verdadero, pero dada la categoría de las preguntas, los personajes están continuamente enfrentándose a la falta de respuestas y de salida para una vida que no tiene rumbo. No dogmatizan, aseguran mediante las preguntas no saber cuál es el sentido de sus vidas. Su incomunicación se basa en un mundo sin respuestas.

Cuando aparece el segundo elemento *q*, como en el ejemplo 27, se plantea como respuesta a una forma interrogativa de *p* que si se reformula representa el bloque característico «*p* parce que *p*». Es decir, que la forma interrogativa de *p* prima sobre cualquier otra forma, dadas las múltiples posibilidades que el autor encuentra en este empleo: afianzar la verdad, regañar, mostrar el desacuerdo, dejar en suspenso la respuesta, etc.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anscombre, J.C. y Ducrot. O. (1997), *L'argumentation dans le langage*, Lieja, Mardaga.

Groupe λ-l (1975), «Car, parce que, puisque», *Revue Romane*, 10, pp. 248-280.

Portolés, J. (1989), «El conector argumentativo *pues*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 8, pp. 117-133.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ESTUDIO DE LA RELACIÓN MADRE-HIJA EN LA NOVELA *UNE FEMME* DE ANNIE ERNAUX

Ángeles Sánchez Hernández
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

La situación de la mujer en nuestro siglo ha llevado a revisar los papeles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres, donde lo privado estaba a cargo de la mujer y la esfera pública, incluida la escritura, pertenecía al varón.

Como consecuencia de este cambio, los estudios sobre la mujer han proliferado en muchos campos y, en concreto, en la historia literaria. Cada vez son más los investigadores que centran sus estudios en la mujer, con la pretensión de abordar el auge de la literatura feminista, término ya de por sí problemático y que no termina de poner de acuerdo a los teóricos del tema. Ya no es sólo la cuestión de canon literario, sino la cuestión de género lo que se discute, como evidenció en su momento la IV Conferencia mundial sobre la mujer celebrada en Pekín en 1995.

Habría que preguntarse si existe un canon de literatura femenina y deberíamos definir qué se entiende por literatura femenina. Muchos críticos, en su mayoría estadounidenses, lo han hecho y, entre ellos, encontramos la clasificación realizada por Eleine Showalter (Ciplijauskaité, 1988: 15), que establece distancias entre tres posibilidades:

1. Novela femenina, que sería aquella que acepta el papel femenino, según la tradición.
2. Novela feminista, caracterizada por la rebeldía y el afán polemizador.
3. Novela de mujer, es decir, la que incide en el problema del autodescubrimiento, según el cual, escribir, para la mujer, es crearse.

En España, M. Caballero (1998: 56) coincide con esta clasificación aunque otras divisiones, como la llevada a cabo por Burgos Díaz (1997: 262-264), hablan de feminismo de la igualdad, de la diferencia y feminismos postmodernos. Sin embargo, la crítica feminista francesa (Moi, 1988: 167) rechaza las etiquetas, los nombres y especialmente los «ismos», incluso feminismo y sexismo, porque considera esta costumbre de etiquetar una manifestación de la tendencia masculina a estabilizar, organizar y racionalizar nuestro universo conceptual. Ésta puede

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

ser la razón de que no se den obras, apenas, en las que se recojan subversiones de personajes, mientras que sí aparecen obras en las que se refleja una realidad incontestable con respecto a la situación de la mujer.

Julia Kristeva (Moi, 1988: 171), investigadora interesada por las teorías críticas, a pesar de no tener una hipótesis propiamente feminista, sí la tiene sobre la marginalidad, la subversión y la disidencia. Ella emplea los mismos términos para describir a todo tipo de discrepante de la norma, ya sean intelectuales, miembros de la clase obrera o escritores vanguardistas.

El libro al que dedicamos este estudio tendría en los dos principales personajes una justificación de esa marginalidad: la madre por su reivindicación social como obrera y como mujer; y la hija (autora) como personaje que no pertenece ni al mundo de su infancia ni al actual y, consecuentemente, está o se siente excluida de ambos.

1. GENERALIDADES SOBRE LA AUTORA Y SU OBRA

La novela elegida para centrarnos en su estudio es *Une Femme*, de la que es autora Annie Ernaux (Yvetot, 1940), profesora de letras que ha publicado diversas novelas desde 1974, año en el que apareció *Les Armoires vides*, obteniendo, más tarde, el premio Renaudot con la obra *La Place* (1984). Su obra de los años noventa se acerca más a la interacción del yo y el mundo, recordemos *La vie extérieure (1993-1999)*.

La novela que analizaremos se publicó en 1988, dos años después de la muerte de la madre de la autora. Se denomina novela pero está dentro de la tendencia de la literatura actual en la que la línea entre los géneros literarios no está muy marcada, a medio camino entre la novela y el ensayo. Esta tendencia se da con relativa frecuencia entre las obras publicadas en Francia por mujeres, que suelen estar narradas en primera persona y en ellas encontramos una mezcla de lirismo, documentación y análisis (Vercier, 1982: 237).

2. *UNE FEMME* DE ANNIE ERNAUX

2.1. Observaciones generales

Consideramos que la obra *Une Femme* se inscribiría en esa línea del autodescubrimiento que hemos señalado en la introducción. Es una autobiografía en la que Ernaux cuenta para «contarse». En el momento en el que la madre muere, la escritura funciona como una terapia contra el dolor de esa pérdida y como un camino a la plenitud, puesto que se crea y se recrea la historia de dos mujeres: madre e hija. La hija hace todo el recorrido vital de la madre, del nacimiento a la muerte, desde su perspectiva actual, y ella se va a insertar y se nos va

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

a «contar» a sí misma. A lo largo de la obra, podemos observar cómo hay una proyección de la una sobre la otra en la evolución de sus vidas.

La autora reflexiona, desde la madurez, sobre lo que fue la vida de su madre. Analiza los hechos y los sentimientos encontrados de aquellos momentos. Revisa esa atadura visceral a su progenitora y la influencia determinante que la madre tuvo para que la personalidad de la hija y su vida tengan unas características concretas en el momento presente. Utiliza la escritura como fuente de conocimiento destinada a dar cuenta de ella, de la misma manera que nos va a reflejar las evoluciones de un mundo cambiante en el que ciertos conflictos generacionales están incluidos.

Ernaux nos desvela la vida de una mujer obrera de los años 20-30 en un pueblo normando y en una sociedad que no permitía a la mujer formarse como ser humano completo y que explotaba el hambre de una clase social deprimida (hombres y mujeres). Ella quiere dar algo más que los rasgos de carácter de su madre, su pretensión estriba en: «la situer aussi dans son histoire et sa condition sociale» (p. 52).

El foco narrativo de la obra se centra en estos dos personajes, en su mundo y en su evolución, los hombres van a ser citados pero no contados. El padre aparecerá descrito siempre con relación a la madre.

La historia de estas dos mujeres va a quedar enmarcada en la de otra figura femenina anterior a ellas. La abuela, aun habiendo sido en su adolescencia la primera de la comarca en obtener su certificado de escolaridad, no llegaría a realizar estudios posteriores, y quedará relegada al papel tradicional denominado por la crítica el «ángel del hogar». Su atención se dedicará a educar a su prole según las convenciones sociales: los hijos en el miedo a la prisión si se rebelaban contra las normas y las hijas, cuyo comportamiento no obedeciera las reglas, con el castigo del hijo ilegítimo. El trabajo era igual para todos, ya que las mujeres de las clases sociales más humildes se incorporaban al mundo obrero para poder subsistir, pero sólo las chicas deberían tener cuidado con el sexo.

2.2. Escritura y liberación

Al analizar la obra, intentamos ver lo que se nos dice sobre la vida de la madre, pero también concretaremos las líneas generales de las relaciones de dos mujeres unidas con lazos particulares como es la relación madre-hija, y consideramos, precisamente, esta particularidad como centro del estudio. También intentamos relacionar la obra con las corrientes críticas feministas y observar los puntos en que diverge. No queremos encasillar la obra de Ernaux en una tendencia exclusivamente de mujer, pero es innegable que lo que se cuenta no lo puede contar un hombre; por ello, el interés en un texto que, si no es feminista, sí es el texto de una mujer contando una experiencia de mujeres. Coincidimos con Toril Moi en la creencia de que ésta es la manera de rechazar la imagen de

seres «acallados» (1988: 162). Por otro lado, lo que se cuenta carece de hostilidad hacia el «otro», no le interesa entrar en una lucha que agota a cualquier ser humano y, por tanto, a cualquier mujer. La autora explica la intención general de su escritura en una entrevista con estas palabras: «[...] j'ai voulu signifier qu'il y avait quelque chose qui appartient seulement aux femmes, que c'est une affaire des femmes, un évenement total traversé par l'histoire, la sociologie, etc., qui implique l'être humain entier, bien au-delà du sexuel» (Pécheur, 2000: 6).

Debemos señalar cómo el primer párrafo del libro hace recordar rápidamente la primera página de *L'Étranger* de Camus: narración en primera persona, en pretérito perfecto, ambas madres en un hospital o en un asilo, en un caso la comunicación de la muerte se hace por teléfono y, en el otro, por telegrama. Esta similitud obedece, posiblemente, a una primera intención de alejamiento afectivo.

La escritora participa de ese recelo femenino por no dejar percibir esa parte sensible y calurosa que, por ser una cualidad atribuida a las mujeres generalmente, no dejan traslucir por miedo a ser infravaloradas y, por consiguiente, no escuchadas. Ese comienzo narrativo marcaría un intento de distanciamiento de los hechos, y querría reflejar esa cierta frialdad de la que fue acusado Meursault.

Pero a partir de ahí ya nada es igual. Pasado un tiempo, tres semanas, en el que la autora vive como una autómata, momentos en los que incluso la lectura le resultaba un acto imposible de realizar, ella se decide a escribir evitando así que la distancia se instale en sus sentimientos para analizarlos. Este distanciamiento de los acontecimientos ha sido buscado en otras ocasiones, como en el caso de la muerte de su padre o su propia separación matrimonial, hechos relatados en otras obras. Ahora no puede o no quiere hacerlo: «je ne suis pas capable de faire autre chose» (p. 22). De sus palabras deducimos que la escritura se impone a la autora como necesidad apremiante. Según Elizabeth Fallaize, es un texto combativo de duelo (1993: 70). Sin embargo, su elección estilística es la parquedad de palabras, elegidas con gran precisión, lo que lleva a considerar su estilo dentro de la línea actual de escritura minimalista (Ploquin, 2000: 21).

La madre ha sido la persona más determinante en su vida, la que ha conformado su personalidad y su realidad presente. Existe una fuerza incontrolable en esta escritura. Su narración brota de lo más profundo de su ser, será como dice H. Cixous «une écriture du corps». Esto lo puede percibir el lector, lo intuye, pero no puede decirse que se lea en el texto porque su discurso es racional, cualidad atribuida al hombre habitualmente. Esta sensación de que la autora escribe desde su totalidad corporal podemos apreciarla más explícitamente cuando nos dice frases como la que sigue: «Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde» (p. 43). Se percibe una relación circular en la que no se sabe muy bien dónde empieza o termina cada una de esas dos personas implicadas en el proceso de ver la luz por medio de la escritura.

En esta última afirmación se une otra de las cualidades que es subrayada por la crítica feminista, es decir, el valor de la palabra en esa liberación de la mujer. La facultad verbal, que le es otorgada a la escritora, le servirá a la mujer

que hay en ella para traer al mundo a su madre, rescatarla del silencio al que había sido condenada como ser humano.

Pensamos que es una muestra de la coincidencia de Ernaux con las escritoras que dan por válido el lenguaje y las estructuras existentes en esta sociedad, fundamentada sobre valores masculinos pero que no son ajenos tampoco a la esencia femenina. Ellas utilizan los mecanismos masculinos para lograr sus fines, como muestra bien la siguiente reflexión de Simone de Beauvoir: «Parmi les femmes qui choisissent de s'exprimer, certaines estiment que le langage et la logique en usage dans notre monde sont des instruments universellement valables, bien qu'ils aient été forgés par des hommes: le problème c'est de voler l'outil. D'autres considèrent que la culture même représente une des formes de leur opression» (Vercier, 1982: 235).

Otras investigadoras corroboran la misma idea. Cixous nos dice, en *La Risa de la Medusa*, que la feminidad en la escritura pasa por el privilegio de la voz y que la escritura femenina no deja de reflejar el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral y que ésta sostiene la lógica de su discurso con su propio cuerpo (p. 54-55). Esa escisión se ve en cierta incoherencia de la autora, cuya razón le induce a contar asépticamente una historia y, por otro lado, íntimamente quisiera resistirse a cualquier análisis. Estas frases lo confirman: «Mais je sens que quelque chose en moi résiste, voudrait conserver de ma mère des images purement affectives, chaleur ou larmes, sans leur donner de sens» (p. 52).

El poder que la palabra le otorga le es suficiente para presentarnos su discurso autobiográfico, que nace de lo más profundo de las entrañas de una mujer que ve cómo se ha roto, con la muerte de la madre, el cordón que le unía al mundo del que ella procede, el cual ha conformado su presente por mimetismo u oposición. Su existencia actual sería impensable sin su pasado y sin ese personaje fundamental en su vida. Inscribe la historia de su madre en la Historia y, por tanto, va a destinar para ella un lugar distinto del que debería tener asignado por ser mujer, en el ámbito de lo simbólico, que sería el silencio.

2.3. Mujer y marginación social en la primera mitad del siglo XX

Existen unas imágenes desordenadas que asaltan la mente de la narradora y que forman parte de ella. Su deseo se encamina a transmitirlas, pero también existe el afán de contarnos la mujer que fue su madre fuera de esa vivencia personal y de insertarla en una realidad histórica. En la siguiente cita se puede leer claramente cuál es su objetivo:

> Je voudrais saisir aussi la femme réelle, née dans un quartier rural d'une petite ville de Normandie [...]. Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire [...]. Mon projet est de

> nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par le mot [...]. Mais je souhaite rester [...] au-dessous de la littérature (p. 23).

Ernaux rescata del olvido la lucha silenciosa de una mujer, sin ningún protagonismo político ni social, por salir de esa clase social oprimida. Esta figura femenina significa, en cierta medida, un desafío contra las normas de la primera mitad del siglo pasado. Es una disidencia de la clase obrera y de la condición femenina, que no se realizará plenamente con ella, sino que tendrá que esperar la culminación posterior en la hija.

La escritora reafirma sus orígenes, en los que algunos críticos han querido ver un sentimiento de extranjería en el mundo en el que vive en la actualidad y que está tan alejado culturalmente del mundo de su infancia.

En su juventud, la madre vivió una doble marginación, por pertenecer al género femenino y por ser obrera en un mundo de hombres en el que, por el sólo hecho de trabajar junto a ellos, ya era excluida del grupo de las mujeres convenientes para el matrimonio. Tampoco representa la imagen física tradicional de la época; desde el punto de vista estético, se la describe con pelo corto, «à la garçonne», pequeña muestra de una cierta rebeldía a la norma. Esa joven utiliza las únicas ocasiones de instrucción cultural que se le ofertan, y que están ligadas a la religión, para demostrarse, más que para demostrar, su capacidad para adquirir conocimiento. Igualmente, tendrá un papel activo al elegir marido, hecho que no parece ser demasiado habitual en aquellos momentos.

Posteriormente, ya casada, dará rienda suelta a esa voluntad de saber y leerá a autores como Bernanos, Mauriac o Colette en los ratos que le quedan libres regentando la tienda que será su mundo, dejando un poco de lado las ocupaciones de la casa. Sin embargo, nunca se saltará las normas con respecto a las relaciones con los hombres para no ser señalada con el dedo, dentro de una sociedad que no lo permite.

En los años en que se desarrolló la vida de su madre, el destino de esas obreras era la pobreza y, a menudo, el alcohol en la soledad del hogar si no se cuidaban ellas mismas de no caer en el abandono personal. Esto supondría no ser aceptadas por un hombre considerado como serio, es decir conveniente a su condición social y capaz de aceptar las pautas establecidas como correctas por la colectividad. Encontrar ese hombre es, para ellas, su ideal de vida porque como se nos dice: «Pour une femme, le mariage était la vie ou la mort». Sin un marido no existen. Ella mostrará esa importancia casándose, como la mayoría de las mujeres de la época; pero, a la vez, su elección es más activa que la de las demás, se permite el lujo de elegir a alguien que es de su agrado.

La autora se da cuenta de que estos hechos, que de alguna manera ella vivió en su niñez, marcaron su vida. Reconoce que su escritura no sería la misma si no hubiera visto un día a su tía ebria a la salida del colegio. Ella es también consciente de que esa cadena de transmisión en la manera de sobrevivir en la

pobreza y en la sociedad patriarcal se rompe con ella. Su papel queda reducido al de una simple archivadora de estos hechos.

2.4. Aspectos de la relación madre-hija

El momento de mayor conflictividad materno-filial tiene lugar en la adolescencia; es decir, en el momento en que esa relación deja de contraponer a la madre con la hija-niña que se ha convertido ya en hija-mujer. En ese momento de su juventud, es cuando la escritora padece una mayor hostilidad hacia la madre. La crítica angloamericana habla de «matrofobia», un término que puede parecer duro por lo que supone de apasionada aversión hacia algo. En la presente novela, la actitud aparece suavizada por el paso del tiempo y por el reconocimiento posterior a una vida que no pudo comprender quizás en su juventud. Pero, si se analizan las palabras que contiene la narración de la época correspondiente a la adolescencia de la escritora, hay que reconocer que son de una extrema dureza, a pesar de que la confrontación de ambas, en los parámetros presentes en el libro, no es inhabitual en la realidad.

Hasta ese momento la madre había proyectado su ansia de saber sobre la hija, ella podría hacer lo que le había sido vetado a la madre, quien manipulaba con mayor precaución un libro que cualquier otro objeto de su casa. La hija encarnaba su deseo de saber. Se preocupa de su educación y comparte con ella el tiempo de aprendizaje escolar, sus expresiones y sus lecturas, de la misma manera que la acompaña a visitar museos o monumentos; de esta relación nos deja frases como ésta: «Elle a poursuivi son désir d'apprendre à travers moi» (p. 57). El mundo que compartían de conocimiento excluía al padre que representaba un mundo más lúdico (p. 58). La madre es la ley (p. 59), el papel dominante, el motor que impulsa a superarse intelectualmente, que intranquiliza; el padre es el sosiego.

Esa proyección en su hija y esas ganas de formarse intelectualmente es fuente de separación y, además, es responsable de que la lucha se instale entre las dos: «À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux» (p. 60). No existe un tema de conversación común que no sea principio de discordia: «Nous nous adressions l'une à l'autre sur un ton de chamaillerie en toutes circonstances» (p. 64). Este rechazo tan fuerte de la hija hacia la madre tiene una motivación íntima en las similitudes que ella encuentra entre las dos y en la gran admiración que había sentido por ella en su infancia (p. 63). Es un desprecio de sí misma en un momento evolutivo difícil para cualquier joven.

La explosión del cuerpo de mujer en la hija suponía para la madre, educada en otro tiempo, el posible abandono de los estudios y la promoción social soñada por la madre. Quiere conservarla niña y tiene miedo a un embarazo indeseado en la hija. En ese momento la opresión sentida por la hija le hará

indiferente a la pérdida materna: «Quelquefois, je m'imaginais que sa mort ne m'aurait rien fait» (p. 62).

Llegado ese momento Ernaux intenta encontrar un tono narrativo que la distancie de los acontecimientos, lejanos en años pero próximos en su cuerpo y en su mente, y, ante esa imposibilidad, se deja llevar por las imágenes que evocan ciertas frases que resuenan en su mente como: «s'il t'arrive un malheur» (p. 62); frase enquistada en su naturaleza de mujer, más fuerte que ella y que nos traduce a su vocabulario actual como «réfus du corps et de la sexualité» (p. 62), término que podríamos encontrar en un tratado de psicología.

El lenguaje es un elemento que dificulta en ocasiones la comprensión del mundo y, en otras, contribuye a la emancipación. Sin embargo, aquella frase de su adolescencia supone, en la actualidad, la evocación de las mujeres africanas, con sus hijas a la espalda en el momento de la escisión de sus órganos sexuales. Por tanto, esa sensación de castración producida por las palabras anteriores le obligó a la ruptura con el lazo materno y, en el momento de la escritura, traslada su antigua experiencia individual y la hace extensiva a un mundo femenino actual, regido por grandes marginaciones aún. En el vocabulario que usa para traducirnos dicha frase a su léxico actual y en la imagen que produce en su mente, podemos ver la ambigüedad de sus sentimientos y la ambivalencia en que se desarrolla la narración. Aparece lo que quisiera decirnos y lo que su cuerpo le obliga a manifestar.

En ese momento de su adolescencia su madre dejó de ser su modelo femenino. No sólo por la represión sino porque su figura materna representaba un modelo estético de cuerpo femenino que no tenía nada que ver con el que ella admiraba en las revistas como *L'Écho de la mode* donde aparecían mujeres delgadas, discretas, buenas cocineras con cierto refinamiento burgués, que ayudaban a difundir un tipo preciso de mujer. Su madre descuidaba su apariencia, comía demasiado y resultaba excesivamente llamativa en su aspecto físico; las de sus compañeras sí que se acomodaban a ese modelo. Este mismo problema se ve en otra de las novelas de Ernaux, *La Femme gelée* (1981), en el momento que se evoca la fiesta del día de la madre en el colegio y ella comprueba ese distanciamiento entre la imagen que ofrece la maestra como representación social conveniente de madre y la realidad que ella vive.

El rechazo va a ser doble, por la madre y por ella misma, porque su parecido físico era grande y se siente verdaderamente como la prolongación de aquélla. No son seres independientes unidos por lazos afectivos sino que existe una participación, que ella siente físicamente, del cuerpo de su madre. Rechazo de un cuerpo que no sigue el canon estético femenino de la época. Su sentimiento es de odio: «Je l'avais trop admirée pour ne pas lui en vouloir» (p. 63).

Su aversión se sitúa en varios planos, por el rechazo físico de su cuerpo y por el sentimiento de abandono materno. Dolor por el desamparo en el que le ha sumido la ausencia de modelo a seguir, en un mundo en el que fue introducida por su madre y con el que va a tener que enfrentarse sola a partir de su adolescencia.

Se convierten en enemigas no sólo como mujeres sino también como clase social: «À certains moments, elle avait dans sa fille en face d'elle, une ennemie de classe» (p. 65). En ese momento, la narradora se distancia de la escena y se coloca fuera de ella como observadora. La madre no comprende el rechazo y la infelicidad de su hija porque su única rebeldía había sido contra la pobreza. La separación de aquellos hechos pone de relieve quizás la comprensión del proceso vivido desde la madurez en la que escribe.

El deseo de la hija es la huida en ese momento de su juventud. La madre lo permitió; le otorga la libertad para realizarse como ella decida. Se observa esa contradicción entre la madre como elemento opresor y, también, como factor liberador. Une la visión del pasado, recordando esa sensación de asfixia, a la del presente en la que reconoce la importancia de la independencia que adquirió. Desde ese momento la escritora tendrá el reconocimiento hacia la figura de la madre, aun a sabiendas de que la complicidad será imposible, excepto cuando recobren ese papel de madre y abuela, respectivamente, en que la tradición femenina se une. Habrá un orgullo de la madre por haber realizado en la hija sus aspiraciones, y un reconocimiento de la hija a la tarea formativa que llevó a cabo la madre en su momento. Pero queda la incomunicación y ese sentimiento contradictorio después de hacerse consciente de que hay algo propio que ha desaparecido definitivamente de su vida. Ambas forman dos partes de una totalidad que no está completa sin el eslabón materno, sin él se ha roto la vía de comunicación con sus orígenes, que están insertos en ella pero que no tienen relación con el mundo en el que vive en el momento presente.

3. CONCLUSIONES

La autora deja un documento biográfico pero también sociológico. Ante la muerte y la desaparición, queda el testimonio actualizado de ese pasado que permanecerá patente en la sociedad al hacerse visible por medio de la escritura.

Las vicisitudes de la vida de la madre quedarán recogidas en un libro, objeto tan valorado por aquélla y que le fue vetado buena parte de su vida. Con este acto, la autora parece saldar una cuenta con su conciencia. Esa prolongación física de madre-hija habría cumplido un objetivo en la vida de ambas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Burgos Díaz, E. (1997), «Discurso filosófico. Discurso literario. Discurso feminista», en N. Ibeas y A. Millán (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria-Antrazyt, pp. 253-267.

Caballero Wangüemert, M. (1998), *Femenino plural*, Pamplona, Eunsa.

Ciplijauskaité, B. (1988), *La novela femenina contemporánea*, Barcelona, Anthropos.

Cixous, H. (1996), *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos.

Ernaux, A. (1988), *Une femme*, París, Gallimard.

Fallaize, E. (1993), *French women's writing*, Londres, The Macmillan Press Ltd.

Hidalgo, P. (1995), *Tiempo de mujeres*, Madrid, Horas y Horas.

Ibeas, N. y Millán, A. (eds.) (1997), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria.

Moi, T. (1988), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

Pécheur, J. (2000), «Annie Ernaux: une place à part», en *Le français dans le monde*, núm. 310, pp. 6-7.

Ploquin, F. (2000), «Annie Ernaux: textes chosis», en *Le français dans le monde*, núm. 310, p. 21.

Vercier, B. y Lecarme, J. (1982), *La littérature en France depuis 1968*, París, Bordas.

LA PENETRACIÓN DE ROUSSEAU EN ESPAÑA: EL CASO DE *EL PENSADOR* DE CLAVIJO Y FAJARDO

José Santos Puerto
Universidad de La Laguna

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IGUALDAD PERDIDA

Muchos pensadores ilustrados, viéndose desbordados por la sangrante realidad de su tiempo, en el que la desigualdad estructural era la norma básica de la sociedad, intentaron averiguar en qué momento histórico habían nacido aquellas diferencias. La mayoría de ellos siguieron en este punto a Locke, que aseguraba en su *Ensayo sobre el Gobierno Civil* que la igualdad en el estado de naturaleza se rompía cuando el hombre decidía integrarse, por voluntad propia, en una sociedad política, instituyendo formas de gobierno para delimitar y salvaguardar la propiedad ya establecida (porque el hombre, pensaba Locke, ya en el estado de naturaleza era potencialmente portador de las ideas de propiedad por su tendencia a la laboriosidad y al trabajo).

Otra forma de afrontar el problema fue la que tomó cuerpo con Rousseau. Para el ginebrino, tal y como advirtió en el *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, libertad e igualdad eran los dos brazos de la balanza —equilibrada por la autosuficiencia y la autoestima— de la existencia feliz del hombre en el estado de naturaleza; la igualdad sólo puede darse en libertad pero nadie puede ser libre —ni feliz, por tanto— si no se basta a sí mismo. Cuando el hombre comenzó a establecer relaciones con los demás aparecieron las desigualdades: los vicios de unos se confrontaron con las virtudes de los otros, los defectos contrastaron con las habilidades; vergüenza-descaro, fuerza-debilidad, consideración-desprecio, trabajo-ocio, se convirtieron, de ese modo, en la cara y la cruz de la existencia, determinando el nacimiento de la desigualdad real. La desigualdad no fue, para Rousseau, una consecuencia de la potencialidad transformadora del trabajo y de la laboriosidad, sino de las diferentes naturalezas y aptitudes de los hombres cuando tuvieron que ponerlas en juego en las actividades comunes. Y desde ese momento, cuando el fiel apuntaba a lo social, apareció *el mío y el tuyo* y la balanza se desequilibró: en el platillo de la libertad se acumuló la fuerza con la que se intentará justificar el poder y la propiedad; en el platillo de la igualdad se amontonaron deberes, obligaciones, sometimiento y dependencia; unas manos seculares e invisibles aparentan desde entonces un equilibrio forzado empujando hacia arriba los platillos: orden, moral, derecho, ley, gobierno.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Rousseau pretendió posteriormente buscar alternativas a ese pesimismo determinista inicial. Una línea interpretativa marxista, heredera de Engels, entendió que la propuesta contenida en el *Contrat Social* es rupturista y revolucionaria: aquel hombre, sometido a la fuerza, rompe violentamente sus cadenas para subordinar el Estado a la sociedad civil, haciendo que el poder decisorio corresponda al pueblo soberano, con el criterio de voluntad general aceptada por mayoría. De esa manera el hombre recupera la libertad y la igualdad, aunque ya no pueden ser conceptos equivalentes al que tenían en el estado de naturaleza. La libertad recobrada es la libertad civil, es decir, el sometimiento de todos a las leyes; y la igualdad es política: posibilidad de elaborar y aprobar las leyes a través de la participación. Otra tesis, planteada en su día por Kant y retomada por Cassirer, considera que el *Contrat* no es la continuación lógica del *Discours sur l'origine de l'inégalité:* entre ambos estaría la propuesta del *Émile*, es decir, la educación como alternativa a la revolución. De ahí que el *Contrat* sólo pueda considerarse como una reconstrucción positiva de la igualdad (véase, sobre el particular, Starobinski, 1976: 36-48).

Ahora no podemos —ni tampoco es la ocasión ni el lugar— detenernos a confrontar esas dos tesis. En cualquier caso, deberíamos recordar que Rousseau quiso publicar a la vez el *Contrat* y el *Émile*, de manera que es la lectura de ambos, después del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, lo que nos puede ayudar a interpretar sus propuestas. Y vendría bien leer primero la *Nouvelle Héloïse* para analizar mejor la imagen de la Sophie del libro v del *Émile*. En ese sentido, puede pensarse que después de advertir que la propuesta del *Contrat* suponía drásticos y revolucionarios cambios en la estructura política y social, Rousseau se decantó en su *novela pedagógica* por recomponer el equilibrio desde lo individual mediante un proceso de domesticación; o si se quiere, por un cambio cualitativo y pacífico a través de la educación, encargada de suprimir, controlar y armonizar vicios y virtudes, déficits y superávits, de manera que el Hombre (*Citoyen* en la propuesta del *Contrat*) aprendiera a valerse por sí mismo, no dependiera de los demás, sortease los peligros de la dominación, recuperando la autoestima y llegando al concepto de propiedad como derecho del primer ocupante. Pero eso no sería sino parte del proceso de topización al servicio de la clase social burguesa, del que habla Enrique Belenguer (1998: 80). Sería acertado, por tanto, decir, con Louis-Pierre Jouvenet (1989), que la de Rousseau es una pedagogía política y tener en cuenta lo que nos recuerda Launay en la introducción de la edición de Garnier-Flammarion, que es la que nosotros utilizamos en este trabajo: «Rousseau sait qu'il est illusoire de vouloir élever librement un homme libre dans une société où domine l'inégalité, et qu'il est illusoire d'espérer transformer la société si l'on ne dispose pas d'hommes libres, prêts à se sacrifier pour cette liberté, pour l'égalité de tous devant la loi [...] C'est précisement pour cela que Rousseau a écrit en même temps l'*Émile* et le *Contrat social*» (Launay, 1971: 24).

1. LA PENETRACIÓN DE ROUSSEAU EN ESPAÑA

Y en parte por esa razón ambos libros fueron también condenados y prohibidos a la vez por las instancias eclesiásticas y políticas francesas nada más salir a la venta. Es verdad que el muy citado veredicto del arzobispo de París, Ch. de Beaumont, nos puede hacer pensar que sólo hay razones religiosas para la condena del *Émile*: «Nous condamnons ledit livre [...] comme contenant un très grand nombre de propositions respectivement fausses, scandaleuses, pleines de haine contre l'Église et ses ministres, dérogeants au respect dû à l'Écriture Sainte et à la tradition de l'Église, erronées, impies, blasphematoires et hérétiques» (Trousson, 1977: 42). Pero *el honor*, como dice Michel Launay, de ser condenados ambos escritos a la hoguera por el Parlamento de París el día 9 de junio, sentencia ejecutada dos días después al pie de la escalera del Palacio de Justicia, nos indica que había otras razones, además de las religiosas. La sentencia de los representantes políticos de Ginebra, con el silencio cómplice de Voltaire, es más explícita: en boca del Procurador General Tronchin ordenaban deshojar y quemar tanto el *Emile* como el *Contrat*, como libros «téméraires, impudents, scandaleux, destructifs de la religion chrétienne et de tous les gouvernements» (Trousson, 1977: 172). Eso no impidió, sin embargo, que fueran ampliamente leídos y comentados, si hemos de hacer caso de la noticia de finales de junio de 1762 de *Mémoires secrets de Bachaumont*, citada por Howlett (1998): «Le livre de Rousseau est fort répandu, puisque tout Paris l'a lu».

Aunque no con tanta prontitud como en París o Ginebra, también el *Émile* fue prohibido en Madrid. El Tribunal de la Inquisición, mediante edicto de 11 de abril de 1764, recordaba que ya había sido condenado en 1756 el *Discours sur l'origine de l'inégalité* y en vista de que «se han traducido y leen en estos reinos otras obras del mismo autor como son *Lettres de deux amants habitants d'une petite Ville au pied des Alpes* y *Émile ou de l'Éducation*, se prohiben todas por contener proposiciones heréticas, sapientes heresim, erróneas, impías y escandalosas que inducen al deísmo, con desprecio de la religión» (Esteban, 1988: 152).

De lo expresado en el edicto inquisitorial se deduce fácilmente que tanto el *Émile* como la *Nouvelle Héloïse* fueron tempranamente conocidos y leídos por nuestros ilustrados, igual que había ocurrido con el *Discours sur les Arts et les Sciences* de aquel «temerario que [...] en una disertación pretendió probar ser más favorable a la virtud la ignorancia que la ciencia», impugado por Feijoo (*Cartas Eruditas*, vol. IV, carta 18). El *Contrat* no aparece mencionado en el edicto, pero se previene que, «recelando que del mismo autor se hayan introducido tal vez, o se introduzcan en adelante algunas otras obras», desde ese momento quedan prohibidos todos los escritos de Rousseau, como «autor hereje opuesto a la religión, a las buenas costumbres, al gobierno civil y a la justa obediencia debida a los superiores» (Esteban, *ibid.*). Aun así, los escritos rousseaunianos siguieron circulando después de la prohibición, como confesó Felipe Samaniego durante el proceso contra Olavide (Sarrailh, 1954: 302-303). Verdad es que las obras pro-

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

hibidas generalmente estaban ocultas a las miradas ajenas y que, como dice Lafarga (1982) para el caso de Voltaire, su difusión era encubierta y subterránea. Verdad es también que para algunos fue un pingüe negocio, a cuenta de los abogados, militares, universitarios y eclesiásticos que las solicitaban, las compraban y las leían (Domergue, 1981, 1982), pero nunca estuvieron enterradas, perdidas ni olvidadas, de ahí aquella queja formulada en su día por Menéndez Pelayo (1947: 301): «No exagero si digo que hoy mismo están inundadas las bibliotecas particulares de España de ejemplares de Voltaire, Rousseau, Volney, Dupuis, la mayor parte de los cuales procede de entonces».

No debe sorprender, por tanto, que sea fácil encontrar expuestas las ideas del ginebrino en algunos textos españoles de la época, aunque las más de las veces con mal disimulo, como han mostrado Jefferson Spell (1938) y Lucienne Domergue (1981). Por eso en cierta medida tiene razón León Esteban cuando afirma que la presencia del Paseante Solitario en los textos de nuestra ilustración «no necesita ser analizada ni expuesta, por confirmada». Y decimos *en cierta medida* porque las de Spell y Domergue son prácticamente las únicas monografías dedicadas específicamente a esclarecer la suerte que corrieron las ideas y los textos de Rousseau en nuestro siglo ilustrado, y el trabajo del primero —que aún no ha sido traducido al castellano a pesar de su evidente utilidad— necesita ser complementado con nuevos estudios, como hizo en su día Domergue[1]. Ésa es la intención que tenemos en este trabajo, centrado en *El Pensador*, obra más conocida de Clavijo y Fajardo (Lanzarote, 1726-Madrid, 1806).

2. LOS ESPECTADORES ESPAÑOLES: *EL PENSADOR* DE CLAVIJO Y FAJARDO

Los periódicos españoles que surgieron en la segunda mitad del siglo ilustrado imitando a los modelos ingleses, fundamentalmente *The Tatler* y *The Spectator* de Addison, y por lo general a través de otros intermediarios franceses, como *Le Spectateur Français* de Marivaux, se conocen hoy con la expresión que en su día utilizó Paul Guinard (1973): *primera generación de espectadores españoles*. En ellos podemos encontrar «lo mejor que ha dado la prensa española del siglo XVIII» (Freire y Guinard, 1995: 32), porque a semejanza de los ingleses y franceses, también los españoles se dedicaron a observar y analizar la sociedad de su tiempo, reflexionando sobre ella con fines didácticos y críticos. *El Pensador*, creado por Clavijo y Fajardo en 1762, sería, de acuerdo con el capítulo que Guinard dedicó a mostrar su importancia y las influencias recibidas, *le spectateur par excellence*.

[1] En su texto, muy sugerente y original, Domergue (1981) prescindió del método comparado para centrarse más en quiénes, cómo y dónde compraban, vendían, leían y censuraban las obras rousseaunianas, sin dejar de apuntar y corregir algunos errores de Spell.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Siguiendo el trabajo de Petersen (1936), Guinard señaló que en *El Pensador* pueden encontrarse, al menos, 23 pasajes traducidos o imitados directamente de *The Spectator*. Otros varios autores han dado también cuenta de la deuda que la obra de Clavijo tiene para con *The Tatler*, *The Spectator* y *Le Spectateur Français*: el ya citado Spell, Agustín Espinosa (1970) y Gioconda Marún (1981). Hoy día, sabemos, por tanto, que muchos Pensamientos de Clavijo y Fajardo no son originales sino traducciones de aquellos diarios extranjeros.

Seguramente podamos decir, con Espinosa, que *El Pensador* no es una servil copia del periódico de Addison ni del de Marivaux, pero ya en su tiempo tuvo numerosos impugnadores, que de una u otra manera le achacaron a Clavijo su falta de originalidad. Valgan, como ejemplo, estos malos versos de un peor soneto, que corrió manuscrito por Madrid: «Ya no hay que trabajar para comer,/ ni ya para escribir hay que estudiar,/ pues para ser autor basta pensar/ y engorda un hombre sólo con morder./ (...) Pues sabiendo un hombre traducir,/ llenarse contra España con furor,/ de cuanto hay y haber puede maldecir/ y blasfemar del justo y pecador/ cualquier necio podrá subir/ a la alta dignidad de Pensador»[2].

3. LA OBRA DE ROUSSEAU EN *EL PENSADOR*

Algunos investigadores han señalado también la influencia que ejerció Rousseau en la obra del lanzaroteño. Así, Spell (1938: 30-33) llamó la atención en su día sobre los pensamientos 16 y 32. En el primer caso Clavijo habría seguido de cerca el *Contrat Social*, en tanto que el segundo lo habría tomado de un pasaje del libro v del *Émile*. Jean Sarrailh (1954: 345 y 566), siguiendo a Spell, se hizo eco de esos mismos «emprunts de Clavijo à Rousseau, au reste prudemment voilés». Y Paul Guinard (1973: 182, nota 18), refiriendo los pasajes citados por Spell y por Sarrailh, concluía: «une recherche systématique permettrait sans doute de retrouver dans le *Pensador* d'autres traces de Rousseau».

Guinard está, sin duda, bastante acertado, como luego veremos. Pero es necesario realizar aquí una importante acotación para no perderse en la búsqueda: la idea de Spell, recogida posteriormente por Sarrailh y por Guinard de forma acrítica, de que el Pensamiento 16 sigue de cerca el *Contrat*, no puede sostenerse. En efecto, en esa obra Rousseau prescinde de explicar históricamente el tránsito desde el estado de naturaleza a la sociedad civil y de la legitimación

[2] Citado por Agustín Espinosa (1970: 71). También merece ser recordada otra anécdota: en el discurso 38 Clavijo incorpora, como de propio parto, una Historia del Comercio, que habría de proseguir en el número siguiente. Un avispado lector, que conocía el original de donde lo había tomado el canario, publicó la continuación antes de que apareciera en *El Pensador*.

de la desigualdad mediante el establecimiento de la propiedad y de las leyes, como expresamente deja escrito en la primera frase del capítulo I del libro I: «el hombre ha nacido libre, y, sin embargo, por todas partes se encuentra encadenado [...] ¿cómo se ha recorrido este camino? Lo ignoro». De manera que aquella pesimista visión histórica del origen de la desigualdad, argumentada en el *Discours sur l'origine de l'inégalité*, desaparece prácticamente del *Contrat Social*. Pero eso es, justamente, lo que aparece en el discurso 16 de *El Pensador*. Allí, después de reproducir casi al pie de la letra la primera frase del *Émile* («todo es bueno, dice un autor famoso, cuando sale de las manos de la naturaleza: todo es malo después que pasa por la de los hombres»), Clavijo sintetiza, a su manera, los planteamientos del *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Puede afirmarse, en ese sentido, que en el discurso 16 de *El Pensador* no hay referencias tomadas del *Contrat Social* (y cabría decir que si existe alguna en otro lugar está tomada del resumen que aparece en el libro V del *Émile*), lo que, por otra parte, es congruente con el edicto inquisitorial de 1764: si en él no se hace referencia a esa obra de Rousseau es porque las autoridades eclesiásticas no tenían noticias de que la obra hubiera circulado en España antes de esa fecha.

Agustín Espinosa, después de señalar que «la evidente influencia de las nuevas doctrinas filosóficas y literarias extranjeras aparece representada por los nombres de Joseph Addison, John Locke y Jean Jacques Rousseau» pasó a mostrar algunos lugares en donde aparecen las huellas de estos autores, señalando, en ese sentido, el influjo de Locke en los Pensamientos 19 y 64 y de Rousseau en el Pensamiento 30, en el que aparecerían traducidos algunos pasajes del Libro V del *Émile* (Espinosa, 1970: 109). Olegario Negrín (1998), por su parte, en los términos planteados por Espinosa y por Sebastián de la Nuez (1989), dio cuenta también de ciertas coincidencias entre la obra educativa de Locke y algunas disertaciones de *El Pensador*. Y siguiendo el rumbo marcado por Sarrailh y por Espinosa, analizó los Pensamientos 2, 8, 18 y 20, mostrando con claridad que la concepción que Clavijo tiene de la mujer es una deuda fundamental del Libro V del *Émile*, lo que le permitía afirmar: «La coincidencia de Rousseau y Clavijo es bastante amplia en el tema de la mujer. Clavijo se muestra más razonable, menos provocador que Rousseau, pero no deja de mantener una postura conservadora basada en el deseo de que la mujer de su tiempo volviese a ser la que ellos recordaban como ideal de un pasado mejor; era seguramente la nostalgia que sentían por la figura femenina que introyectaban en su infancia y que las costumbres dieciochescas perturbaban» (Negrín, 1998: 275).

Sorprende, sin embargo, que nadie se haya detenido a analizar en profundidad las posibles influencias de Rousseau en el Pensamiento 12, que Clavijo tituló, precisamente, *Sobre la Educación*. Sólo Negrín, después de indicar que ese Pensamiento es más un alegato en defensa de la lactancia materna que una reflexión educativa, acertó a señalar que la preocupación de Clavijo en ese discurso «es posible que provenga [...] de la lectura del libro I de *Emilio*» (Negrín, 1998: 270).

El estudio comparado que a continuación hacemos entre la obra de Rousseau y el discurso XII de *El Pensador* muestra algo más: que la mayor parte de esa disertación es una mera traducción literal de algunas páginas del libro I del *Émile*.

4. EL DISCURSO «SOBRE LA EDUCACIÓN», UN PLAGIO DEL *ÉMILE*

CLAVIJO Y FAJARDO (1762): *El Pensador*. Tomo I, pensamiento XII. Citamos por la edición facsimilar realizada en 1999 por la Universidad de Las Palmas.	ROUSSEAU (1762): *Émile ou de l'éducation*. Livre Premier. Citamos por la edición Garnier-Flammarion, París, 1971.
Pág. 12	Pág. 46
La criatura puede recibir su sustento de la ama, de una cabra, o de otro animal, que efectivamente suplirían la falta de capacidad, o de voluntad de la madre; pero la solicitud materna no tiene equivalente: nada puede suplirla. La que cría al hijo ajeno en lugar del suyo es una mala madre. ¿Cómo podrá ser una buena ama? Podrá hacerla el tiempo, pero con mucha lentitud. Será forzoso que la costumbre cambie su naturaleza, y la criatura mal cuidada podrá perecer cien veces antes que el ama lo mire con ternura de madre.	D'autres femmes, des bêtes même, pourront lui donner le lait qu'elle lui refuse: la sollicitude maternelle ne se supplée point. Celle qui nourrit l'enfant d'une autre au lieu du sien est une mauvaise mère: comment sera-t-elle une bonne nourrice? Elle pourra le devenir, mais lentement; il faudra que l'habitude change la nature: et l'enfant mal soigné aura le temps de périr cent fois avant que sa nourrice ait pris pour lui une tendresse de mère.
Págs. 14-15	Pág. 36. Nota al pie.
La mayor parte de las viudas llegan a estar a merced de sus hijos; y entonces es cuando en bien, o en mal conocen los efectos de la buena, o mala educación, que les han dado. Las leyes, muy atentas por lo que toca a los bienes, y poco cuidadosas de las personas, por ser su objeto la paz, no han dado bastante autoridad a las madres. Sin embargo, su constitución es más segura, si cumplen como deben las obligaciones de su estado. Puede ofrecerse ocasión, en que la falta de respeto a un padre tenga alguna disculpa; pero si se hallase un hijo tan osado, y salvaje, que lo perdiese a su madre, a la que lo ha llevado en su seno, a la que lo ha alimentado a sus pechos; y finalmente, a la que por espacio de algunos años casi se ha olvidado a sí misma por atender a su crianza, y educación, este miserable merecería la muerte, como un monstruo indigno de hacer sociedad con los hombres. [...]	La plupart des veuves se trouvent presque à la merci de leurs enfants, et alors ils leur font vivement sentir en bien ou en mal l'effet de la manière dont elles les ont élevés. Les lois toujours si occupées des biens et si peu des personnes, parce qu'elles ont pour objet la paix et non la vertu, ne donnent pas assez autorité aux mères. Cependant leur état est plus sûr que celui des pères, leurs devoirs sont plus pénibles; leurs soins importent plus au bon ordre de la famille; généralement elles ont plus d'attachement pour les enfants. Il y a des occasions où un fils qui manque de respect à son père peut en quelque sorte être excusé; mais si, dans quelque occasion que ce fût, un enfant était assez dénaturé pour en manquer à sa mère, à celle qui l'a porté dans son sein, qui l'a nourri de son lait, qui, durant des années, s'est oubliée elle-même pour ne s'occuper que de lui, on devrait se hâter d'étouffer ce misérable comme un monstre indigne de voir le jour.

Págs. 17-23

Aún sin tan poderosos motivos debería toda mujer sensible abstenerse de entregar sus hijos a que otras se los críen por no tropezar en el inconveniente de partir, o enajenar el derecho de madre. Yo no sé con qué corazón pueden ver éstas, que sus hijos amen a otras tanto, o más que a ellas; que la ternura, que ellos conservan a sus propias madres, es una gracia, y la que tienen a sus madres adoptivas una obligación; y que lleguen a conocer, que sólo aquélla, que les ha hecho oficios de madre, es la acreedora a las atenciones, y finezas del hijo [...]

Es verdad que para salvar el inconveniente [...] se procura inspirar a los hijos un cierto desprecio para con sus madres adoptivas, tratándolas con peores modos, que los que se acostumbran con las criadas: acabado su ministerio, se retira al niño, o se despide a la ama. Viene ésta a verlo, y a fuerza de recibirla mal, le quitan el deseo de volverlo a ver; y al cabo de algún tiempo no conoce la ama que lo ha criado. Su propia madre quiere substituirse en lugar de aquélla, y reparar con esta crueldad su negligencia; pero se engaña, y empieza a darle a su hijo lecciones perniciosas. En vez de formar un hijo tierno, y respetuoso, lo ejercita en la ingratitud, y le enseña a despreciar algún día a la que le dio la vida, como aquélla quiere que desprecie a la que lo ha criado a sus pechos.

Yo siento insistir en este asunto, porque preveo, que es cansarme inútilmente [...] Este desorden en la crianza trae muchas más consecuencias de las que se imaginan. Para reducir a las gentes a que cada uno cumpla con su respectiva obligación es preciso empezar por las madres. Este es el modo de que se vean mutaciones maravillosas. Casi todos los desórdenes proceden sucesivamente de esta primera depravación, en que se altera el orden moral; y se extingue el natural en todos los corazones. El interior de las casas toma un aire tétrico, y melancólico; y el espectáculo de una familia, que debiera empezar a descollar, no fija al marido. Se respeta menos a la madre cuando no se ven los hijos. No hay residencia en las familias: a los lazos de la sangre les falta para hacerse más sólidos la frecuencia del trato: en una palabra, ni hay padres, ni madres, ni hijos, ni hermanas, ni hermanos. Apenas se conocen para poderse amar.

Págs. 47-48

De cet avantage même résulte un inconvénient qui seul devrait ôter à toute femme sensible le courage de faire nourrir son enfant par une autre, c'est celui de partager le droit de mère, ou plutôt de l'aliéner; de voir son enfant aimer une autre femme autant et plus qu'elle; de sentir que la tendresse qu'il conserve pour sa propre mère est une grâce, et que celle qu'il a pour sa mère adoptive est un devoir: ça, où j'ai trouvé les soins d'une mère, ne dois-je pas l'attachement d'un fils?

La manière dont on remédie à cet inconvénient est d'inspirer aux enfants du mépris pour leurs nourrices en les traitant en véritables servantes. Quand leur service est achevé, on retire l'enfant, ou l'on congédie la nourrice; à force de la mal recevoir, on la rebute de venir voir son nourrisson. Au bout de quelques années il ne la voit plus, il ne la connaît plus. La mère, qui croit se substituer à elle et réparer sa négligence par sa cruauté, se trompe. Au lieu de faire un tendre fils d'un nourrisson dénaturé, elle l'exerce à l'ingratitude; elle lui apprend à mépriser un jour celle qui lui donna la vie, comme celle qui l'a nourri de son lait.

Combien j'insisterais sur ce point, s'il était moins décourageant de rebattre en vain des sujets utiles! Ceci tient à plus de choses qu'on ne pense. Voulez-vour rendre chacun à ses premiers devoirs? Commencez par les mères; vous serez étonné des changements que vous produirez. Tout vient successivement de cette première dépravation: tout l'ordre moral s'altère; le naturel s'éteint dans tous les coeurs; l'intérieur des maisons prend un air moins vivant; le spectacle touchant d'une famille naissante n'attache plus les maris, n'impose plus d'égards aux étrangers; on respecte moins la mère dont on ne voit les enfants; il n'y a point de résidence dans les familles; l'habitude ne renforce plus les liens du sang; il n'y a plus ni pères ni mères, ni enfants, ni frères, ni soeurs; tous se connaissent à peine; comment s'aimeraient-ils? Chacun ne songe qu'à soi. Quand la maison n'est qu'une triste solitude, il faut bien aller s'égayer ailleurs.

Cada uno piensa en sí solamente. Cuando la casa es una triste soledad, es preciso buscar la diversión en otras partes.

Pero si las madres se dignasen de criar a sus hijos, las costumbres se mudarían por sí mismas, y los sentimientos de ternura, y amistad renacerían en todos los corazones. Se poblaría el Estado; este primero y único punto, en que deben reunirse todas las partes. Los halagos de la vida doméstica son el antídoto más eficaz contra las malas costumbres. Sería agradable al ruido, y el bullicio a las criaturas, que hoy se mira como importuno: haría más necesarios al padre, y a la madre, y uniría con más estrechez sus voluntades, y los amables vínculos, que los ligan. Así de sólo la corrección de este abuso resultaría en breve tiempo una reforma general. La naturaleza se restablecería en todos sus derechos. Determínense las mujeres a ser madres, y verán en el instante, cómo los hombres saben ser padres, y maridos.

Exhortación inútil. Las mujeres han dejado de ser madres, y no volverán, ni querrán volver a serlo. Aun cuando quisiesen, quizás no podrían practicarlo, porque establecido el uso contrario, sería preciso combatir la oposición de las demás mujeres, que las rodean, y que se ligarían sin duda alguna contra un ejemplo, que no han dado, y que no querrán seguir.

Bien sé, sin embargo, que hay algunas personas de un natural tan dichoso, y tan superior a las preocupaciones, que desafiando al imperio de la moda, y a los clamores de su sexo, desempeñan con virtuosa intrepidez la dulce obligación, que la naturaleza les impone. ¡Ojalá se aumentase el número de estas dignas madres! ¡Qué beneficio tan grande sería éste para la humanidad, y qué ventajas experimentarían en la práctica de tan precioso ministerio! Fundado en consecuencias, que puede deducir el más simple raciocinio, y en observaciones que jamás se han visto desmentidas, yo puedo asegurar desde ahora a las madres, que quieran hacer esta experiencia, un amor fino, y constante de parte de sus maridos, una ternura verdaderamente filial de la de sus hijos, y la estimación, y el respeto de todas las gentes juiciosas, que las conozcan.

Mais que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les coeurs; l'État va se repeupler: ce dernier point, ce point seul va tout réunir. L'attrait de la vie domestique est le meilleur contre-poison des mauvaises mœurs. Le tracas des enfants, qu'on croyait importun, devient agréable; il rend le père et la mère plus nécessaires, plus chers l'un à l'autre; il resserre entre eux le lien conjugal. Quand la famille est vivante et animée, les soins domestiques font la plus chère occupation de la femme et le plus doux amusement du mari. Ainsi de ce seul abus corrigé résulterait une réforme générale, bientôt la nature aurait repris tous ses droits. Qu'une fois les femmes redeviennent mères, bientôt les hommes redeviendront pères et maris.

Discours superflus! L'ennui même des plaisirs du monde ne ramène jamais à ceux-là. Les femmes ont cessé d'être mères; elles ne le seront plus; elles ne veulent plus l'être. Quand elles le voudraient, à peine le paurraient-elles; aujourd'hui que l'usage contraire est établi, chacune aurait à combattre l'opposition de toutes celles qui l'approchent, liguées contre un exemple que les unes n'ont pas donné et que les autres ne veulent pas suivre.

Il se trouve pourtant quelquefois encore de jeunes personnes d'un bon naturel qui, sur ce point osant braver l'empire de la mode et les clameurs de leur sexe, remplissent avec une vertueuse intrépidité ce devoir si doux que la nature impose. Puisse leur nombre augmenter par l'attrait des biens destinés à celles qui s'y livrent! Fondé sur ces conséquences que donne le plus simple raisonnement, et sur des observations que je n'ai jamais vues démenties, j'ose promettre à ces dignes mères un attachement solide et constant de la part de leurs maris, une tendresse vraiment filiale de la part de leurs enfants, l'estime et le respect du public, d'heureuses couches sans accident et sans suite, une santé ferme et vigoureuse, enfin le plaisir de se voir un jour imiter par leurs filles, et citer en exemple à celles d'autrui.

5. CONCLUSIÓN: EL MÉRITO DE CLAVIJO Y FAJARDO

La versión literal realizada por Clavijo finaliza aquí, aunque aparece después algún que otro párrafo traducido. Conviene anotar que el de Lanzarote se detuvo cuando Rousseau continuaba de forma contundente: «Point de mère, point d'enfant. Entre eux les devoirs son réciproques; et s'ils sont mal remplis d'un côté, ils seront négligés de l'autre. L'enfant doit aimer sa mère avant de savoir qu'il le doit».

A la vista de la procedencia de la mayor parte del *Discurso sobre la Educación* que aparece en *El Pensador* podemos decir, parafraseando a Olegario Negrín, que Clavijo y Fajardo no pasará a la historia por sus aportaciones originales en materias educativas. No debe, sin embargo, irritarnos en exceso su plagio. Al fin y al cabo, ésa fue una actitud muy repetida entre algunos de nuestros ilustrados. Lo que debería inquietarnos más es que a la hora de valorar planteamientos educativos no dirijamos la mirada hacia otros personajes de aquel tiempo, porque de Clavijo poco podemos estimar en ese aspecto, aunque podamos estar de acuerdo con Guinard, cuando decía: «que de bonnes pages mériteraient d'être tirés de l'oubli! Celles qui frappent le plus à la première lecture sont celles qui dépeignent les personnages et les mœurs du temps» (Guinard, 1973: 185).

Es pertinente, sin embargo, señalar la importancia que debió tener *El Pensador* para la introducción de algunas ideas ilustradas europeas en nuestro país, en particular de las ideas de Rousseau. Y el valor y el compromiso de Clavijo con los nuevos ideales de allende nuestras fronteras, ya que no podía ignorar que Rousseau estaba perseguido por las autoridades eclesiásticas y políticas de Francia y de Suiza y que el *Émile* había sido condenado a la hoguera en París, Berna y Ginebra unas semanas antes de que él decidiera incorporar algunos párrafos en su publicación. Y aunque no reprodujo traducida ninguna página de la *Profession de Foi du Vicaire savoyard* tampoco había de ignorar —suponemos— la suerte que podía correr su *Pensador* si algún avispado censor se topase con las páginas *robadas* al *Émile*. Ésa es, a la postre, la principal justificación que hoy podemos atribuir a su no declarado plagio.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELENGUER, Enrique (1998), «Rousseau o la matriz del sistema liberal de enseñanza», en *Naturaleza y Pedagogía,* Tenerife, Consejería de Educación.

DOMERGUE, Lucienne (1981), *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail.

—— (1982), *Censure et Lumières dans l'Espagne de Charles III*, París, Editions du CNRS.

ESPINOSA, Agustín (1970), *D. José Clavijo y Fajardo*, Las Palmas de G.C., Cabildo Insular.

ESTEBAN, León (1988), «Las obras ilustradas sobre educación y su recepción en España», *Revista de Educación*, núm. extraordinario dedicado a *La ilustración española*, pp. 133-160.

FREIRE, Ana M.ª; GUINARD, Paul (1995), «La prensa española del siglo XVIII», en Víctor García (dir), *Historia de la Literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, volumen 6, siglo XVIII (I), pp. 25-39.

GUINARD, Paul J. (1973), *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, Centre de Recherches Hispaniques.

HOWLETT, Marc-Vincent (1998), *Jean Jacques Rousseau, l'homme qui croyait en l'homme*, París, Gallimard.

JOUVENET, Jean-Pierre (1989), *Rousseau: Pedagogía política,* México, Trillas.

LAFARGA, Francisco (1982), *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad.

LAUNAY, Michel (1971), Introduction à *Émile ou de l'éducation*, París, Garnier-Flammarion.

MARÚN, Gioconda (1981), «Deuda de *El Pensador* a *The Tatler* y *The Spectator*», *Káñina* (Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica), V, pp. 52-58.

MENÉNDEZ, Marcelino (1947), *Los heterodoxos españoles*, Madrid, Editora Nacional, v. 5.

NEGRÍN, Olegario (1998), *Estudios de la Historia de la Educación en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular.

NUEZ, Sebastián de la (1989), Introducción y edición de Clavijo y Fajardo: *Antología de El Pensador*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes-Socaem.

PETERSEN, H. (1936), «Notes on the influence of Addison's Spectator and Marivaux's Spectateur Français upon El Pensador», *Hispanic Review*, 4, pp. 256-263.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Sarrailh, Jean (1954), *L'Espagne Éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, París, Imprimerie Nationale.

Spell, Jefferson (1938), *Rousseau in the spanish world before 1833, a study in franco-spanish literacy relations*, Austin, University of Texas Press.

Starobinski, Jean (1976), *Jean Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, París, Gallimard.

Trousson, Raymond (1977), *Rousseau et sa fortune littéraire*, París, A.G. Nizet.

BALZAC Y LA MÚSICA

Teófilo Sanz
Universidad de Burgos

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Como acertadamente señalan René Wellek y Austin Warren en su ya clásico libro *La Théorie de la littérature*, las diferentes artes mantienen constantes relaciones entre ellas dentro de un complejo sistema dialéctico que funciona, cito la edición francesa del estudio, «dans les deux sens, d'un art à l'autre et vice versa, et qui peuvent subir une totale transformation, à l'intérieur de l'art dans lequel ils ont pénétré»[1]. Ciertamente, la música y la literatura son artes que se atraen sin remedio. También es verdad que a la hora de abordar sus relaciones es inevitable sentir el vértigo de tener ante sí un vasto y nada sencillo campo de posibilidades vinculadas a las hipotéticas combinaciones que ofrece el estudio comparativo.

Dentro de ese campo, una de las opciones sería el análisis del papel que la música tiene en la literatura, opción adoptada por mí como puede entenderse por el título de este trabajo. Ahora bien, una vez elegido el objeto del estudio se nos plantea el problema de la metodología. En ese sentido, quisiera señalar que, salvo raras excepciones, muy pocos literatos se han servido de las formas musicales para estructurar sus novelas. En algunos casos, se puede llegar a descubrir una forma musical en un relato aunque su autor no haya tenido esa intención o sus conocimientos de teoría musical sean escasos. A ese respecto, remito al estudio que hice de la novela corta de Marguerite Yourcenar *Alexis* en la que hay atisbos de una forma sonata vertebradora del texto[2]. No es el caso de Balzac, de ahí que, a mi parecer, un enfoque temático, en el sentido más amplio y menos tradicional del término, sea, en esta ocasión, la vía más adecuada para comprender su obra, digámoslo así, músico-literaria.

En efecto, la música se manifiesta en su universo novelesco en infinidad de ocasiones. Aunque su formación teórica en este campo era deficiente, sus dos

---

[1] Wellek, René y Warren, Austin (1971), París, Seuil, p. 186.

[2] Sanz, Teófilo (1997), «Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans *Alexis*», en Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers, André Maindron (ed.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre,* Montréal, XYZ, Collection Documents, pp. 325-331.

novelas musicales por excelencia, *Massimila Doni* y *Gambara*[3], a las que me voy a referir aquí, abundan, quizá con demasiada insistencia, en cuestiones teóricas que le fueron sugeridas por Strunz, un compositor bávaro amigo suyo a quien dedica *Massimila Doni*: «Mon cher Strunz —escribe Balzac— il y aurait de l'ingratitude à ne pas attacher votre nom à l'une des deux œuvres que je n'aurais pu faire sans votre patiente complaisance et vos bons soins. Trouvez donc ici un témoignage de ma reconnaissante amitié, pour le courage avec lequel vous avez essayé, peut-être sans succès, de m'initier aux profondeurs de la science musicale»[4]. Será necesario, por lo tanto, referirse a la importancia que alcanza la ciencia musical en la narración. Pero, según lo expuesto anteriormente, este estudio se propone también ilustrar de qué manera Balzac se sirve del arte musical para reflexionar «filosóficamente» sobre el principio creador, lo cual le conduce, por medio de ese ejercicio literario, a afianzar el concepto de la música que, a mi modo de ver, y a pesar de todas sus carencias teóricas, no deja de ser premonitorio de la estética posterior al Romanticismo. Balzac en un arte ajeno al suyo también es visionario.

Muchos autores románticos se acercaron a la música sin ser músicos. Tal vez sea Stendhal el más conocido y traducido a otros idiomas. Sus biografías de Mozart, Metastasio, Haydn y Rossini, en parte plagiadas, dan fe, a pesar de su falta de rigor, de que es un artista eminentemente romántico. Sus juicios son intuitivos, sin análisis, pero llenos de entusiasmo y de sensibilidad. Otros autores franceses de ese período, como George Sand o Musset, también sienten una gran atracción por la música. La obra *Consuelo*, de Sand, consigue ser una auténtica novela de la música ya que todos los personajes que aparecen, reales o de ficción, no cesan de reflexionar sobre ese arte y sus intérpretes. Igualmente se podría hablar de Victor Hugo, abiertamente germánico en su concepción de lo que deberían ser las relaciones entre música y poesía, o de Lamartine, que se decanta con claridad por la música instrumental como medio más idóneo para evadirse hasta esferas recónditas a las que no llega la poesía.

¿Qué ocurre con Balzac? Tanto *Gambara* como *Massimila Doni,* publicadas en *La Revue Musicale* de Schlésinger (1837) y en *La France musicale* (1839) respectivamente, forman parte junto al relato *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dedicado a la pintura, de los *Études philosophiques* consagrados al arte. Francis Claudon señala que existe «une sorte de curiosité balzacienne toute philosophique; le romancier se serait moins intéressé à des musiques précises qu'à la capacité pour un art, quel qu'il soit, de nommer l'indicible, de transporter idées et sensations»[5]. No le

---

[3] Todas las citas de estas dos obras se refieren a la edición de René Guise, tomo x de *La Comédie Humaine. Études philosophiques* (1979), París, Gallimard, La Pléiade.

[4] *Massimila Doni*, p. 544.

[5] Claudon, Francis (1992), *La musique des romantiques*, París, PUF, p. 210.

falta razón aunque tal vez habría que matizar esta afirmación. En efecto, Balzac acudía con regularidad, en particular entre 1831 y 1837, a los «Italiens», es decir, al teatro de la Ópera y también a los conciertos sinfónicos. Esos contactos con el mundo musical le ayudan a tomar partido en las disputas de la época que no eran más que una prolongación de la «Querelle des Bouffons» que, como se sabe, dividió a los Enciclopedistas y que sin duda contribuyó a enriquecer el pensamiento filosófico en general y el musical y poético en particular. El enfrentamiento entre el «bufón» Rousseau, defensor de la música italiana más cercana a la melodía, y el cartesiano Rameau, acérrimo partidario de la música francesa y de la armonía, tendrá su prolongación en el XIX. Stendhal habla de la guerra entre la armonía y «la melodía», la primera representaría a la música instrumental alemana inspiradora de ideas y la segunda se referiría a la música vocal italiana generadora de sensaciones. Más concretamente, la disputa se centra en comparar los méritos y las virtudes de dos compositores de moda: Meyerbeer, autor de *Robert le Diable* o *Les Huguenots* y Rossini, famoso por su ópera *Moïse en Egypte*.

Balzac no es ajeno a ese debate y así quedará reflejado en sus dos novelas musicales. Antes de empezar el breve análisis de los relatos que este espacio me permite, desearía indicar que ambas obras fueron concebidas para ser publicadas juntas y que por avatares que no entraré a relatar hubieron de separarse para salir a la luz. Además, sería conveniente advertir que aunque *Gambara* fue publicada antes que *Massimila Doni*, debe leerse después, tanto por razones de la cronología como por sus propuestas teóricas y filosóficas. Respetaré dicho orden.

Se puede decir que *Massimila Doni* es una obra rossiniana que ahonda en el problema de la interpretación y de la emoción. La acción transcurre en Venecia y describe los ambientes que Balzac acababa de frecuentar en un viaje que le llevó a Italia. En una primera parte nos presenta a los personajes y sus relaciones: la pasión de Emilio está dividida entre la duquesa Massimila, amor espiritual, y la famosa cantante de ópera «la Tinti», con la que experimenta una pasión corporal ardiente. El tenor Genovese, perdidamente enamorado de la cantante y ante la cual pierde su bella voz y su seguridad en escena. Dos melómanos, Capraja y Cataneo, cuyas discusiones sobre ese arte son ricas y muy profundas, un fumador de opio, Vendramin, que hace de mediador entre los amores de la duquesa y Emilio, y un médico francés, de paso por Venecia, con el que Massimila discute sin cesar en un palco de la Fenice sobre la música italiana y la francesa. Además, Balzac nos ofrece unos cuadros magníficos de la vida en Italia y del lugar que ocupa la música entre sus habitantes. Estas escenas deben sin duda mucho a los escritos stendhalianos, no es de extrañar que el nombre del novelista aparezca de manera explícita en la narración. Así, cuando Balzac se refiere a la importancia que tienen los palcos de la ópera en la vida social de la ciudad podemos leer: «La causerie est souveraine absolue dans cet espace, qu'un des écrivains les plus ingénieux de ce temps, et l'un de ceux qui ont le mieux observé l'Italie, Stendhal, a nommé un petit salon dont la fenêtre donne sur un

parterre»[6]. Precisemos que la obra en la cual Stendhal hace este comentario es *Rome, Naples et Florence*.

Ahora bien, independientemente de estas partes descriptivas, la música invade el relato llevándolo a niveles de reflexión sublimes. Balzac proclama que el artista o los espíritus sensibles son capaces de poner al alcance del común de los mortales las delicias del país de las quimeras. En un momento dado Vendramin compara el extremo amor que Emilio siente por la duquesa con las sensaciones que él mismo tiene con el opio. Ambas formas serían similares a los éxtasis totales que Capraja y Cataneo tienen con la música y que les permiten vagar por «les cieux d'azur où se déploient les sublimes merveilles de la vie morale»[7]. Recordemos que más tarde la poesía de Baudelaire, más allá del romanticismo, también nos invita a viajar hasta un lugar ideal en el que «tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté»[8]. Básicamente, *Massimila Doni* expresa el concepto balzaciano de la música de dos maneras. La primera se centra en el sentir romántico del arte y la segunda, vinculada estrechamente a esta visión general, en un análisis de la ópera *Moïse en Egypte* de Rossini. Ambas se completan con su teoría de la relación de causa-efecto que tiene la música con el amor, el famoso «fiasco» del libro. Yo me referiré básicamente a la idea de filosofía romántica de la música que contiene el texto.

El debate entre los dos melómanos del relato ilustra perfectamente las ideas que Balzac quiere poner de relieve, en este caso concreto los sentimientos que despierta la música vocal. Capraja defiende con tesón al tenor Genovese, sobre todo por sus exquisitos trinos. Estas «roulades» son para él la más alta expresión del arte ya que despiertan «dans votre âme mille idées endormies»[9]. Por eso, la música está por encima de la poesía, es un arte que va directamente al corazón, un arte que apela a los sentimientos. Los trinos del cantante, fusión suprema de texto y música, no se dirigen solamente a la inteligencia sino a los principios mismos de nuestras sensaciones: «La roulade est donc l'unique point laissé aux amis de la musique pure, aux amoureux de l'art tout nu»[10], declara Capraja. Las teorías de este personaje coincidirían con las del filósofo Hegel quien considera que la música expresa la interioridad del sentimiento. Recordemos que el pensador alemán coloca la música en la cima de la jerarquía de las artes, pero también la asocia a la poesía ya que ambas son capaces de expresar la vida interna del espíritu[11]. Por su

---

[6] *Massimila Doni*, p. 569.

[7] *Ibid.*, p. 584.

[8] Baudelaire, Charles (1972), «L' Invitation au voyage», en *Les Fleurs du mal*, París, Poésie/Gallimard, pp. 83-84.

[9] *Massimila Doni*, p. 581.

[10] *Ibid.*, p. 582.

[11] Hegel, W.F. (1970), *Esthétique*, París, Seuil.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

parte, Cataneo, también en esa línea, estima que la «roulade» está por debajo de otro poder musical todavía más mágico. Se trata de la perfecta armonía de dos voces o de una voz y un violín: «Cet accord parfait nous mène plus avant dans le centre de la vie sur le fleuve d'éléments qui ranime les voluptés et qui porte l'homme au milieu de la sphère lumineuse où sa pensée peut convoquer le monde entier»[12].

Si por un lado la música vocal es susceptible de embriagarnos de esa manera dionisíaca, podríamos decir, por otra parte, que el compositor más capacitado para que esa tarea se haga realidad es Rossini. «Il faut être poète et musicien pour comprendre d'une pareille musique»[13], dice la duquesa Massimila a propósito de la ópera *Moïse en Egypte* del músico italiano. El análisis de esta obra corrobora en la novela, con el apoyo de los conceptos técnicos, la decantación de Balzac por la música moderna en lengua italiana, dado que tanto el genio como el intelecto franceses son demasiado positivos para despertar sensaciones puras. La melodía reina en esta música proclive a la noble exaltación interior. Esta melodía está libre de las ataduras de una armonía que la encorseta y que la limita. Tal vez Balzac, de manera intuitiva, anticipe la tonalidad melódica estudiada por Reti en el siglo XX, esa esencia melódica que emana del pueblo y es anterior a la armonía. Si esto fuera así, nos estaría incitando a disfrutar de la música no intelectual, no analítica, dictada únicamente por la inspiración[14]. En definitiva, la música de Rossini según Balzac, que como ya he señalado coincidiría en parte con el pensamiento hegeliano, traduce la vida interior del alma y por consiguiente es portavoz del universo emocional del ser humano. El novelista traza un paralelismo entre dos formas de amor, el platónico y el carnal, y dos formas del arte musical, la emocional y la material. En esta novela, ese *idéal* que persigue la música queda truncado por la relación física que tiene lugar al final entre Massimila y Emilio. Precisamente también en la conclusión de *Gambara* reaparecen estos dos personajes comentando su admiración por el músico que no renuncia a ese objetivo: «Cet homme est resté fidèle à l'*Idéal* que nous avons tué»[15], dice Massimila. Pero Balzac no se detiene en esa música. Así, el siguiente relato del díptico se abre por completo a otros horizontes.

La acción de *Gambara* nos sitúa en un albergue parisino del Palais Royal veinte años después. El eje central gira en torno a un músico italiano de Cremona, Gambara, llegado de Alemania y que vive en unas condiciones materiales precarias junto con su joven esposa, Marianna, a la que corteja el conde Andrea Marcosini, noble milanés exiliado. Este último será el encargado, desde el punto de vista narrativo, de replicar al genial compositor en lo referente a sus teorías acer-

---

[12] *Massimila Doni*, p. 582.
[13] *Ibid.*, p. 587.
[14] Reti, Rudolph (1962), *Tonality in Modern Music*, New York, Collier Books, pp. 25-48.
[15] *Gambara*, p. 516.

ca de la música. En esta ocasión, Balzac profundiza aún más en el proceso artístico musical. Gambara es el mentor de una música nueva que se hace realidad gracias a un nuevo instrumento, el Panharmonicon, inventado por él mismo. Además, en el texto tienen cabida los análisis teórico-musicales de dos óperas, una real, *Robert le Diable* de Meyerbeer, y otra ficticia, *Mahomet*, compuesta por el propio Gambara.

En la dedicatoria de la novela dirigida al Marqués de Belloy, Balzac habla de Gambara como sigue: «Ce personnage digne de Hoffmann, ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contradictions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits»[16]. No es una casualidad si el nombre del escritor alemán aparece en estas líneas. Como buen representante del Romanticismo, Balzac se hace eco de la definición hoffmaniana del arte musical cuyo objeto es lo infinito. Así, Gambara se refiere a la música como la única de las artes capaz «de nous faire rentrer en nous-mêmes»[17], es decir, como la vía más adecuada para ir más allá de los placeres sensuales. De acuerdo con este relato, el compositor que mejor expresa esa teoría es Beethoven. Como se sabe, Hoffmann le dedica un ensayo en el que ensalza su música en tanto concretiza los anhelos de la teoría romántica. A este respecto, el musicólogo Fubini, en su comentario sobre el texto beethoveniano de Hoffmann, dice que gracias a la música instrumental del genial compositor queda abolido «todo residuo de mundo y de mundanidad»[18]. En un primer momento, Gambara parece participar de esa idea. Para él, la música tiene una plena existencia más allá del momento de su interpretación. En concreto, se refiere a la sinfonía en Do menor que transporta al oyente a un mundo de fantasía «éclairé par d'éblouissantes gerbes de lumières, assombrie par de nuages de mélancolie, égayée par des chants divins»[19]. Es evidente que estos comentarios se deben a la atenta lectura que Balzac había realizado de la obra de Hoffmann. No obstante, hay que reseñar que la filosofía musical de esta novela va más allá de esa idea romántica tan característica del idealismo alemán: «Votre plaidoyer, en flétrissant le sensualisme italien, me paraît incliner vers l'idéalisme allemand qui n'est pas moins une funeste hérésie»[20], le replica Gambara al conde, su interlocutor.

---

[16] *Ibid.*, p. 459.

[17] *Ibid.*, p. 480.

[18] Fubini, Enrico (1988), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza Editorial, p. 280.

[19] *Gambara*, p. 473.

[20] *Ibid.*, p. 476.

En efecto, Balzac no desdeña en absoluto la ciencia de la música, de ahí su defensa de la armonía y las infinitas posibilidades que nos ofrece. Gambara concibe la música como una ciencia y un arte: «Les racines qu'elle a dans la physique et les mathématiques en font une science; elle devient un art par l'inspiration qui emploie à son insu les théorèmes de la science»[21]. Al parecer, Balzac intenta conciliar la tradición con la modernidad. La tradición estaría representada por Rameau y su teoría de la música como una ciencia que debe tener unas reglas claramente establecidas y que solicita el auxilio de las matemáticas. La modernidad sería Rousseau, quien considera que la música imita la expresión de los sentimientos. ¿Qué nos propone entonces? A mi entender, esta novela es visionaria ya que Gambara, en su busca del ideal artístico, es un adelantado de su tiempo. Yo entiendo que su fracaso como compositor, tan puesto de relieve por la crítica, no es tan evidente dado que Balzac, según mi criterio, supera el debate centrado en la oposición entre el sensualismo y el idealismo adelantándose al concepto de música como una Totalidad.

Las discusiones entre el conde Andrea y Gambara alcanzan su máxima expresión cuando se refieren al análisis de la técnica musical de Meyerbeer. Para el conde, la ópera de este compositor otorga una prioridad excesiva a la armonía ocultando el hilo melódico que se dirige al corazón y gracias al cual afloran los sentimientos. Además, critica la proliferación de acordes disonantes. En suma, según él, en el caso de Meyerbeer, la «science devient un défaut lorsqu'elle s'isole de l'inspiration»[22]. Acto seguido apoya su declaración mencionando los aspectos técnicos más negativos de esa música: repeticiones de enarmónicos, abuso de cadencias plagales, monotonía rítmica, etc. La réplica de Gambara no escatima elogios al compositor alemán basándose a su vez, de forma apabullante, en cuestiones técnicas, en particular en lo referente a las modulaciones tonales, Si bemol, Fa sostenido, Mi bemol, tonalidad de la dominante, a los recitativos y a un largo elenco de cuestiones relativas a la teoría musical. Su defensa apasionada de Meyerbeer se debe a su fe inquebrantable en el poder de la música que logra equilibrar el hilo melódico con la armonía que lo sustenta.

Sin embargo, Balzac —ésa sería mi propuesta final de lectura y la hipótesis de este estudio— va más allá, no se conforma con ese equilibrio. Por lo tanto, cabría puntualizar que, de alguna manera, su reflexión estética, una vez llegada al límite, necesita una nueva respuesta crítica a sus propias convicciones. Eso sucede cuando Gambara, para asombro de todos, da a conocer las increíbles innovaciones musicales plasmadas en la partitura de su propia ópera *Mahomet*. Sin duda, esta ópera ficticia plagada de audacias que quiebran las tradicionales reglas de la composición es un claro exponente de cómo Balzac se interroga a sí

[21] *Ibid.*, p. 478.
[22] *Ibid.*, p. 501.

mismo sobre el significado de la música y sobre el valor estético que puede alcanzar la dislocación de la sintaxis. Gambara es el inventor de un instrumento que puede sustituir a toda una orquesta sinfónica, pero, además, su creación musical cacofónica no se pliega a las más elementales normas de los tratados de armonía: «Il est difficile d'exprimer cette bizarre exécution, car il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible»[23], leemos en el texto. De esta manera, Gambara libera a la música de los corsés que impiden su desarrollo más allá de las convenciones del momento. Este compositor es fiel a un ideal artístico cargado de futuro, vanguardista, podríamos decir: «Mon malheur vient d'avoir écouté les concerts des anges et d'avoir crû que les hommes pouvaient les comprendre»[24], concluye. Es como si Gambara, a la manera mallarmeana, hubiera vislumbrado la cosa en sí, la música en toda su pureza. De esta forma, Balzac, desde dentro del Romanticismo, estaría pensando en una música nueva cuyo lenguaje fuera capaz de transportarnos a esa dimensión. Quedaría por ver qué estética posterior se asemeja a esa propuesta de carácter nouménico. Saliéndome ya de los límites de este artículo, concluiré con otra hipótesis para trabajos futuros. Me atrevería a señalar, quizá de manera osada, que en esta novela hay indicios de la música wagneriana o de ciertas innovaciones impresionistas y, tal vez, yendo aún más lejos, también existan rasgos de las estéticas vanguardistas que marcaron las primeras décadas del siglo xx.

[23] *Ibid.*, p. 493.
[24] *Ibid.*, p. 516.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LA COLECCIÓN DE *HEROIDAS* TRADUCIDAS POR D.M.A. DE C.

Alfonso Saura Sánchez
Universidad de Murcia

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. El género o subgénero poético de la «héroïde» floreció espectacularmente en Francia entre 1760-1770, para decaer hasta el olvido pocos años después. Diferente de la elegía, original «et par sa matière même et par son style» (Carocci 1981: 1.598), aportó a la evolución de la poesía subjetividad y expresión del sentimiento, por lo que fue clasificado impropiamente y al igual que otros fenómenos literarios de «prerromántico». También este género francés fue leído, traducido e imitado en España. Descalificado triplemente por afrancesado, por traducido y por ser poesía del XVIII, sólo con la profunda revisión efectuada en los últimos años de la historia literaria del siglo XVIII en ambas literaturas, especialmente con los estudios sobre traducción y recepción, empezamos a tener interesantes avances sobre el tema, aunque no se les haya consagrado ningún capítulo específico. En los índices de los libros dedicados a la poesía española del XVIII y en los catálogos bibliográficos la voz «heroida» o bien no aparece o bien está en relación con Ovidio, como si no hubiese conciencia de este género. Y sin embargo bajo diferentes nombres se editaron en España traducciones e imitaciones de las heroidas francesas, algunas de las cuales alcanzaron un indiscutible éxito entre los lectores. Y el catálogo no está cerrado: muy posiblemente encontremos nuevas heroidas traducidas del francés bajo los nombres más insospechados. Es otro aspecto del «neoclasicismo sentimental» (Aguilar, 1996: 127) que está por profundizar.

1. En el estado actual de mis conocimientos sobre la presencia en España de este género, entre 1790 y 1810 se tradujeron y editaron en España heroidas que podemos estudiar agrupadas en torno a tres núcleos: Abelardo y Eloísa; la Carta del Conde de Cominges y la serie de traducciones originadas por su éxito; y la «Colección» editada por Sancha en 1807. Las que trataron de aquellos desdichados amantes fueron las primeras en ser editas y las de difusión más dilatada en el tiempo. También son las más conocidas y estudiadas. Junto a las muy difundidas y aprovechadas del editor salmantino Tojar[1], y la heroida prohibida y tardíamen-

[1] «Cartas de Abelardo y Heloísa en verso castellano. Las da a la luz Don Francisco de Toxar, Salamanca, por el editor, año de 1796», XVI+80 pp., BNE, sig. R-35802.

te editada de Maury[2], hay que contar con las del Abate Marchena, las últimas impresas[3], pero las más originales e interesantes para nuestra sensibilidad contemporánea, puesto que alejándose de los modelos, recrea sus propias inquietudes espirituales[4]. Las heroidas del segundo grupo, las de la *Colección* editada por Repullés[5] a partir de 1804 me resultan las más significativas y de ellas hablaremos hoy. En cambio la «Colección» de Sancha de 1807[6], aunque ofrece las composiciones más filosóficas y es la única con cierta variedad métrica, no gozó, al parecer, de consecuencias.

2. La «Colección de Varias Heroidas, traducidas libremente de los mejores autores franceses por D. M. A. de C.» impresa por Repullés varias veces desde 1804 tuvo su origen en la traducción de una primera heroida de Dorat en 1803 y su éxito comercial.

2.1. En 1803 se publicó en Madrid una «Carta del Conde de Cominges a su madre, escrita en francés por el célebre Dorat y traducida al español por D.M.A. de C.»[7]. Bajo las siglas se esconde un joven aficionado de la literatura que imprime «el primer fruto» de sus estudios, si creemos lo que él mismo indica en la «Dedicatoria»[8] y en una «Advertencia» exculpatoria dirigida al lector[9].

---

[2] «Eloísa a Abelardo. Epístola Heroida, traducida del inglés por Juan Mauri y Castañeda», Madrid, Ibarra, 1810.

[3] Menéndez y Pelayo, que las había recibido de Morel-Fatio, las publicó en 1892 con una finalidad estrictamente bibliográfica y a pesar de su conocida antipatía por Marchena. Son las únicas actualmente en librería: están recogidas parcialmente en la antología de John Polt «Poesía del Siglo XVIII», Madrid, Castalia, 1987.

[4] Marchena «interpreta personalmente el drama de Eloísa y de Abelardo: sus tormentos personales se convierten en expresión simbólica de los estados de conciencia de poeta, de una visión dolida de la vida, la suya y la de la entera humanidad, cuando se la quiere afrontar sin disimulos o fáciles consolaciones» (Froldi: 381).

[5] «Colección de Varias Heroidas, traducidas libremente de los mejores autores franceses por D.M.A. de C. Tomo Primero. Madrid. En la imprenta de Repullés, plazuela del Angel, donde se hallará esta Colección en dos tomos» (BNE: 4/1781). El tomo I, como se ve, no indica año; pero el tomo II cambia ligeramente el pie de imprenta: «Madrid. En la Imprenta de Don Mateo de Repullés. 1808» (BNE: 4/1782).

[6] «Colección de Heroidas traducidas del francés en verso castellano», Madrid, En la Imprenta de Sancha, 1807, 192 pp. (Escorial, sig. 103-VI-76).

[7] «Carta del conde de Cominges a su madre, escrita en francés por el célebre Dorat. Y traducida al español por D.M.A. de C», Madrid, Repullés, 1803, VIII+62 pp. 14 cm., BNE 1/55772 y 3/77132.

[8] «A.D.I.J.E.S. Al paso que otros buscan poderosos Mecenas a quienes consagrar sus obras, guiados de la vana adulación, o de su propio interés; yo a nadie sino a ti, o amigo mío, dedico el primer fruto de mis estudios; sus errores son infinitos; pero la

Nuestro joven traductor sigue el texto francés, pero su sujeción no impide cierta creatividad. Los alejandrinos franceses son vertidos en una larga serie de endecasílabos asonantados en los versos pares que conocemos como romance heroico. Es la estrofa habitual en los temas épicos y elevados, en las tragedias... y en las traducciones de los alejandrinos franceses puesto que la rima asonante no es dificultad demasiado dura, la musicalidad se consigue con el ritmo que marcan los acentos y queda espacio para que se exprese el ingenio del poeta. Aquí los 374 alejandrinos del original se convierten en 768 endecasílabos, casi todos italianos. La razón del alargamiento es doble: por un lado la incapacidad de concentrar la expresión[10]; por otro, las pequeñas ampliaciones del traductor. De éstas me permito subrayar los lamentos de Cominges por la crueldad de su padre[11] y la evocación de la noche[12]. En general el traductor dobla el número de versos en su versión, de manera que el fragmento de la confesión de Cominges se alarga de 43 a 100 versos.

---

dulce amistad los encubrirá en cierto modo; ¡Feliz yo, que no teniendo fuerzas para presentar al Público una obra apreciable y exquisita, tengo al menos un amigo fiel y verdadero a quién dedicársela! M. A. de C.» (pp. 5-6). Obsérvese el tópico de la amistad ilustrada.

[9] «Este es mi primer encargo en lo literario, y por consiguiente sus errores deben ser perdonados». Advertencia (p. VII).

[10] Así el verso final —«Que le trépas est doux après tant de malheurs!»— queda traducido por dos, el primero de los cuales es bastante ripioso: «¡Y cuán grata y amable le es la muerte/ después de tantos males padecidos!».

[11] «(...) Padre, padre,
tu fuistes mi verdugo. El más impío
de todos los verdugos, el más fiero
de cuantos hombres en el mundo ha habido (I: 28).
La bárbara violencia de mi padre...
Preocupaciones de tan necio siglo» (I: 31).

[12] «Te représentes-tu cette nuit effrayante,
cette cendre, ce lit, ce flambeau ténébreux,
aux ombres du trépas mélant un jour affreux;
autour de moi rangés, nos pâles solitaires,
au Ciel avec des pleurs adressant des Prières!» (Collection I: 48-9) se convierte en :
«¿Te representas la espantosa noche
de un suceso tan bárbaro, inaudito?
¿Este lecho fatal, estas cenizas,
esta lámpara lúgubre, el graznido
de aves nocturnas, que doquier sembrando
van el horror, las penas y martirios,
y que tienen los pechos venerables
de estos sagrados Monges compungidos?» (I: 30).

A mi parecer la mayor elevación poética la alcanza el traductor en la descripción del paisaje o del estado anímico como aquí:

Elevados sepulcros silenciosos,
Destinados al hombre arrepentido,
Son los adornos de estas alamedas,
Donde vivo muriendo de continuo.
Aquí existo, por siempre abandonado,
En medio de peñascos y de riscos,
Seco ya y descarnado con los males
de que continuamente estoy roído;
los ojos fijos en la fresca tierra,
y aunque joven aún, desconocido. (I: 13-14)[13].

El texto va acompañado de numerosísimas notas que podemos agrupar en dos tipos. Por un lado, una introducción al tema con reflexiones sobre la verdad o verosimilitud de la historia, lo que responde a una larga tradición de los preceptistas. Por otro, reflexiones insistentes de carácter moral y religioso, es decir, una defensa moral, *anticipatio*, del poema y de los sentimientos allí expresados. Como ejemplo de la primera clase de notas, he seleccionado la cuarta, a propósito de Adelaida encerrada en un calabozo. El traductor explica que la verdad está falseada, pero que Dorat se había servido de las libertades que Horacio permitía a los pintores y poetas[14].

La mayoría de las notas, sin embargo, pertenecen a la segunda categoría, las de aclaración moral: la obediencia debida a los padres[15], la verdadera noble-

[13] Es una versión algo libre de estos ocho alejandrinos:
«Tombeaux anticipés, qu'habite le silence,
Et que le repentir dispute à l'innocence.
Toi-même ignoras tout. Sous ces dômes sacrés,
Figure-toi ton fils, l'oeil, la marche égarés,
Parcourant au hazard cette lugubre enceinte,
Séché dans les ennuis, mourant dans la contrainte;
Vers la terre baissant les yeux noyés de pleurs,
Et flétri, jeune encor, par l'excès des malheurs» (Collection I: 41).

[14] «Aquí está viciada la verdad de la historia [...] Dorat [...] quebrantó la verdad histórica, y se valió de la regla de Horacio»:
Pictoribus atque Poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas (I: 47).

[15] «La primera obligación de los hijos es la obediencia a los padres, pero [...] en ciertas ocasiones (se puede y debe) quebrantar, pues de lo contrario se siguen muy malas consecuencias; bien se ve en Cominges y otros infinitos» (I: 46-7).

za[16], y, sobre todo, las relaciones entre pasiones y religión[17]. La hipotética acusación de inmoralidad preocupaba mucho al traductor. Las notas están llenas de invocaciones a Dios y sus sinónimos ilustrados —Ser Supremo, Criador, Supremo Hacedor, Divina Providencia— y cantos a la Religión. La pintura de las pasiones en el poema se justifica por el reiterado tópico de la utilidad moral del ejemplo: «¡Qué preciosa pintura para los jóvenes corrompidos y delincuentes, cuya existencia no es más que una serie de feroces crímenes, y terribles consecuencias de estos! ¡Ah! ¡Si yo pudiera traer la verdad a sus corazones y disipar las densas nieblas de su ignorancia con estos breves regloncitos!» (p. 52).

La publicación de esta «Carta» mereció la atención del más importante periódico de Madrid, el *Memorial Literario*, que la sacó en su sección «Noticia Crítica de Obras Nuevas». El texto, breve, ofrece un resume del argumento con el probable interés de situar el contenido en los intereses y gustos de los lectores, insistiendo el crítico en la inverosimilitud del asunto y en la descripción de sentimientos[18]. También nos hace saber que el poema está traducido del origi-

---

[16] «La nobleza, constituida en el mayor o menor número de bienes suele corromper a los corazones más justos, y por ella se atropella el orden civil y político: no se respeta a la ancianidad, no se premia el mérito, y por último no se aman dos hermanos, se aborrecen, y por ella son desgraciados perpetuamente, quebrantando las leyes que dictan la razón y la humanidad» (I: 49-50).

[17] «¡Cuán gratas son al corazón del hombre las obras preciosas de su Criador! Todas las pasiones humanas son pospuestas al dulce contemplar de aquellas. He aquí a Cominges [...]» (I: 48).«Aquí se nota palpablemente, que el Supremo Hacedor envía sus divinos auxilios a los corazones virtuosos para que se mantengan en su virtud; aquí se observa como un pecho religioso vence los ímpetus más violentos de una pasión [...]; muchos de estos ejemplos eran necesarios para destruir en cierto modo la corrupción de nuestro siglo, y plantificar la religión, bastante extinguida entre la perversa y malvada juventud que abunda» (I: 50-1). «Cominges volvía a sus desvaríos [...], se olvidaba de la salud de su alma, [...] cuando por medio de la influencia divina, la que era motivo de sus delirios [...] ¡Oh hermosa religión! ¡Cuán apacible y grata es tu posesión! ¡Cuán grande el gozo de disfrutarte completamente!» (I: 51).

[18] «Hay pocas cosas que aunque sean verdaderas no parecen verosímiles, o porque son de naturaleza rara o repugnantes en circunstancias. Tal es el asunto de esta carta. Cominges joven estaba enamorado de su prima Adelayda, la qual también le correspondía, y deseaba casarse. El padre de Cominges luego que entendió estos amores, puso preso a su hijo, y le tuvo encerrado hasta que Adelayda casó con el Marqués de Benavides. Sentido de esto Cominges, se entró en el Monasterio de la Trapa. Muerto el Marqués, y viuda ya Adelayda, procuró buscar por todas partes disfrazada de hombre a su antiguo amante, cuyo paradero ignoraba; por casualidad entrando un día en la Iglesia de dicho Monasterio, oyó a Cominges cantar entre los demás monges. Formó Adelayda el designio de entrarse monge en el mismo monasterio, y logrado vivieron bajo su estrecha regla sin darse a conocer Adelayda a Cominges hasta la hora de su muerte.

nal de Dorat y que sobre el mismo tema escribió Baculard d'Arnaud un drama, ya traducido. Pero no hace la menor alusión al traductor ni a la calidad de su labor. En cuanto a *El Regañón General* —periódico rival caracterizado desde su primer número en junio de 1803 por la dureza de sus posiciones contra traductores[19], novelas[20], melodramas[21], etc., y que sostenía, ¡cómo no!, querellas con su colega[22]—, no se hizo ni siquiera eco de tal publicación.

Debemos dilucidar ahora quién era el traductor escondido tras el acróstico. D.A.M. de C. —y su variante A. M. de C.— no los he encontrado sino en dos libros ligados a esta traducción. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, que tanto había leído, lo atribuyó —con interrogante— a Mariano de Carnerero (MP: 195, in nota). Esa atribución es la que guarda —con duda igualmente— la Biblioteca Nacional de Francia. Mariano debía ser muy joven en 1803. Si había nacido en 1787, como dice Ossorio y Bernard[23], sólo tenía 16 años en el momento de publicar y su traducción le habría servido tanto de aprendizaje del francés como de la literatura, lo que no es increíble. También su hermano mayor, el más conocido José María, había realizado su primera traducción en plena adolescencia[24]. No

---

Sobre este asunto el famoso Arnaud de Bacular [*sic*], hizo un drama que se traduxo en castellano. Mr. Dorat formó esta carta que ahora anunciamos traducida, y en la que se procura esforzar los afectos y contrastes que nacen de la triste situación de estos dos desgraciados amantes». (*Memorial Literario*, núm. XXXIX (1804), pp. 107-8, sección «Noticia Crítica de Obras Nuevas»).

[19] En el número uno (1-VI-1803) ya se queja de «traductores sin principios ni conocimientos de las lenguas que manejan» (p. 6); en el núm. 2, al tiempo que se jacta del buen nivel de la poesía española («Nuestro Parnaso puede hombrearse...», p. 13), vuelve a los ataques contra traductores («Traducciones de todo género, unas buenas, otras malas y otras peores, y tal qual rasgo original, es lo único que en el día dan de sí las prensas españolas», p. 14), hasta llegar a convertirse en tópico enfermizo: «cuatro charlatanes bilingües o trilingües que han infectado nuestra literatura con producciones de todo género tan estrafalarias en sus argumentos como bárbaras en su elocución» (núm. 4, p. 30).

[20] Aplaude su prohibición en el núm. 2.

[21] En el núm. 11 son atacados Pixérécourt y sus traductores.

[22] En los números 21 y 22 dedica un «Pasagonzalo» en verso contra los autores del *Memorial Literario*.

[23] Ossorio y Bernard en su *Ensayo de un catálogo de periodistas del siglo XIX*, (Madrid, Palacios, 1903) dice de Mariano que nació en 1787 y murió el 23 de febrero de 1843, citado por Inmaculada Urzanqui «Los redactores del 'Memorial Literario (1784-1808)'», in *Estudios de Historia Social*, núm. 52-53 (1990), p. 512.

[24] José María declara tener 15 años en 1801, cuando publica una traducción de la comedia de Regnard «Attendez-moi sous l'orme», Cfr. ROKISKI LÁZARO, Gloria, «Apuntes biobibliográficos de José María de Carnerero», in *Cuadernos bibliográficos* 47 (1987), Madrid, CSIC, pp. 137-155. Desafortunadamente los datos de la autora sobre Mariano son escasos.

nos resulta más informativo el original manuscrito presentado a la censura[25], porque nunca da el nombre completo del autor. Sólo debo señalar que no difiere absolutamente en nada la versión impresa de la del manuscrito autorizado[26]. Tampoco nos resulta informativo el *Memorial Literario*, periódico del que fueron dueños los Carnerero a partir del año siguiente. Ni una sola vez hemos encontrado este acróstico. Otras siglas próximas —D. A. C. B.—, que pueden coincidir con un Carnerero Bails, quedan descartadas con la lectura de los artículos[27]. Si se trata de Mariano de Carnerero, no volvió a usar el acróstico de sus primeras traducciones. Y sin embargo, don Mariano de Carnerero y Bails fue poeta. En 1806 editó su poema «Al Combate naval del 21 de octubre»[28], una silva de 367 versos, muy épico, en la estela de la *Eneida* y otros poemas clásicos como «La Henriade», donde aparecen personajes mitológicos como Neptuno e históricos como Cronwell. Muy consolatorio para los derrotados, su rasgo más notable es la ausencia de animadversión contra los franceses. Este poema, de mayor calidad a primera vista[29] que nuestras heroidas, es, en todo caso, tres años posterior. Esperemos pues, nuevos datos para identificar a nuestro traductor.

2.1.2. Ciertamente esta «Carta» fue un éxito de ventas tal como el joven traductor aficionado a Dorat había previsto[30]. No sólo dio origen a una «Colección» de

---

[25] AHN, Consejos, leg. 50840, núm. 655 (en vez de 122 que señala Aguilar Piñal; me permito corregir tan inagotable fuente). Es un cuadernillo de 33 pp. in 8º rubricadas cada una de ellas.

[26] Tras la nota novena y última (p. 32) aparece la fecha (Madrid y mayo, 17 de 1803) y a continuación el permiso de imprimir con este tenor literal: «Imprímase este libro titulado» Carta del Conde de Cominges a su madre «de veintiocho ojas» [*sic*] «útiles y rubricado». La rúbrica de la firma se repite ciertamente en cada página del texto como visado.

[27] Tratan del origen de las lenguas; el autor hace saber que está lejos de la juventud.

[28] «Al Combate Naval del 21 de octubre», Madrid, Repullés, 1806, 18 pp., 15'5 cms, (BNE: V. E. 534 (33), plaqueta sin encuadernar).

[29] «En vasto campo de cristal luciente,
En crespas ondas azotaba airado
Las altas rocas y peñascos huecos;
El rugido del viento encarcelado
Se repetía en horrorosos ecos
En Calpe; cuya frente
Se oculta en densa nube
Que a la etérea mansión rápida sube». (p. 3-4)

[30] «Si acaso tuviere la dicha de que agradase al Público, presentaré sucesivamente otras varias que tengo traducidas por el mismo estilo y del mismo autor». («Advertencia», p. VIII).

heroidas traducidas de las que ahora hablaremos, sino que fue reeditada hasta en 1818[31] en otra edición idéntica hasta en sus notas a ésta de 1803.

2.2. «La Colección de Varias Heroidas traducidas libremente de los mejores autores franceses» se compone de 12 heroidas recogidas en dos tomos, editadas en Madrid por el importante impresor y librero Repullés en 1804, y reeditados al menos en 1808 y 1810.

2. 2.1. Los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid, que yo he trabajado y por los cuales cito siempre, han sido fechados en el Catálogo en 1808, porque ése es el año indicado en el segundo volumen, mientras el primero no lleva indicación de fecha. Igual datación se ha otorgado a los ejemplares conservados en la Bibliothèque Nationale de France y supongo que por el mismo motivo. Sin embargo se conservan algunos ejemplares sueltos de la edición de 1804, tal como se demuestra en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Precisamente los Franciscanos de Murcia conservan el segundo tomo de la edición de 1804[32]. También quedan ejemplares de la edición de 1810. Testimonios palpables del éxito comercial de un género del que no nos queda memoria. Completemos la información mercantil señalando que la colección no sólo era vendida completa sino que cada heroida podía ser vendida por separado tal y como indica una nota tras el índice[33]. Ello equivale a lectura más popular y difusión más fácil. La impresión no era cara ni demasiado cuidada (hemos observado erratas no corregidas ni observadas), la numeración de las páginas a veces se

---

[31] «Carta del conde de Cominges a su madre, escrita en francés por el célebre Dorat. Y traducida al español por D.M.A. de C.» Valencia, oficina de Ildefonso Mompié, 1818.

60 pp. 15 cm. (Madrid, AHM A/1938) Es idéntica a la de 1803, hasta en la dedicatoria que abre el tomito, ya completamente fuera de lugar. Al final del libro un catálogo de los libros en venta en la librería de Domingo y Mompié, entre los que destacaré las Cartas del abate Andrés a su familia y cierta presencia de la literatura francesa: «Telémaco» de Fenelon, «Atalá» de Chateaubriand, «Lógica» de Condillac...

[32] «Colección de Varias Heroidas, traducidas libremente de los mejores autores franceses por D.M.A. de C. Tomo Segundo. Madrid. En la imprenta de Don Mateo Repullés», 272 pp. más índice de ambos tomos. Sig. 12.281. Igual edición de 1804 (sólo primer tomo) anuncia la Biblioteca Pública de Albacete bajo la signatura A-84-1-COL.

[33] «Esta colección se hallará en dos tomos, y suelta cada HEROIDA de por sí, en las Librerías de» Gómez Fontenebro «calle de las Carretas, y de» Oréa «frente a San Luis» (tercera página no numerada tras la 272).

[34] Presenta numeración irregular entre las heroidas segunda y tercera, duplica la numeración de la tercera (acaba en p. 170) y cuarta (empieza en p. 137) y da un salto de números de la cuarta (acaba en p. 172) a la quinta (comienza en la 217).

encabalga[34], pero el precio no debía ser elevado. También hemos encontrado testimonios de estas heroidas sueltas[35].

2.2.2. La nueva edición completa de los dos tomos en 1810[36] es la mejor prueba de su buena venta. No se trata de reimpresión —como ocurre entre las tiradas de 1804 y 1808— sino de nueva edición con líneas más apretadas y menor número de páginas. También faltan algunos paratextos del editor, quizás por ahorrar papel[37], pero las heroidas y sus notas son las mismas. La edición de 1810 es la que vio D. Marcelino[38] y de ella es el segundo tomo conservado en el Seminario de Vitoria[39]. De esta digresión bibliográfica queda que las heroidas francesas traducidas se vendieron y difundieron bien, aunque no fueran valorizadas por la crítica —ni la de su tiempo, ni la posterior—, por lo que su conservación ha sido irregular y escasa.

2.3. Las 12 heroidas recogidas son las siguientes. En el tomo primero : «El Conde de Cominges a su madre»; «Barnevelt a su amigo Trumant»; «Julia a Ovidio»; «Armida a Reynaldo»; «Filomena a Progne»; y «Calipso a Telémaco». En el tomo segundo: «El Abad Armando de Rancé, desde su Abadía de la Trapa, a un amigo suyo»; «Caín, después de haber cometido su crimen, a Mélida su esposa»; «Zeyla a Valcúr»; «Valcúr a Zeyla»; «Valcúr a su padre»; y «Safo a Faon». El contenido se completa con un preámbulo o prefacio tiulado « El Traductor» que encabeza el tomo primero y con un poema «El Amor a la Virtud», dado por original, que cierra el segundo tomo. Finalmente se acompañan las heroidas de notas y otros paratextos.

---

[35] Es el caso del siguiente título registrado en el CCPBE (Cartagena, Económica, sig. 272): «Safo a Faon, escrita en francés por ***», Madrid, Librerías de Gómez Fontenebro y de Oréa, s.a., pp. 215-272, 14 cms. Se trata ciertamente de la duodécima y última heroida de la ed. de 1804 o 1808, a la que seguía el índice más el anuncio de venta por separado.

[36] «Colección de Varias Heroidas traducidas libremente de los mejores autores franceses por D.M.A. de C., Tomo Primero, Madrid, Imprenta de Repullés, Plazuela del Angel, 1810». 224 pp. más índice (Murcia, Franciscanos, sig: 12.282-1). «Tomo Segundo, Madrid, Imprenta de Repullés, Plazuela del Angel, 1810». 216 pp. más índice (Murcia, Franciscanos, sig: 12.282-2).

[37] Ya no indica que las dos últimas heroidas son de otro traductor (1808: II, 190). La nota sobre lugares de venta se sitúa en un hueco de la última página antes del índice y ha cambiado: «Se hallará esta Colección en dos tomos en la imprenta de Repullés, plazuela del Angel».

[38] Cfr. Loc. Cit., p. 195, in nota

[39] 216 pp. más índice. Sig: LC-20276. Es idéntica a la de los Franciscanos de Murcia.

2.3.1. El más informativo de ellos es ese aviso o prefacio del traductor que sirve de presentación. Por él sabemos cuán favorable acogida había tenido la «Carta de Cominges» [40] y cómo el traductor se decidió entonces a presentar una antología de Heroidas de los mejores autores franceses[41]. La razón de tan buena acogida estriba en la novedad del género en el mundo literario: en estas epístolas «las imágenes poéticas y los pensamientos más nuevos brillan y resaltan a porfía» (I: 4). Sin el favor del público, la empresa sería imposible y el traductor se lo agradece[42].

El segundo gran tema del texto introductorio es la defensa moral. Ambos tomos se abren con esos versos de Horacio donde invitaba a mezclar lo útil y lo agradable[43]. Ofrecer esos versos, tan conocidos por otra parte, como divisa equivale a una defensa por anticipación. Citar a Horacio era la defensa tradicional contra la inmoralidad de las novelas o de las representaciones teatrales desde el mismísimo siglo XVI. Finalmente el aviso de «El Traductor» no es sino un largo comentario sobre el «utile dulce»: la amenidad obliga a beber los buenos consejos[44], en todas las heroidas se enseñan las consecuencias del vicio[45], los ejemplos ayudan a contener las pasiones[46]... Concluye deseando conmover los corazones agitados por los remordimientos del crimen[47] y haciéndose útil a sus conciudadanos[48]. El lector de hoy saca la impresión de que el traductor se sentía acosado

---

[40] «Y mucho más de lo que podía esperar, pues en corto tiempo se concluyeron los ejemplares que había tirado» (I: 3).

[41] «Determiné, pues, reimprimir aquella, y publicar después las restantes, reuniéndolas luego, y formando una colección de Heroidas escogidas de los mejores autores franceses» (I: 3).

[42] «Me parece que mi empresa es justa y debida al favor del Público: esta ha sido la causa de atreverme a una empresa en la que emplearé todo mi esmero y cuidado, nacidos de mi agradecimiento» (I: 4).

[43] «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo» (I: 2 ; II: 2).

[44] «De ningún modo se instruyen mejor los hombres que cuando se encuentran reunidos el deleite y la utilidad (I: 4-5). «[...] La misma amenidad del asunto les obliga a proseguir la lectura, en la que insensiblemente beben, por decirlo así, los saludables consejos de la razón» (I: 5).

[45] «En todas las Heroidas [...] se notan los perjuicios, o de una violencia nacido de la preocupación, o de una pasión inmoderada, o de una seducción, &: ¿y de que modo mejor se ostenta la virtud que cuando se ven los daños y perniciosas consecuencias del vicio?» (I: 5).

[46] «Los jóvenes agitados por los mismos movimientos que Cominges, que Barnevelt, no podrán menos de contenerse en sus yerros, unos por evitar y huir las desgracias del primero, y otros por librarse del desastrado fin del segundo, y así sucesivamente» (I: 5-6).

[47] Le gustaría que su traducción llegara a «conmover los corazones agitados por los remordimientos del crimen» (I: 6).

[48] «Hacerme útil a mis conciudadanos» (I: 6).

por las acusaciones de inmoralidad y que extremaba sus explicaciones apologéticas al rozar la menor idea socialmente aceptada[49].

2.3.2. De las 12 heroidas 7 son de Dorat, y una de cada uno de los cinco siguientes : Colardeau, Chamfort, Barthe, Costard y Blin de Sainmore. He aquí los títulos originales con los nombres de su autor y la fecha de su primera edición. En el tomo I: «Comminges à sa mère», Dorat, 1764; «Barnevelt, dans sa prison, à Trumant son ami», Dorat, 1763; «Julie, fille d'Auguste, à Ovide», Dorat, 1759; «Armide à Reynaud», Colardeau, 1758; «Philomèle à Progné», Dorat, 1758; «Calypso à Télémaque», Chamfort, 1758. En el tomo II: «L'Abbé de Rancé à un ami, écrite dans son abbaye de la Trappe», Barhe, 1765; «Caïn, après don crime, à Méhala, son épouse», J.-P.Costard, 1764; «Zeyle, jeune sauvage, esclave à Constantiniple, à Valcour, officier français», Dorat, 1764; «Réponse de Valcour à Zeyle», Dorat, 1766; «Valcour à son père», Dorat, 1767; y «Sapho à Faon», Blin de Sainmore, 1759 (Carocci 1988ª: 344-348).

Curiosamente nuestro traductor no conoce los autores de todas las heroidas y señala con asteriscos como dándolas por anónimas las siguientes : «Calipso a Telémaco»[50], «Caín a Mélida»[51], «Valcúr a su padre»[52] y «Safo a Faon»[53].

En cuanto a las fechas, las doce originales fueron escritas entre 1758 y 1767. Su versión española no llegó hasta 35 o 40 años después. La recepción del género es absolutamente tardía, cuando en Francia ya están pasadas de moda.

---

[49] Es el caso de la obediencia al padre, discutido como hemos visto (Cfr. nota 14) en la «Carta de Cominges» (I: 46-7).

[50] El traductor sólo dice «Escrita en Francés por ***» (I: 251) e inicia así su poema: «De Salento en los muros el destino/ te protege también... pero un momento/ tu dicha ha de reinar: triunfas, ingrato/ [...]». La heroida de Chamfort empieza: «Ainsi donc le destin, dans les murs de Salente,/ fixe pour un moment ta fortune flottante;/ Tu triomphes, ingrat [...].

[51] El traductor señala «Esta carta es anónima en el original» (II: 47), pero es la de Costard, porque el traductor inicia la suya así «Es cierto... es cierto... al espantoso crimen/ sigue el remordimiento por do quiera./ Abel... ¡víctima de mi envidia!/¡hermano sin ventura! [...]» y Costard había dicho: «Il est donc des remords qui poursuivent le crime...!/ Abel, malheureux frère, innocente victime».

[52] Sin duda es la de Dorat. El traductor empieza así: «¡Oh dulce bienhechor! ¡Oh padre amado!/ llegó por fin el venturoso día/en que tu hijo sin temor ninguno,/ y de contentos mil lleno, te escriba». Esto me parece la traducción literal de: «Mon bienfaiteur! Mon père! En cet heureux moment,/permet à mes transports ce tendre épanchement».

[53] Con el mismo tema y título Coustard de Massi compuso otra en 1768. Pero se trata de la de Blin de Sainmore porque la suya empieza así: «Quoi! Phaon ne vient point... et par un long silence/ Il peut aigrir les maux causés par son absence...» y la traducida dice: «Faon no torna, y en su dura ausencia/ el tormento cruel que me desgarra»

La colección de heroidas traducidas se completa con un poema que hay que suponer original titulado: «El amor a la virtud». Son 456 endecasílabos que forman un romance heroico asonantado en *e-a*. Empieza así :

Virtud, amor te escribe.¡Quan extraña
Parecerá a los hombres esta idea!
Ignoran que a los dos con dulces lazos
Nos une siempre la amistad sincera. (II: 247)

El poema resulta pesado por la escasa calidad de los versos y la obsesiva reiteración de las mismas ideas moralizantes

Las dos últimas heroidas —y al parecer este último poema— no son del mismo traductor[54], es decir, de D.M.A. de C., y no entraremos en ellas.

2.3.3. Como ejemplo de la manera de traduccir nos pueden servir los fragmentos ya comentados de la Carta de Cominges. Añadiré ahora otros tres sacados de otras tres heroidas distintas caracterizados respectivamente por ser narrativo, descriptivo y estar muy autocensurado. Uno es el fragmento en el que Armida narra cómo le arrebataron de sus brazos a Reinaldo. Los 12 alejandrinos se convierten en 24 endecasílabos a pesar de la supresión por autocensura. El segundo texto es el intento de describir el interior de la conciencia de Caín tras haber matado a su hermano y haber oído cómo Abel moría pidiendo a Dios el perdón para el fratricida. Me resulta interesante tanto el desafío del original como la traducción donde de nuevo la expresión del sentimiento se mezcla con la descripción de la naturaleza. La tercera muestra, subdividida en tres, la he elegido de la muy censurada carta de Julia a Ovidio. La imprecación de Julia a su padre, de clara reivindicación ideológica, queda en parte omitida y en parte cambiada en confusos y flojos versos. Las audacias ideológicas quedan otra vez mermadas más adelante, en el fragmento en el que Julia, oponiendo su valiente expresión de amor al de las mujeres tímidas, ataca la decencia convenida. Los versos son aquí más fluidos, pero los versos-lema, los versos de combate, tampoco quedan traducidos. Finalmente cuando el amor se hace más carnal, como en la evocación de Julia tras leer el «Arte de Amar», la censura es radical:

2.3.4. Al igual que en la primera heroida, las versiones españolas están sembradas de notas, felizmente finales. Pero si en las heroidas del primer tomo son abundantes y regulares, en las del segundo empiezan a faltar. La «Carta de Rancé», primera del segundo tomo, va precedida de una introducción del traductor,

[54] «Nota. Esta Heroida y siguientes no son del mismo traductor» (II: 190). El uso del plural confunde porque si bien son dos poemas, sólo queda una heroida.

pero carece de notas. La de «Caín» solo tiene tres notas. Las tres cartas de «Valcúr» llevan una pequeña introducción al tema pero nos perdonan los numeritos llamando a nota. Finalmente la duodécima y el poema original no llevan ninguna.

La ausencia de notas puede ser interpretado como una menor presión de la censura, como prisa por acabar o como combinación de ambas. La citada nota del editor indicando que las dos últimas heroidas son obra de otro traductor aboga, en mi opinión, por la venta asegurada y la rapidez en la impresión.

En general los paratextos son abundantes. Los hay generales para la colección y particulares para cada composición. Unos y otros pueden venir del traductor o del editor. Vengan de quien vengan nos suministran una abundante información.

En primer lugar señalaremos las consideraciones sobre la verdad o verosimilitud de los asuntos, su fuentes históricas y la sujección a los preceptos literarios[55], lo que forma parte de una larga tradición escolar neoclásica. También hay comentarios sobre los contenidos o las cualidades literarias[56], con invitaciones al lector para que las aprecie. Finalmente son numerosas e interesadas las reflexiones sobre el papel del traductor: la literalidad [57], el derecho de variar el plan[58],

---

[55] «Bien sabía que hacer escribir a Caín era pecar contra toda verosimilitud» (II: 50). Además las pasiones de Caín no podían ser las mismas que las de Cominges o Bernevelt: «Agítenle en buena hora sus pasiones, esto es imprescindible; pero sea con propiedad, con aquella propiedad que forma la base de la verdadera y hermosa imitación» (II: 55).

[56] Como ejemplo, cogeré sus notas sobre la «Carta de Rancé». El traductor nos hace saber que, según «Le Journal Encyclopédique» de 1766, t. III, « esta obra es una de las mejores de su género : hay en ella poesía, sentimientos e imágenes» (II: 8). El traductor invita a gozar de la filosofía del contenido: Frente a «la expresion de Dorat, y la dulzura y sensibilidad de Colardeau, brilla la filosofía» (II: 5); Esta carta es «una de las más sublimes y hermosas, pues en ellas resplandecen las imágenes más enérgicas, los pensamientos más elevados; el orden más natural de los sucesos; las reflexione más tiernas y sensibles, y sobre todo, la relación de las costumbres más puras y edificantes, que siempre son las señales más irrevocables y auténticas del verdadero arrepentimiento» (II: 7-8). Véase a mayor abundancia este comentario a un fragmento de la «Carta de Julia»: «En toda esta descripción se nota palpablemente la fuerza del afecto que agitaba a Julia y ciertamente que no es extraño prorumpa en términos demasiado expresivos, pues amaba y se veía separada del objeto de su amor, sin esperanza de volverle a ver; neque enim sunt motus in nostra potestate, dice Quintiliano...» (I: 167).

[57] A propósito de la traducción de la Carta de Caín: «No debía hacer solo una traducción literal de los pensamientos, de ningún modo: debía conservar la misma fuerza en las pasiones, la misma en la viveza, la misma naturalidad del lenguaje; y finalmente, la misma sencillez que constituye el brillo y la magestad del presente asunto: se diferencia, pues, esta traducción de todas las demás que he hecho; pues si allí podía añadir algunas imágenes, y expresarlas libremente, aquí debía estar ceñido literalmente al carácter de Caín» (II: 54).

[58] A propósito del ciclo de Valcour, el traductor se pregunta si tiene derecho a variar el plan, tal como hizo Dorat a partir de la verdadera historia: «En cuanto al desem-

las relaciones entre fidelidad y moral[59]... e incluso sobre su esfuerzo personal del traductor[60]. De este modo el traductor no sólo se convierte a nuestros ojos en introductor y apologeta del género, sino que nos suministra una fragmentaria poética de la heroida.

2.3.5. La existencia de esta colección de heroidas, con sus repetidas ediciones, con las diferentes encuadernaciones, vendidas sueltas o en conjunto, con diferentes precios y el supuesto éxito de ventas, nos plantean diferentes cuestiones sobre su fortuna de público o de crítica. Posiblemente queden en periódicos de la época testimonios del aprecio en la recepción. Nosotros, que sólo hemos buscado en prensa especializada, y quizás insuficientemente, hemos encontrado una única noticia, bastante objetiva y neutra por otra parte. Y sin embargo es evidente que si han sido reeditadas es porque han sido vendidas y leídas. Esto me invita a pensar que en las jerarquías literarias estas heroidas traducidas no podían contar sino para ser menospreciadas o condenadas en bloque. A pesar de su pretendida filiación ovidiana —de noble y elevada cuna, por tanto—, las heroidas no eran un género de la Antiguedad sino un relato en verso próximo a las novelas sentimentales. Como novela es calificado por el mismo Dorat[61]. Y la novela no era precisamente un género apreciado ni por los críticos ni por las autoridades. Ello explicaría que el traductor español, que se jactaba de conocer el género, no mencione la palabra maldita ni una sola vez. Si añadimos que no son poemas originales, sino traducciones, comprenderemos por qué nuestros tomitos se si-

---

peño del plan por el autor, me parece que ha sido el más sobresaliente: el de mi traducción le someto en un todo al dictamen de los inteligentes, con la humildad que me es caracteristica siempre que presento a la faz del público algún fruto de mi aplicación a las bellas letras» (II: 110).

[59] «En ciertos pasajes franceses he observado imágenes y descripciones demasiado vivas que he omitido; y para que cualquiera que compare la traducción con el original, no lo atribuya a olvido o negligencia mia, indicaré estos pasajes con dos o tres líneas/ de puntos, quedando de este modo libre de cualquiera objección que en el particular se me pudiera oponer» (I: 129-130).

[60] Deja claro en una «Advertencia» que conoce varias ediciones de los originales (con adiciones, correcciones, diferencias...) pero que las de Dorat las traduce directamente «de sus mismas poesías, y no de otras colecciones, donde las de éste, las de Colardeau y las de algunos otros están mezcladas sin orden alguno» (I: 129). Varias veces repite que traduce fielmente (I: 2) y con todo cuidado: «emplearé todo mi esmero y cuidado» (I: 4).

[61] Esa palabra usa Dorat al dar título a la tercera heroida de la serie de Valcour*:* «Lettre de Valcour à son père, pour servir de suite et de fin au roman de Zeila, précédée de l'apologie de l'héroïde en réponse à la lettre d'un inconnu à M. Diderot».

túan en los más bajos escalones de la jerarquía literaria, en lo que después se ha llamado literatura popular o infraliteratura.

Quizás sea para hacerlas prestigiosas, para buscarles antepasados ilustres, por lo que las divisas latinas abundan y que el traductor, en su evidente deseo de introducirlas y difundirlas, haga jactancia de sus conocimientos[62].

3. Como conclusión señalaremos que «Les Héroïdes» francesas fueron leídas y difundidas en francés entre las gentes cultivadas de España a finales del siglo XVIII y que a partir de 1790 empezaron a aparecer traducciones más o menos fieles y de mayor o menor calidad literaria que se vendieron rápidamente en librería. La colección editada por Repullés a partir de 1804 y traducida por un joven desconocido tuvo su origen en la buena acogida de una primera sobre el conocido tema del Conde de Cominges, obra de Dorat. Dorat, al que se califica de «célebre», es, con mucho, el autor más traducido.

Estas traducciones fueron muy bien vendidas durante años. A pesar de la mediocridad de los versos, el público debió quedar agradablemente sorprendido por la novedad de los temas y de las pasiones expresadas. La anotada insistencia sobre la moral nos indica el temor ante la poderosa reacción española. Las heroidas —leídas, traducidas, difundidas— introdujeron en España, con independencia de su calidad literaria y de su estimación crítica, nuevos temas y nuevas formas de expresión literaria. La ocupación napoleónica interrumpió, como en tantas otras cosas de las Españas, la evolución del género e incluso la conservación de sus ejemplares. A nosotros nos corresponde hoy reconstruir la existencia de las heroidas y valorarlas.

---

[62] La Carta de Cominges se abre en todas las ediciones con esta divisa: «Sed quid tentasse nocebit?» (es de Ovidio, Metamorfosis, lib. I). En otro lugar el traductor justifica su erudición por el deseo de ser útil: «Mi fin no es ostentar una vana y ridícula erudición, de que no me precio, y solo sí hacerme útil a mis conciudadanos» (I: 6).

ANEXO

COLECCIÓN DE VARIAS HEROIDAS
TRADUCIDAS LIBREMENTE
POR D.M.A.de C.

ARMIDE:
Je ne sais quels mortels, deux Chrétiens que j'abhorre,
secourus par un Dieu que je hais plus encore,
franchissant, malgré moi, ces rochers sourcilleux,
dont les flancs escarpés te cachaient à leurs yeux,
viennent, et te parlant de gloire et d'héroïsme,
rallumnent dans ton coeur les feux du fanatisme.
Les barbares bientôt, t'arrachant de mes bras,
du sein des voluptés t'entraînent aux combats.
Tremblante, je m'écrie, arrête, ingrat!... arrête!
Tu n'écoutes point! déjà la voile est prête.
Je fatigue les airs de cent cris superflus.
Ton vaisseau part, fuit, vole... et je ne te vois plus.
(Trésor II: 205)

ARMIDA
Dos christianos...¡mortales detestables!
.....
a fuerza de tormentos y fatigas
atravesaron las sublimes rocas
que de su astucia infiel nos defendían:
llegaron de su Dios favorecidos:
ensalzando la gloria apetecida,
y haciendo resonar en tus oidos
los nombres de heroismo y valentía,
el fuego antiguo renovar lograron,
que yo en tu corazón borrado había.
Los bárbaros te arrancan de mis brazos,
y del seno feliz de las caricias,
volaste a los combates sanguinosos,
donde lucha la muerte con la vida:
trémula y agitada una y mil veces,
ingrato... aguarda, espera, te decía;
mas mis voces, furioso, despreciaste,
las velas con el aire se movían,
mis gritos resonaban a lo lejos
entre los montes, riscos y colinas:
parte el navío, y las ligeras ondas
rápidas le conducen y le agitan;
y volviendo un estrecho tortuoso,
te separan veloces de mi vista (I: 154-55).

CAÏN
Quoi! Le Pardon pour moi? Meurtrier de mon frère,
Vil instrument du crime, en horreur à la Terre,
J'irais traîner mes jours dans la honte et l'effroi,
Et l'image d'Abel sanglante devant moi,
Secondant de son Dieu le courroux légitime,

CAÍN
¿Yo el perdon? ...¿Yo?...¿asesino de mi hermano?
horror y espanto de la extensa tierra,
vil instrumento del odioso crimen,
vagaré de cavernas en cavernas,
dónde la eterna obscuridad oculte

Viendroit à chaque instant me reprocher mon crime!
(Carocci 1988b: 71).

mi fiero deshonor y mi vergüenza;
y entre las sombras de la parda noche,
de Abel la imagen hórrida sangrienta,
se mostrará a mis ojos de contino
maldiciendo mi crimen y mi existencia (...)
(II: 75).

JULIE
1)

Pourquoi t'exile-t-on? O dépit! Ô fureurs!
Frémis, père cruel, frémis de mes douleurs,
Ne viens pas d'un amant accuser la naissance:
Elle ne m'offre rien dont ma fierté s'offense,
Et périsse le jour, marqué par tant de maux,
Où des concitoyens ont cessé d'être égaux!
(Collection I: 203)

JULIA
¿A qué alejarte de mi grato lado?...
¿A qué romper el lazo con que unidos
yacían nuestros fieles corazones?
¡O despecho de cólera nacido!...
.....
.....
mas tiemble a mi aspecto: a los injustos
tal vez un día les daré castigo.
No representen a mi amor la idea
con que ofuscan los viles malhechores
a las armas y pechos más sencillos!
(I: 137-8).

2)

Voudrois-je ressembler à ces femmes timides,
Qui, sous de vains attraits cachant des coeurs arides,
Ne connurent jamais ce délire enflammé,
Et cet oubli de tout, hors de l'objet aimé?
Qu'on ne m'oppse point cette vaine apparence,
Ce mensonge éternel que l'on nomma décence.
Le véritable orgueil est de fuir le détour;
Et l'honneur d'une amante est tout dans son amour
(Collection I: 204)

¿Podría semejarme a esas mujeres
tímidas, que con vanos atractivos
ocultan corazones insensibles?
¿que jamás conocieron el delirio
inflamado de amor? No han disfrutado
de aquel precioso y agradable olvido
en que yacen sumidos los mortales
cuando al amor más grato se han rendido
.....
Ovidio, el verdadero entendimiento
es huir de los lazos más inicuos...
Amar no es deshonor... En ningún caso
manifiesta mas bien un pecho fino
su honor, que cuando adora tiernamente.
(I: 139).

3

Où l'amour nous guidant, & sans pompe & sans bruit,
Éclairoit pour nous seuls les ombres de la nuit;
Protegeoit nos transports, nos brûlantes ivresses,
Et nous entrelaçoit par le noeud des caresses;
Où, livrée aux langueurs d'un long enchantement,
Je pressois sur mon sein le sein de mon Amant;
Où, dans ce doux repos qui succéde au delire,
Je jouissois encore, aux accens de la lyre.
Ah! Je les ai revus, ces jardins (...).
(Collection I: 207).

No disfrutaba del horror nocturno...
.....
.....
Amor, en nuestro júbilo embebido,
con su brillante antorcha iluminaba
aquellos apacibles bosquecillos...
Y enajenados nuestros tiernos pechos
con el mayor placer, con el deliquio
más cariñoso los tardíos años
volaban cual instante fugitivos.
Yo he tornado a mirarlos (...).
(I: 148-49).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«Collection d'Héroïdes et Pièces Fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Sain-More & autres», tome I, à Francfort et à Leipsig, en Foire, MDCCLIX, 305 pp.

«Trésor du Parnasse ou Le plus Joli des Recueils», Londres, 1762-1770, 6 tomos.

Aguilar Piñal, Francisco (1980-1999), «Bibliografía de los autores españoles del siglo XVIII», Madrid, CSIC, 9 vol.

—— (ed.) (1996), « Historia Literaria de España en el siglo XVIII», Madrid, CSIC/Ed. Trotta.

Carocci, Renata (1981), «Les Héroïdes: une contribution à la poétique du XVIIIe siècle», in «Studies on Voltaire», núm. 193, pp. 1596-1606.

—— (1988a), «Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1758-1788)», Bari-París, Schena-Nizet, 1988.

—— (ed.) (1988b), «Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1758-1788). Choix de textes avec un commentaire par-», Bari-París, Schena-Nizet, 1988.

Froldi, Rinaldo (1996), «El Tema literario de Eloísa y Abelardo y las 'Heroidas' de Jose Marchena», in Álvarez Barrientos, J., y Checa Beltrán, J. (Coord.), «El Siglo que llaman Ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal», Madrid, CSIC, 1996, pp. 377-390.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1953), «El Abate Marchena» (1892), in «Obras Completas, Crítica Literaria, vol. IV», Madrid, CSIC.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

UN DIVERTISSEMENT DE SALON: LE CAFÉ, JOLI PETIT VICE DES PRÉCIEUSES

Montserrat Serrano Mañes
Universidad de Granada

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

L'ambiance des salons précieux est bien connue; les détracteurs aussi bien que les défenseurs de ces groupes «socio-culturels» parlent de diffusion de la culture, de bonnes manières, du culte de la figure de l'honnête homme, de féminisme, et parfois aussi, d'exagération outrée, en comportement, et dans le maniement du langage. Cependant, la notion de «préciosité» est assez ambiguë. Mais il n'est pas dans nos intentions de nous étendre là-dessus; je m'en remets, pour l'approche de cette préciosité qui «n'a été qu'un moment», à l'étude très connue et approfondie de Lathuillère[1].

L'influence de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé s'est laissée sentir dans toutes les ruelles de l'époque[2]. Ce roman a canalisé les aspirations d'un groupe social privilégié vers la politesse mondaine la plus raffinée, et de Mme. de La Fayette aux Samedis de Sapho, on a cherché à satisfaire, à travers cette littérature d'imagination, des désirs de jeu et de savoir, mis à jour par des amusements tels que les énigmes, les poésies improvisées, les madrigaux à propos du plus banal incident mondain, des débats sur les sujets les plus divers, des Cartes de Tendre, etc. À la lecture des légères bagatelles de l'époque, nous pouvons décerner certaines caractéristiques communes à cette esthétique mondaine: désir de plaire, envie d'amuser sans bassesse les gens du monde, ce qui n'exclut pas le trait cocasse[3],

---

[1] «[La préciosité] ne se réduit pas, par exemple, au féminisme, à la littérature de salon ou au langage hyperbolique, mais elle n'aurait sans doute pas existé sans eux. Inversement, le féminisme, la littérature de salon et le langage hyperbolique ne sont pas précieux par eux-mêmes; ils le deviennent par les rapports qui s'établissent entre eux et qui se nouent avec les autres composantes de la préciosité. Celle-ci, par conséquent, n'existe que par corrélation et tout, en elle, ne prend sa valeur exacte que par corrélation», in Lathuillère, 1969: 15.

[2] Vid. Lathuillère, 1969: 339.

[3] Il suffit, pour s'en rendre compte, de voir comment Voiture est capable de produire des stances, des rondeaux, des couplets piquants et malicieux; et on sait que les amis de Sapho écrivaient aussi des piécettes de ce genre qui étaient très appréciées dans le Salon de celle-ci.

didactisme parfois assez visible, mais qui ne veut pas trop y paraître. De cette période nous sont ainsi parvenues certaines pièces qui nous permettent d'entrevoir, malgré leur inconséquence, un mode de vie; ceci avec une mise au point du savoir et des intérêtes des honnêtes gens qui commandent, au moins en partie, la vie culturelle de la France pendant une courte période du XVIIe siècle.

Ainsi donc, que ce soit Balzac, Voiture, Sarasin, Conrart ou Maleville, que ce soit dans le salon de Mme. de Rambouillet ou dans celui de Mlle. De Scudéry, on y parle aussi bien de pièces galantes que de contes, on écrit aussi bien sur le malheur de l'absence, que sur le baiser ou le «mal d'yeux». Et justement, un de ces badinages pour le moins surprenant, est celui du café et de ses bienfaits: il confirme de manière indirecte l'influence de ces cercles de la mode, car l'auteur parle de ce produit, et décrit la cérémonie qu'il entraîne, apparemment quelque temps avant son arrivée «officielle» à la Cour.

Par l'approche de ce petit texte, *Le Caffé*, nous voulons, donc, visiter autrement une époque très riche, et un groupe social décrié, quoique fondamental pour comprendre le XVIIe siècle français.

Nous savons que le café était connu en Europe occidentale depuis longtemps: dès la fin du Moyen-Âge, les Arabes exportaient vers le Continent des cafés yéménites ou éthiopiens. Mais son usage était loin d'être répandu. En fait, l'essor commercial du café date d'environ cent cinquante ans. Le mot «café» lui-même n'est attesté que vers 1600[4]. Selon le Littré, le mot arabe 'qahwa' est passé du turc 'qahve', à la forme 'café', désignant non la graine mais la boisson, et signifierait à l'origine «liqueur apéritive»[5]. Les graphies ont varié, passant de 'cafeh' (1651), à 'caffé' (1665), comme dans le texte qui nous occupe, puis à 'caphé' (1671), tel que Dufour, dans son *De l'usage du caphé, du thé et du chocolate*, l'atteste.

Il semblerait que Dufour, dont l'ouvrage a eu un énorme retentissement à l'époque, reflète la prononciation répandue à Paris, d'après la forme turque utilisée par l'ambassade de Méhemet IV, qui séjourna à la Cour de juillet 1669 jusqu'en mai 1670. L'ambassadeur de celui-ci l'a, dit-on, acclimaté en France, et mis à la mode du moins à Paris: il l'offrait à ses visiteurs, et le sucrait selon la mode de son pays, ce qui a beaucoup plu aux dames. Nous trouvons un écho de sa visite dans la «turquerie» de Molière *Le Bourgeois Gentilhomme*, écrite en 1670, sur commande, pour venger l'amour-propre royal et national. Et il faut signaler en passant que parmi les amuseurs attitrés de la Cour —Molière, Lulli,

---

[4] BRUNOT (1930, III-1: 221), indique que le mot 'café' a été emprunté à l'italien en 1633. BLOCH et WARTBURG (1975: 98) attestent une première forme 'cahoa' en 1611, puis 'caüé' en 1633.

[5] La première notice de cette boisson apparaît en Espagne en 1610, comme conséquence d'un voyage en Turquie. L'auteur est un Portugais, habitant à la capitale, Madrid, qui est aussi le premier à avoir établi une carte de la ville.

Beauchamp—, se trouvait un Italien, Arviou dit le chevalier d'Arvieux, qui connaissait le turc pour avoir habité douze ans au Levant, et dont les récits amusaient énormément le Dauphin et Mme. de Montespan[6].

C'est donc à partir de cette ambassade que l'on peut parler vraiment d'engouement pour cette boisson à Paris; car il semble que son usage était déjà assez répandu à Marseille, qui l'importait de l'Égypte dès avant 1660, c'est-à-dire avant l'arrivée de l'Ambassadeur turc. On atteste même l'ouverture du premier établissement de débit de café —salle de café ou cabaret de cahué— à Marseille[7] en 1654, alors que Paris a eu son premier café vers 1672[8]. Mais c'est par le biais de cette visite, dont l'influence rayonne depuis la Cour, que l'utilisation de cette boisson exotique, dont le plaisir accompagnait les bénéfices pharmacologiques et médicaux, est devenue une mode dans les cercles les plus en vue de Paris. Mode que certains ont cru passagère, et qui ont fait dire à quelqu'un qui n'avait pas une vision très nette de l'avenir: «Racine passera comme le café»[9].

Après cette mise au point sommaire du produit lui-même, je veux axer et concentrer mon intérêt sur le texte objet de ce travail, *Le Caffé*.

La première constatation qu'on est obligé de faire est celle de son succès, attesté par le fait qu'on le retrouve dans des recueils divers: il apparaît, intitulé simplement «Le Caffé», dans le livre signé de Le Rou, *Histoire de Célimaure et de Félismène*, daté de 1665, parmi d'autres pièces de circonstances; mais on le retrouve aussi dans des textes anonymes, si fréquents à l'époque; ainsi, du *Recueil de Pieces curieuses et nouvelles*, malheureusement sans date, où il apparaît sans la moindre variante, sauf le titre et la dédicace: *Eloge et utilité du Café à Monsieur le* ***.

La deuxième constatation qu'on peut faire, et qui me semble assez intéresssante ou curieuse, c'est la date: Si le *Recueil* n'en a pas, on ne peut quand même pas douter, par son contenu comme par sa forme, qu'il appartient à peu près à la même période que le livre de Le Rou; j'oserais affirmer, même, que le

---

[6] D'après P.-A. Touchard (1962: 506), il «avait séjourné douze ans au Levant, parlait turc et faisait rire aux éclats le Dauphin et Mme. de Montespan avec ses récits des mœurs et coutumes exotiques».

[7] C'est à Marseille qu'on invente, en 1690, le fameux 'carajillo'. En Espagne, c'est Valence la première ville à adopter cette espèce de cordial.

[8] À la fin du siècle, comme le signale A. Adam (1962, v: 27-28), les cafés sont le lieu de réunion des gens de lettres. L'abbé du Bos nous dit qu'on comptait à Paris en 1696 «deux cents cabarets à café». Il semble que le premier à ouvrir un café à Paris ait été l'italien Francesco Procopio del Cotelli, le fameux «Café Procope», en 1689 ou en 1672. Cependant, et pour le plaisir, il faut dire que la notice de ce restaurant, qui de nos jours continue ouvert au Quartier Latin, et navigue dans les réseaux informatiques, indique que ce «premier café-glacière ouvre ses portes en 1686».

[9] On attribue faussement ce jugement à Mme. de Sévigné. En fait, la phrase est restée, mais l'auteur, lui, est passé.

Recueil est légèrement postérieur, car la dédicace que l'on trouve en tête contredit celle que le texte lui-même inclut dans les derniers vers, où l'on exalte les figures de l'Électrice et de Sophie.

Quant au livre de Le Rou, il n'y a pas de doute possible: il a été édité en 1665, c'est-à-dire quatre ans avant l'arrivée de l'Ambassade turque. Cependant, je me risquerai d'avancer la thèse que le petit texte qui nous occupe est antérieur à 1665, en m'appuyant sur les dernières lignes, qui parlent du cercle de Sophie —Sapho, c'est-à-dire Mlle de Scudéry, d'après le *Dictionnaire* de Somaize—, dont les réunions des fameux «Samedis» ont cessé quelques années auparavant: en fait, Adam (1962, II: 45) avance comme date de leur disparition définitive l'année 1661[10]; ceci indiquerait que la date de production du petit texte est antérieure de quelques années à l'édition du livre de Le Rou.

En tout cas, ce qui ressort de ces données, c'est que dans certains cercles parisiens choisis, on connaissait déjà cette boisson à une date assez précoce. Il est peut-être hasardeux de conclure que des voyages à Marseille ont favorisé cette connaissance, mais nous ne pouvons pas négliger le fait que l'auteur parle de l'exportation du café, de l'Arabie heureuse, de l'embarquement à Suez et au Caire, d'où les bateaux marchands accostaient la ville Phocéenne: cette possibilité n'est donc pas négligeable. D'autre part, le mot turc que l'auteur inclut avec sa traduction —«l'Ibrick*,... *C'est le pot à café (v. 178)»—, nous fait penser à quelqu'un qui connaissait cette langue, comme le chevalier d'Arvieux, déjà cité.

Mais qu'est-ce que c'est, en fait, que cet *Éloge* duquel je parle sans rien dire, telle une de ces énigmes[11] tant prisées des Précieux? Puisque le rapporter ici en entier ne me semble pas de mise, je devrai me limiter à sa description: il s'agit d'un texte de 192 vers, avec comme appendice 22 vers qui portent pour sous-titre «L'exercice du caffé». En nous arrêtant au texte, nous pouvons déduire que les visées de l'auteur, en bon précieux mais aussi en honnête homme, ont été plusieurs: montrer ses connaissances, certes, sur une boisson qui ne fait qu'entrer alors dans les us et coutumes du beau monde, mais le faire de manière galante et discrète; et par là même, faire un cours à ses auditeurs/auditrices sur ce produit méconnu en le décrivant; pour suivre les règles des Salons, il veut arriver à son but didactique sans ennuyer; il faut donc y introduire l'histoire du café de manière plaisante, et énumérer ses bienfaits; le tout agrémenté de références aux coutumes des Musulmans, et de parallélismes avec la vie française.

---

[10] J.-M. Pelous (1980: 315) est du même avis, et remarque comment tous les indices portent à croire que «l'on assiste, à partir de l'été 1661, à une régression extrêmement rapide du phénomène précieux». Le cycle s'achève vers 1665, et en 1668, il est définitivement clos.

[11] G. Dotoli (1987: 280-283) donne des renseignements d'une grande ampleur sur la fortune des énigmes et des jeux de mots parmi la société précieuse.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

La composition est soignée. Le découpage textuel permet d'observer les parties du texte d'après un cheminement logique: Une brusque entrée en matière pour attirer tout de suite l'attention de l'auditeur/lecteur —un «oui» qui sonne bien rond, et que je considèrerai comme «vers zéro»—, le suspense des premiers vers que le «je» de l'auteur soutient, suivis de la minutieuse description de l'objet, en 27 vers:

Oui,
Tout ce qu'on boit de liqueur dans le monde,
Et tout ce qui croit sur la terre et sur l'onde,
Je trouve qu'il n'est rien de plus delicieux
Que le Caffé, ce fruit d'un arbre precieux,
Qui planté dans les champs des mains de la nature,
N'exige pour y croitre aucune autre culture.
Cet arbrisseau devient à peu près en hauteur,[12] (v. 1-7)

Pour sa description, il s'appuie sur des réalités connues: l'arbrisseau ressemble au cerisier par sa taille, au fusin par ses feuilles, le fruit ressemble à un haricot... et l'inclusion de la description de celui-ci —«Sa feve est un legume excessivement dûr, / D'un blanc pâle, un peu jaune, entre le gris obscur...» (v. 23-27)— est justifiée par le fait que «Aussi tout le Caffé qu'on reçoit en Europe, / N'a plus qu'en quelques grains sa première enveloppe» (21-22).

Dans un deuxième stade, il situe le fruit dans son milieu d'origine, en ajoutant à côté de ce que l'on peut considérer comme un savoir acquis, l'histoire religieuse, des allusions qui pourraient paraître légèrement pédantes; de la sorte, il inclut, pour placer géographiquement ses lecteurs dans l'Arabie heureuse[13] dont il parle, l'épisode biblique de Moïse et la Mer Rouge:

Il croit uniquement dans l'Arabie heureuse,
En des champs dont la terre est un peu sablonneuse,
Des côtes de la Mer que jadis les Hebreux,
Virent en leur faveur se separer en deux,
Puis couvrir de ses flots une puissante armée,
Dont il ne sembloit pas qu'ils dûssent échaper,
Des bords de cette Mer qu'ils virent se couper,
On charge le Caffé dessus l'onde sallée
Pour Suez... (v. 29-38)

---

[12] Je respecte l'orthographe du texte, telle qu'elle était lue et acceptée par les gens qui ont eu ce livre entre les mains.

[13] Il semble que l'introduction du café dans ce que l'on appelle l'Arabie heureuse, c'est-à-dire le Yémen, ne se produit qu'au cours du XVIe siècle.

C'est ainsi que, par le biais des connaissances acquises, et des traits d'érudition sur le marché du café, il peut introduire enfin les Musulmans et leurs coutumes, c'est-à dire intégrer le trait exotique des tranches de vie étrangères. Le passage est inséré à travers un mot évocateur en lui-même, les caravanes, qui parallèlement aux bateaux qui viennent en Europe (v. 38-42), apportent le café aux maisons Musulmanes, dans lesquelles «generalement à la Ville, à la Cour, / Chacun prend du Caffé deux ou trois fois le jour, / Tant par amusement d'habitude établie, / Que pour ce qu'on l'y croit nécessaire à la vie» (43-45).

Mieux encore, et c'est en cela que l'auteur se dévoile comme appartenant à un cercle précieux, il emploie 18 vers —du 49 au 66— à parler de la situation féminine parmi les Turcs et en France; il le fait en employant des termes et des idées caractéristiques de la Préciosité, sans pour autant oublier le trait légèrement piquant qui devait flatter ses auditrices. Il rapporte d'abord la coutume turque qui voulait que la femme, si le mari arrivait à ne pas lui offrir tous les jours du café, eût le droit de divorcer:

> Jusques-là qu'étant pris sur le piéd d'aliment,
> Et que traittant d'ailleurs, un peu trop durement,
> Un sexe qui fut fait pour être aimé du nôtre,
> Quelque mal que ce sexe y soit traité de l'autre,
> Quoiqu'il souffre, sur tout par rapport à la loi,
> Qui permet au mari de partager chez soi,
> Un bien qu'ici la femme a par droit d'apanage,
> Neantmoins les Turcs, ce qui la dedommage,
> Et qui faute de mieux tient lieu d'équivalant,
> C'est qu'elle a tous les jours ceci de consolant,
> Qu'il faut que le Mari lui fasse un ordinaire
> De bon Caffé, sinon à faute de ce faire
> Elle peut le poursuivre et se demarier, (v. 47-59)

L'auteur prépare la transition vers d'autres conduites bien étrangères aux mœurs françaises par le recours à une expression sans doute toute faite, écho du comportement des «cruelles» envers l'homme. Une expression qui d'autre part a tout l'air d'appartenir à l'univers galant de l'amour entre les sexes en France, et aux comportements amoureux de ce groupe social[14]. Il nous fait d'abord penser aux principes «féministes» des précieuses, notamment par ce qu'il rapporte à propos du divorce, mais immédiatement, il retourne le récit de manière plaisante en faveur de l'homme. Il faut supposer que virevolter de la sorte devait amuser son public:

[14] Vid. à ce propos, Sancier-Château, Anne (1993, I: 50-60).

Ah ! que si parmi nous on pouvoit delier,
Pour deny de Caffé les nœuds de l'hyménée,
Que de gens on verroit changer de destinée,
Et pour ne pas manquer d'en meriter l'arrêt,
Briser sa caffetiere, et tasse, et cabaret, (v. 60-64)

La suite rapporte la légende bien connue des origines du café; l'exotisme exigeant cependant quelques changements, les chèvres deviennent des chameaux; les principes religieux étant intouchables, ce ne sont plus de saints hommes musulmans —en l'occurrence le fameux Skhadili, marabout de son état—, ni la communauté de moines musulmans de Chehodet, à Djebel Sabor, qui découvrirent les effets du café et inventèrent l'infusion, mais le Prieur d'un couvent chrétien. Il rapporte la légende par le menu, comme un conte, en la parsemant de traits drôles et curieux; les clins d'œil plaisants sur les mœurs des moines —«...un certain Prieur, homme d'un goût exquis, / Qu'il avoit sous le froc devotement acquis,» (v. 71-72), les énumérations —«Roti, bouilli, confit, cuit ou crû, chaud ou froid,» (v. 93)—, les progressions et les intromissions de l'auteur —«On l'infuse, il en goute, et la trouve excellente, / (Il avoit bien raison, car c'étoit du Caffé,)» (v. 102-103)—, les discours rapportés, comme celui du chamelier, en font un récit bien vivant:

Un jour qu'on meditoit dans tout son monastere,
Un Chamelier brûtal interrompt ce bon Pere,
Demande son congé, regrette ses chameaux,
Il faut qu'on ait, dit-il, charmé ces animaux,
Je ne sçai quoi les tient la nuit entiere,
Qui les reveille tous d'une etrange maniere.
Et le Sabbat qu'ils font revient de temps en temps,
Peste soit des Lutins, et de leurs passe-temps, (v. 73-80)

La longue description des démarches du Prieur pour en arriver à infuser le café est suivie de ses effets bénéfiques sur lui et sur ses moines: pendant un certain temps, ils ne se sont pas endormis à matines. Par une fine ironie, il rajoute à côté de l'image réjouissante de ces pauvres moines ensommeillés, le trait du café sucré:

Cette fois l'insomnie et la devotion,
Operant de concert, tant que dura l'office,
Jamais Religieux n'y fit mieux le service,
Tout le Couvent avoit la même infirmîté,
D'être par le sommeil tout d'un coup emporté,
Quand, selon la coûtume, on étoit à matines,
Les Moines endurcis aux fouëts, aux disciplines,
Y retomboient toûjours dans l'assoupissement,

Pour y remédier, il fit un reglement,
Que vû le bon succès de son experience,
Le Caffé tous les soirs seroit de leur pitance,
Mais sans sucre, de peur qu'on ne les critiquât,
D'avoir un ordinaire, un peu trop delicat, (v. 116-128)

Les limites de ce long récit sont établies par des références à la mode du café: le début indique comment l'Europe a imité les peuples du Levant, avec ceci de déroutant qu'il donne comme date du début de cette mode une vingtaine d'années avant l'écriture du texte —«La mode du Caffé n'est venue en usage, / Que du depuis vingt ans ou guere davantage, / A l'imitation des peuples du Levant, / Qui s'en servoient deja longtemps auparavant,» (v. 65-68)—, et la fin rapporte son succès:

Dés lors en cent endroits on commença d'en prendre,
Je ne sçai quoi qui fait qu'on ne s'en peut défendre,
Plûs généralement à quiconque en goûta,
Dans les cours du Levant, bien-tôt on le vanta,
Et l'usage en étant reconnu salutaire,
Tout un Empire en fit sa boisson ordinaire. (v. 133-138)

Pour finir son éloge, l'auteur énumère avec soin tous les bienfaits de cette boisson, reconnue pour ses effets thérapeutiques les plus variés, et souvent contraires —«Et quoi que merveilleux pour les personnes grasses, / Neantmoins sa vertu va jusques à ce point, / De rendre quelquefois aux maigres l'embonpoint,» (v. 154-155)—; son didactisme se déploie dans l'alternance de termes médicaux et de mots courants, pour clore avec un trait cocasse et inattendu. Malgré le non-dit, le morceau nous rend l'ambiance d'un groupe sans mignardises ni fausse pruderie:

Au reste je m'inscris contre la calomnie,
Qui veut que le Caffé nuise et préjudie,
A...comment l'exprimer ! Tout beau, muse, halte là,
Non, non, n'ayez pas peur que l'on croye cela,
Puisqu'au contraire on sçait que le pays du monde
Où la nature semble être la plus féconde,
Sont ceux, où sous la chaume aussi-bien qu'à la Cour,
L'Ibrick*, est mis au feu deux ou trois fois le jour. (v. 171-178)

Les derniers vers sont un retour à la réalité; en s'adressant à son auditoire, il ramasse en quelques mots son discours pour galamment se référer au groupe qui l'écoute; et partant des allusions mythologiques, il encense le cercle de Sophie, c'est-à-dire de Sapho d'après Somaize:

__Telles sont les vertus d'une graine excellente,
/.../
La liqueur qu'on beuvoit dans le cercle des Dieux,
Mais passant aujourd'hui d'un cercle dans un autre,
Admirable Electrice on en boit dans le vôtre,
Et c'est-là que j'attends les censeurs du Caffé,
Dans l'éclat de Sophie il en a triomphé,
Son teint garde toûjours sa fraicheur éternelle,
Du beau feu de ses yeux tout son cercle étincelle,
/.../ (v. 179-192)

Outre ces quelques allusions claires au cercle pour lequel il semble avoir été composé, le texte est parsemé d'éléments, d'usages et de termes classés comme précieux. Les précieux se sont surtout plu dans l'emploi de métaphores, d'hyperboles, d'antithèses, d'allégories, de périphrases mythologiques, malgré le discrédit de la mythologie... Nous trouvons dans *Le Caffé* quelques exemples intéressants: la métaphore, peut-être trop usée, qui fait de la mer 'l'onde' et 'l'onde sallée', ou le sommeil évoqué par cette périphrase mythologique: «...à peine Morphée avoit à l'ordinaire / Fait agir ses pavots,...» (v. 109-110). Un terrain oublié, celui de l'orthographe, peut aussi être évoqué à partir de ce texte, si on en fait cas de l'article de Somaize. C'est ainsi que, à partir de la liste qu'il donne dans son dictionnaire, nous pouvons glaner quelques exemples d'orthographe précieuse dans notre texte: 'méchant', 'étrange', 'coûtume'... et un terme mixte: les précieuses disent, d'après lui, 'pié' pour 'pied', alors que dans le texte nous avons 'piéd'[15].

Et, puisque ce qui choque davantage de ce mouvement éphémère est le langage, bien que ses innovations sur ce terrain n'aient pas été aussi nombreuses qu'on ne le pense, nous devons attirer l'attention sur des expressions telles que les 'injures du temps', ou des emplois tels que 'sexe' pour la femme, de l'adjectif 'méchant', dans son sens de mauvais, ou de 'brûtal' pour signifier le tempérament rude et grossier: le chamelier est qualifié de 'brûtal', ce qui, soit dit en passant, permet à l'auteur d'introduire le mot 'peste', une exclamation appartenant au registre comique plutôt qu'au langage galant.

D'après Brunot (1930: 71-72), «plus qu'inventeurs de mots, ils [les précieux] ont essayé de nouveaux assemblages; ils ont donné à certains mots de

[15] L'intérêt des Précieuses pour l'orthographhe a été signalé dernièrement par Tritter (1999: 130) comme l'un des possibles amusements de ces groupes: «Quand il n'était pas question d'amour, la conversation, qui ne souffrait aucune contrainte, s'en allait à bâtons rompus dans tous les sens. C'est ainsi qu'on envisagea peut-être une réforme de l'orthographe, qu'on assistait à des lectures publiques et qu'on s'amusait à des jeux d'esprit: bouts rimés, madrigaux, sonnets».

nouveaux emplois et de nouveaux sens». Et, suivant sa réflexion, il indique comment certaines exagérations considérées précieuses ont été inventées de toutes pièces par ses adversaires et ses critiques. Il donne comme exemple la bien connue phrase de Molière tirée des *Précieuses ridicules*: «Voiturez-nous ici les commodités de la conversation», «peut-être, dit-il, inventée par lui telle qu'elle est, suivant le procédé de Somaize» (1930:73). Eh bien, il semble que l'auteur de «Le Caffé» s'en est souvenu quelques années après, ou bien il nous faut faire un rapprochement chronologique entre le texte et la pièce de Molière, représentée en 1659, car dans l'appendice de «l'exercice du café», le verbe *voiturer* se retrouve tel quel, appliqué à la tasse.

Et, au cas où vous voudriez savoir en quoi consistait cet exercice salutaire, au cas où vous voudriez essayer, voici pas à pas ce que vous devez faire pour prendre du café quand vous serez en galante compagnie:

> Plàce, plàce pour l'or potable
> Qu'à l'aspect du Caffé l'on ne travaille plus.
> Pendant qu'il éclaircit étalez ses vertus
> Rangez-vous autour de la table.
> Differens sexes mêlez-vous.
> Un mouchoir dessus les genous
> Mettez du Sucre dans la Tasse
> Par la Soucoupe ôtez là de sa place.
> Remarquez d'un coup d'œil, si le tout en est net.
> Voiturez la près de la Caffetiere.
> Ouvrez le robinet.
> Laissez emplir la Tasse entiere
> Rémuez avec la cuillere.
> Fermez le Robinet.
> Présentez la Tasse à la bouche.
> Que délicatement la levre seule y touche.
> Goutez, et s'il est bon publiez-le aussi-tôt.
> S'il ne l'est pas ne dites mot.
> Le plus chaud qu'il se peut, hâtez-vous de le prendre.
> Tout à la fois, humez à petits traits,
> Ne vous contraignez point, quand il faudra le rendre,
> Prenez-en tous les jours, et n'y manquez jamais.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAM, Antoine (1962), *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, t. I-V, Eds. Mondiales, Paris, Eds. Mondiales.

BLOCH, O., WARTBURG, W. von (1975), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF.

BRUNOT, Pierre (1930), *Histoire de la Langue française*, Paris, Colin.

DOTOLI, Giovanni (1987), *Littérature et société en France au XVIIe siècle*, Schena-Nizet, Paris.

LATHUILLÈRE, Roger(1969), *La Préciosité. Étude historique et linguistique*, t. I, Genève, Droz.

LE ROU (M.DC.LXV), *Histoire de Célimaure et de Félismène*, Paris, F. Mauger.

MOLIÈRE (1962), *Œuvres complètes*, Préface de Pierre-Aimé Touchard, Paris, Seuil.

PELOUS, Jean-Michel (1980), *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck.

SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à la langue du XVIIe siècle, 1. Vocabulaire*, Paris, Nathan Université, 1993.

SOMAIZE, Antoine Baudeau de (1972), *Le Grand Dictionnaire des Précieuses*, Genève, Slatkine Reprints.

TRITTER, Jean-Louis (1999), *Histoire de la Langue Française*, Paris, Ellipses.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA CORRESPONDANCE VALERY LARBAUD–ANDRÉ GIDE, LÉON-PAUL FARGUE, ADRIENNE MONNIER (1916-1920)

Ángeles Sirvent Ramos
Universidad de Alicante

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

De même que Cioranescu —hommage implicite de ce colloque— est arrivé dans cette «île ouverte» et il est devenu un référent nécessaire dans les liaisons culturelles franco-espagnoles, Valery Larbaud est arrivé dans les terres alicantines où il séjournera presque quatre ans et sa médiation culturelle et son support à la littérature espagnole ont été bien importantes aussi et doivent être toujours rappelés.

C'est pourquoi nous avons volontairement cerné l'étude de la correspondance de Larbaud[1], et donc de sa trajectoire vitale et profesionnelle, entre l'automne 1916 et le printemps 1920, période dans laquelle, comme vous pouvez déjà l'imaginer après ce préambule, Larbaud vivra, sauf quelques délais, à Alicante.

Larbaud choisira cette petite ville de province, tranquille et ensoleillée, pour travailler, loin —dans les mots de Larbaud lui-même— de l'atmosphère irrespirable de la guerre. La première alusion à ce travail dans la correspondance avec les auteurs cités est une légère référence du 18 juin 1917, où, du petit village de San Vicente, à 6 km d'Alicante —le siège précisément de notre Université—, Larbaud écrit à Léon-Paul Fargue que sa vie pivote uniquement entre ses soins médicaux et Butler[2], l'écrivain anglais, même si, comme nous le saurons à travers son journal, il plongera peu de temps après dans quelques affaires sentimentales.

Quelques mois plus tard nous avons une nouvelle allusion à ce travail de traduction. Dans la lettre du 28 février 1918 Larbaud propose à Gide de se voir à Madrid au mois de mai, à l'occasion du rendez-vous de ce dernier avec son traducteur espagnol de *La porte étroite*, dont nous parlerons plus tard. Larbaud a

---

[1] Une étude plus vaste sur la correspondance avec les auteurs cités et qui comprend aussi celle de Larbaud et Marcel Ray sera publiée dans *L'Ull critic*, núm. 7 (2001) Éditions de la Universitat de Lleida.

[2] Léon-Paul Fargue–Valery Larbaud (1971). *Correspondance 1910-1946* (texte établi, présenté et annoté par Th. Alajouanine), Paris, Gallimard-NRF, p. 218. Sauf dans la première référence, les citations de la correspondance seront indiquées dans le corpus même de la rédaction comme suit: (Fargue, Gide ou Monnier, p. x).

l'intention de consulter à la Biblioteca Nacional pendant ces dates «les dictionnaires et autres ouvrages de références qui me manquent actuellement pour remplir quelques blancs dans les pages de ma traduction de Butler»[3]. Un an après, le 1er mars 1919, devant l'intérêt de Gide, Larbaud lui répondra *in extenso* sur ses traductions de Samuel Butler:

> Ce que je fabrique en Espagne? Mais... les Butler! À vrai dire, j'avais cru pouvoir terminer le 5eme volume avant la fin de 1918, et il ne le sera que ce mois-ci [...] Après, révision générale d'*Erewhon* - et tout sera prêt. On pourra dire: lâchez tout! [...] Comme je vous l'ai dit, je ne sortirai d'Alicante que lorsque je serai sorti des Butlers (Gide, pp. 182-3).

Étant donné la difficulté de l'œuvre de Butler, et en suivant sa «croisade» personnelle pour cet auteur, Larbaud envisage de rédiger une introduction et de préparer le public avec un petit choix des traductions qui seraient publiées dans la *Nouvelle Revue Française*, qui, précisement, reprendrait son activité deux mois plus tard après son interruption en août 1914.

Dans l'été 1919 Larbaud abandonne provisoirement Alicante par Valbois, à la demande de sa mère, mais il y travaillera de même dans la «révision générale de Butler», comme il le témoigne dans sa lettre à Fargue le 30-8-19 (Fargue, p. 224). Il sera de même quelque temps à Londres, sur les traces de Butler, et à Paris. Larbaud n'y fréquentera pas les amis jusqu'à la fin de la correction des épreuves de l'introduction. Dans une sympathique lettre à Adrienne Monnier le 10 novembre, il écrit:

> Je ne sors que pour aller à la Geneviève ou à la Nationale. *Mais* cela m'a décidé à prolonger mon séjour à Paris jusqu'à la fin du mois. Nous nous verrons donc: car, dès que j'aurai remis enfin le Ms. à Gallimard, je me livrerai à une vie d'oisiveté complète, avec accompagnement d'orgies, de visites aux amis, de tango, jazz-bands, très-moutarde, etc.[4] (Monnier, p. 13)

Il faut dire que la publication d'*Erewhon* sera retardée curieusement à cause de Proust, ou, plus précisément, à cause du Prix Goncourt de Marcel Proust pour l'œuvre que nous connaissons tous.

---

[3] *Cahiers André Gide*, num. 14 (1989), «Correspondance André Gide–Valery Larbaud 1905-1938» (édition établie, annotée et présentée par Françoise Lioure), Paris, Gallimard, pp. 179-80. Il existe une édition antérieure des lettres Larbaud-Gide, avec une introduction et des notes de G. Jean-Aubry, le biographe de Larbaud (1948), Paris-La Haye, Éd. A.A.M. Stols.

[4] Larbaud, Valery (1991), *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach 1919-1933*, (correspondance établie et annotée par Maurice Saillet), 3 vol., Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

En plus, et étant donné les graves fautes commises par copistes et imprimeurs, Larbaud considère nécessaire la révision de nouvelles épreuves de son texte. Il demandera pour cela (le 12-2-20) la médiation de Gide devant Gallimard (Gide, p. 186), ce que Gide fera volontiers et Larbaud recevra ces deuxièmes épreuves. Larbaud l'en remerciera dans sa lettre du 3-3-20 (Gide, p. 187), la dernière lettre qu'ils échangeront pendant le séjour à Alicante.

En laissant de côté ce sacerdoce traductologique et même si cette tâche l'absorbe au détriment de son œuvre personnelle, tel que beaucoup d'amis le regrettent, il faut dire que c'est aussi vers la création que Larbaud a adressé ses efforts pendant son séjour à Alicante, comme nous pouvons le savoir grâce à son Journal. Bien qu'il n'y ait pas beaucoup d'information dans sa correspondance, nous pouvons vérifier au moins que c'est à Alicante qu'il a révisé les épreuves de ses *Enfantines*[5].

Le 23 octobre 1917 Gide lui avoue attendre les *Enfantines* impatiemment (Gide, p. 177), et quelques mois plus tard (17-2-18), ayant été déjà publiées et en profitant pour l'encourager à la création personnelle, il lui témoigne son admiration dans ces termes:

> Vos exquises *Enfantines* me plongent dans un enchantement sans mélange. Je les lis et les relis chacune. Entre toutes, *Le Couperet* me paraît une merveille et je me gonfle d'aise à y voir attaché mon nom.
> Cher ami il ne faut pas que les traductions vous accaparent. Vous nous devez d'autres joies que *Fermina*, que *Barnabooth*, et que celles enfin que voici.
> Quand m'écrirez-vous que vous préparez un nouveau livre?... (Gide, p. 178).

Nous saurons grâce au Journal qu'il avait écrit à Alicante «Devoirs de vacances», «enfantine» que Larbaud pourra finir en août 1917 même s'il ne jouira pas pendant ces dates d'une bonne santé[6].

À Alicante Larbaud écrira aussi une grande partie de *Martre*, texte qui sera abandonné au profit de *Beauté, mon beau souci*[7] —dédié, comme nous le verrons

---

[5] L'édition avait été retardée, tel que Françoise Lioure nous l'apprend, à cause de la guerre. Au mois d'octobre Larbaud corrigera las épreuves et le livre sera publié en janvier 1918, *op. cit.*, p. 303.

[6] Voir l'information du 5-9-17 dans Larbaud, Valery (1984). *Diario alicantino 1917-20* (introducción y traducción de José Luis Cano), Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Excma. Diputación Provincial, p. 71. Ce texte correspond à la traduction des pages écrites à Alicante de l'édition de Mallet, Robert (1955), Valery Larbaud, *Journal 1912-1935*, Paris, Gallimard.

[7] Lire à ce propos ce qu'il écrit dans le Journal les 3 et 16-3-17, 4-5-17, 13-12-17, 20-1-20. Nous renvoyons de même à ce que nous avons écrit dans l'introduction à Larbaud, Valery (2001), *Belleza, mi bella inquietud*, traducción de Mar i Cel Perera e Isabel Corbí (extractos de *Beauté, mon beau souci*), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Excma. Diputación de Alicante.

plus tard à la ville d'Alicante—, et cette ville sera aussi le germe de *Luis Losada*. Malheureusement, nous ne trouverons aucune trace de ces œuvres dans la correspondance sauf une annotation de Maurice Saillet à la lettre de Larbaud à Adrienne Monnier le 28-7-19, en nous apprenant la lecture de «Le Non des jeunes filles» et autres fragments de *Luis Losada* dans l'appartement de Monnier le dimanche 27 juillet, devant Léon-Paul Fargue et Ricardo Viñes (Monnier, p. 9), le célèbre pianiste catalan ami de Fargue, Larbaud et Léon Bloy.

Cette correspondance nous permet en même temps de connaître les travaux littéraires, à ce moment-là, des auteurs contemporains de Larbaud. Nous connaitrons mieux le Gide traducteur de *Typhoon* et d' *Antoine et Cléopatre*, le créateur de *La Symphonie Pastorale* et des futurs *Faux-monnayeurs*[8], ainsi que le projet de traduire les œuvres de Gide en Espagne. Étant donné l'expérience de Larbaud dans les lettres espagnoles, Gide demandera son conseil quant au traducteur et ce sera Díez-Canedo qui recevra l'agrément de l'auteur et de la maison d'édition, en traduisant *La porte étroite*[9].

Nous saurons aussi que Jules Romains et sa femme visiteront Larbaud à Alicante, et de ce contact il y aura des traces dans l'œuvre que Gabrielle Romains publiera sous le titre *Mes voyages avec Jules Romains* et où nous lisons:

> Avec sa gentillesse habituelle, il nous reçut chaleureusement. Sa joie était évidente... Au bout d'un long moment de dégustations variées et de conversations brillantes ou amusantes comme il savait en soutenir, il nous proposa une promenade désirant, disait-il, nous montrer sa ville qu'il connaissait bien et qu'il aimait... Nous déjeunâmes chez lui et, dans l'après-midi, nous quittions cette ville méditerra-

---

[8] Gide avait invité Larbaud à sa maison d'Auteuil lors du séjour de celui-ci à Paris pendant l'été de l'année 1919. Larbaud fera des allusions à ce dîner dans son Journal à la date du 10 juillet, en nous offrant une curieuse description de Gide et en parlant même du projet des futurs *Les faux-monnayeurs*: «A Auteuil, Gide m'a reçu dans sa grande maison où il était seul avec une vieille gouvernante à lunettes qui avait préparé un bon dîner. Il était vêtu de façon fort élégante et originale, d'un veston d'appartement de velours couleur café avec un gilet et un pantalon d'épais lainage café au lait et des pantoufles du cuir le plus fin (jaune foncé); il portait une de ses curieuses cravates, blanche et marron clair, et il avait jeté son grand manteau gris foncé par-dessus le tout. S'est montré fort aimable [...] Il m'a parlé de ses futurs livres: *Les faux monnayeurs* (les jeunes gens de bonne famille qui —quelques années avant 1914— fabriquaient des pièces de dix francs)...», *Journal, op. cit.*, p. 176.

[9] Voir à ce propos les lettres de Gide à Larbaud les 21-9-17 et 23-10-17, et de Larbaud à Gide le 28-2-18, *op. cit.*, pp. 175-176 et 179. Ricardo Baeza, directeur de l'édition Minerva, lui proposera même d'acheter les droits de publication des traductions des œuvres complètes de Gide en espagnol. Ce projet, comme Françoise Lioure nous le rappelle, ne s'accomplira pas. Lettre de Gide à Larbaud le 28-4-18, pp. 180 y 305.

néenne, très contents d'avoir trouvé, dans une retraite amie, beaucoup d'esprit et de cordialité[10].

D'autre part il est évident que le vaste séjour de Larbaud à Alicante fera naître dans la correspondance différentes allusions à la ville ou à ses gens[11]. Dans sa lettre à Fargue, datée d'une façon imprécise comme septembre-octobre 1916, nous trouvons la première description d'Alicante dont nous choisissons quelques fragments à cause de sa longueur:

> Temps superbe partout, et surtout ici où je regrette de n'avoir pas apporté des pantalons blancs. C'est la machine à voyager dans le temps: je suis revenu au mois de juillet de Barcelone.
> La ville est aussi jolie que son nom: des parterres de fleurs mêlées et de grandes voûtes de palmes tout le long du port; un énorme rocher au bout de ces promenades, avec une forteresse ou du moins de longs murs au sommet. Tous les grands cafés ont des terrasses immenses le long de cette avenue de palmiers; ce n'est même qu'une seule terrasse de café, toujours pleine jusqu'à minuit, et la promenade est toujours animée. A l'intérieur, les rues ne montent pas, mais sont parallèles au rivage, assez étroites et par conséquent abritées du soleil, et coupées de jolis petits squares à végétation africaine [...]
> Population plus paresseuse et plus fine que celle de Barcelone. Un éventail très ouvert. Quelques jolies femmes (mais la bonne société commence tout juste à rentrer). Des tramways «à trace de sang» (i.e. à chevaux -ou mulets plutôt). Un des nombreux voiles de Ste Véronique avec portrait authentique de N.S.J.C. - Il paraît que c'est le vrai, celui-là. Mais celui de Rome est vrai aussi. «Quien sabe?» comme dit Léo Marchès (Fargue, pp. 205-6).

Larbaud fera même un vaste éloge du «turrón» de «son» terroir, en écrivant à Adrienne Monnier:

> Chère amie,
> je viens de confier à la poste un petit colis de friandises de «cheux [*sic*] nous», et si les douaniers ne «se» le mangent pas (papier et boîtes compris) j'espère qu'il arrivera en même temps que ce mot au nº 7 de la rue de l'Odéon.

---

[10] Dans Saillet, *op. cit.*, p. 15. Le livre de Gabrielle Romains fut publié dans las éditions Louis Soulanges en 1967.

[11] Et il en laissera des traces pour l'avenir. En ce qui concerne la persistence du souvenir de Larbaud à Alicante, voir Sirvent Ramos, Ángeles (1995), «Valery Larbaud dans les publications alicantines», dans Lioure, F.-Dezalay, A., *Valery Larbaud. Espaces et temps de l'Humanisme*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, pp. 171-185.

> Après les pâtisseries que j'ai mangées chez vous, je ne peux que vous parler très modestement des qualités de notre «turrón». La principale, peut-être, de ces qualités, c'est qu'il est fabriqué très proprement, par de belles machines nickelées, brillantes, électriquement animées de mouvements pétrisseurs d'une précision et d'une suavité admirables. Là, tout n'est que sucre, miel et lait d'amandes fraîches. Et quand la pâte tiède sort, toute découpée en tranches carrées, de la merveilleuse machine, elle est recueillie par les mains soigneuses et —je vous l'assure— *soignées*, des jeunes Jijonencas, les plus jolies filles de la Province d'Alicante, et peut-être de tout le Royaume de Valence.
> Pour ma part je préfère le turrón de Jijona à celui d'Alicante. C'est peut-être un mauvais sentiment de la part d'un alicantin, mais le fait est que mes dents font bien meilleur ménage avec la pâte tendre de Jijona qu'avec la pâte dure d'Alicante[12].

Quant aux aspects littéraires concernant les auteurs espagnols, il faut remarquer qu'il existe dans la correspondance de ce corpus d'intéressantes alusions au processus de traduction au français de l'œuvre de Gabriel Miró. Miró sera la grande «croisade» de Larbaud et nous devons le remercier de son insistance devant Gaston Gallimard[13].

Larbaud avait confié à Mme. Klotz la traduction de *Las figuras de la Pasión del Señor*, traduction qui ne plaira ni à la *N.R.F.*, ni à Miró lui-même[14]. André

---

[12] Lettre du 20-1-20. *Op. cit.*, p. 14. Comme Larbaud le craignait, le nougat n'arrivera que le 17 février et après certaines démarches de Larbaud. Celui-ci écrira à Monnier: «... j'ai appris que le turrón avait enfin fait son apparition rue de l'Odéon : couvert de honte, j'imagine, comme un bas débauché qui s'est égaré en route et qui s'est laissé entôler. Vous avez été vraiment trop bonne de lui faire un accueil si indulgent». Lettre du 28-2-20. *Cf.*, *op. cit.*, pp. 14-18.

[13] Le Journal nous en donne d'intéressants témoignages. Le 18 mai 1917 nous lisons: «El martes he recibido una carta de Gaston Gallimard [...] Me confiesa que está impresionado por lo que yo le he dicho de Miró y que va a adquirir inmediatamente los derechos de *Las Figuras de la Pasión del Señor*», *Diario alicantino, op. cit.*, p. 56.

[14] Anne Poylo nous fait connaître à ce propos un fragment d'une lettre inédite de Gabriel Miró dont nous reproduisons quelques lignes: «Puedo ya juzgar la traducción de *Las Figuras*. Ante todo, quiero expresar mi gratitud a Mme. Klotz. Me pasma y llega a conmoverme que un primoroso espíritu de mujer haya caminado con tanto ahinco todas las duras jornadas de mi obra [...], y mi opinión es que si Mme. Klotz hubiera traducido otro libro mío, yo aceptaría su generosa labor, pero, en *Las Figuras de la Pasión*... En *Las Figuras*, no puedo aprobarla [...] con frecuencia, la *óptica emotiva* del autor desaparece...», Lettre du 10-2-18, in «San Gabriel y San Jerónimo: Una amistad predestinada», *Instituto de Estudios alicantinos*, núm. 27 (Número homenaje a Miró), mayo-agosto 1979, p. 187.

Gide, qui était intervenu aussi dans cette affaire et à qui Larbaud avait envoyé quatre mois auparavant certains textes de Miró[15], écrit à Larbaud le 23-2-18:

> Mon cher ami
> Eh! Cela se trouve extrêmement bien, au contraire, car précisément nous étions d'avis, à la *N.R.F.* de ne pas accepter la traduction de Mme. K-qui, je dois bien vous l'avouer, nous paraissait (et à moi tout le premier) remarquablement *in*intéressante. Possible que Miró ait de grands dons de styliste; mais êtes-vous bien sûr de ne point vous surfaire un peu sa valeur? -En tout cas, mieux vaut que le refus vienne de lui, et tout s'arrange donc à merveille (Gide, pp. 178-9).

Gaston Gallimard, en accord avec Gide dans cette affaire, écrira à cette même date à Larbaud: «J'ai vu Mme. Klotz, elle m'a remis le manuscrit de sa traduction de Miró. A vous parler franchement, j'ai été plutôt déçu»[16].

À partir du mois de mars les alusions à la traduction de Miró disparaitront de la correspondance et, en plus, il n'y aura dans le journal aucun renseignement sur ce thème bien ennuyeux. N'ayant pas admis Miró lui-même la traduction, Larbaud déplacera le projet de traduction de la littérature espagnole vers Gómez de la Serna, en intercédant non obstant pour Mme Klotz devant Gide. Le 28 février Larbaud faisait les derniers essais:

> Je vous lirai quelques pages de deux auteurs espagnols qui, je crois, «valent la peine»: Miró, trop rapidement traduit par Mme. Klotz, et Ramón Gómez de la Serna, que Mme Klotz pourrait très bien traduire, parce qu'il est beaucoup plus facile que Miró. (C'est pour cela qu'il ne faut pas la décourager)[17].

Malheureusement quelques unes des lettres de Larbaud à Gide dans cette époque se sont égarées et celles de Gallimard et Miró ne sont toujours pas publiées; autrement nous aurions une information inestimable à ce propos.

Quant à Gómez de la Serna, et même si dans la correspondance de ce corpus il n'y en a que deux références, nous devons dire que Larbaud admirait la prose de notre auteur espagnol et qu'il avait même traduit quelques unes de ses «greguerías», qu'il avait nommées tout d'abord «criailleries». En utilisant cette expression Larbaud écrit à Adrienne Monnier le 18-8-19:

---

[15] Le 23-10-17 Gide lui écrivait: «Oui certes je lirai les pages de Miró que vous me tendez. Jusqu'à présent je n'ai pas beaucoup mordu à la cuisine espagnole; mais enfin, si vous me poussez...». *Op. cit.*, p. 177.

[16] Fragment reproduit par Françoise Lioure, *ibid.*, p. 305.

[17] *Ibid.*, p. 180. Nous voulons faire remarquer la grande diplomatie avec laquelle Larbaud agit dans cette affaire car il prétend ne pas perdre la possibilité de faire traduire en France la littérature espagnole.

> Je vous envoie aussi l'article promis à M. Aragon. Je pense que vous aurez plaisir à lire les «Criailleries» de R. Gómez de la Serna. Du reste, je ne sais pas si, en adressant cet article et ces traductions à «Littérature, 9 place du Panthéon» cela arriverait. Voulez-vous être assez aimable pour l'envoyer ou le remettre à M. Aragon en m'excusant du retard[18].

Larbaud préférera plus tard le terme *Échantillons*, et sous ce titre il publiera en 1923 la traduction des greguerías de cet auteur[19]. Je profite de cette occasion pour faire remarquer, comme nous l'avons déjà exprimé dans le volume édité par Francisco Lafarga[20], l'admiration de Gómez de la Serna pour la version espagnole de Larbaud.

Nous ne voulons pas finir cette étude sans laisser témoignage de certaines péculiarités du style de la correspondance de Larbaud.

Nous releverons tout d'abord les sympathiques appellatifs que Larbaud adresse à Fargue dans sa correspondance à partir de sa rencontre à Paris en été 1919. Le 22 août Larbaud finit sa lettre en écrivant: «Au revoir, mon cher Dépotame», et la même expression sera utilisée dans la lettre du 26 septembre.

Il faut expliquer que ce type d'appellatifs, qui mettent en évidence le goût pour les aspects ludiques du langage, seront échangés entre eux —et même plus abondamment— tout au long de la correspondance; termes tels que grosse Bibiche, papotame, potame, ptérodactyle, mégatherium, archaeoptéryx, seront très fréquents entre eux[21]. En même temps, l'évocation aux grands animaux,

---

[18] Lettre de Larbaud à Monnier le 18-8-19. L'article dont parle Larbaud correspond à la présentation de Gómez de la Serna et la traduction de quatorze de ses «greguerías» pour le numéro 3 de la revue *Littérature*, le 7 septembre de 1919. Saillet, *op. cit.*, p. 11-2.

[19] *Les Nouvelles littéraires*, 6 janvier 1923. Ce même mois il publiera en plus un article sur cet auteur: «Ramón Gómez de la Serna et la littérature espagnole contemporaine», *La Revue hebdomadaire*, 20 janvier 1923.

[20] «Valery Larbaud y la teoría de la traducción», dans Lafarga, F.-Ribas, A.-Tricas, M. (1995), *La traducción. Metodología, Historia, Literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU.

[21] Cette habitude se porsuivra jusqu'en 1924, moment où ces deux auteurs commencent malheureusement à se distancier. Nous voulons souligner les allusions implicites aux «potassons», terme qu'ils utiliseront évidemment aussi dans cette correspondance ainsi que dans celle que Larbaud adresse à Monnier. L'appellatif «potasson», avec lequel le groupe de l'Odéon —les amis réunis autour de la Maison des Livres d'Adrienne Monnier— aimait s'identifier est défini par celle-ci dans *Rue de l'Odéon* comme suit: «*Potasson.* Variété de l'espèce humaine se distinguant par la gentillesse et le sens de la vie. Pour les Potassons, le plaisir est un positif: ils sont tout de suite à la page, ils ont de la bonhomie et du cran. Quand les Potassons s'assemblent, tout va bien, tout peut s'arranger, on s'amuse sans effort, le monde est clair, on le traverse de bout en bout, du commencement à la fin,

dont nombre de mots sont formés à partir de l'hippopotame, est évidente et elle témoigne de l'humour avec lequel il considérait son embonpoint.

Cette circonstance nous renvoie aux empreintes humoristiques qui se trouvent parfois dans l'écriture de la correspondance larbaldienne de ce corpus et que vous avez sûrement déjà remarquées. Les avatars de l'envoi du nougat avaient été une belle excuse pour cela.

À propos de l'envoi en France d'un des manuscrits Larbaud écrit à Monnier le 4-3-20:

> Dès que vous l'aurez reçu, un mot sur une carte postale, je vous en prie. Car, faire passer une frontière à un manuscrit, c'est une action bien risquée. Une frontière est pour un manuscrit ce que la haie suivie du fossé pour un cheval de course.
> (Le turrón, lui, s'y laisse déflorer.)
> Mais je m'aperçois que je viens de parler avec irrespect des frontières. Je fais vingt-cinq signes de croix, me baise six fois le pouce, et vous salue dans la crainte et dans le tremblement (Monnier, p. 21).

Il faut dire en plus que les jeux lexicaux qui attirent Larbaud ne se montrent pas uniquement dans les appellatifs humoristiques que nous venons de citer. Larbaud jouera avec le langage en reécrivant le lexique, à partir de la structure non phonétique de l'écriture française, comme Queneau, entre autres, le fera plus tard dans *Zazie dans le métro*. Bien qu'elle n'appartienne pas au corpus de cette étude, nous avons voulu reproduire au moins une petite lettre à Fargue en tant qu'exemple:

> Valleboa, mardie. [avril 1923]
> Gloss-Bibisch!
> Tu as due voire Adriène et el a dut te dir que je lui avès anvoillé mon Passepied qui at le plus grant besouin d'aître renouvellée, et que tu pouvez le fer rennouvelé pasque tu a des relasiôns avec les janss de la Preffectur de Pollice. [...]
> Et comant va-tu? Et travayes-tu? Tant qu'à moi je fés un boullot énaurme tous lez jour; je fés des article poure La Nation de Bouénaux-Aères. J'an est faiz un sure Trissetan Corbierres. Les Zargentains ne le conèssent pas assèt. Tu voit que je sui Desbiensages.

---

depuis les grosses bêtes des origines —on les a vues, on y était— jusqu'à la fin des fins où tout recommence, toujours avec appétit et bonne humeur», reprise par Alajouanine, *op. cit.*, pp. 273-4. En ce qui concerne le rôle de Larbaud dans le groupe de l'Odéon, voir Corbí, Maribel (2000), «Valery Larbaud et le groupe de l'Odéon», dans AAVV, *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, VII Coloquio de la APFFUE, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Fés mé zamitiais à tout nos amies.
Ambrasse ta mère pour moi.
Je t'ambrasse.
VALLERY (Fargue, p. 239)

Nous voulons rappeler que ces jeux signifiants, témoins entre autres de la modernité de Larbaud, ne seront pas rares dans sa prose ni dans sa petite mais très importante production poétique. Pensons, par exemple, aux jeux des évocations des prénoms féminins dans les différents pays de «Des prénoms féminins», et le «Divertissement philologique» de *Jaune bleu blanc*, ou le curieux poème «La neige», composé à partir de différentes langues.

Larbaud aimera les mots, jouira avec le signifiant et sera toujours attentif à ce que les signifiants évoquent, bien qu'ils procèdent de pays étrangers. Ce ne sera donc pas étonnant de trouver à l'intérieur de son œuvre de création des expressions ou des mots anglais, italiens, espagnols, ou même valenciens. Ce ne sera non plus étonnant —en tenant compte de l'intégration de Larbaud dans la terre et parmi les gens d'Alicante— que la dédicace à son roman *Beauté, mon beau souci* soit rédigée en castillan:

A la ciudad de
Alicante
y a mis amigos Alicantinos
ofrezco esta novela
para mí llena de recuerdos
de la «Terreta».
V.L.
Alicante, marzo 1920[22]

De même que les réflexions sur le langage sont abondantes dans son œuvre, on trouvera aussi, même dans sa correspondance, des appréciations littéraires sur des écrivains ou sur certaines lectures réalisées. En ce sens les lettres acquièrent une fonction métatextuelle bien présente aussi dans les Journaux, et dont le *Journal* de Larbaud —bien qu'il ne soit pas l'objet de cette étude— en est aussi un exemple.

À propos de *L'Atlantide* de Pierre Benoît, Larbaud écrit à Gide le 3-3-20 ce qui sera en réalité une déclaration de principes sur sa conception du roman: que l'art ne s'obtient pas grâce aux thèmes mais par la façon de les exécuter, c'est à dire par le choix de l'écriture.

---

[22] Dans le manuscrit de cette œuvre nous trouvons également cette dédicace: «A LA SOMBRA DE LAS PALMERAS DE MI TIERRA». Quant à l'intégration de Larbaud à Alicante et les traces alicantines dans *Beauté...*, voir mon introduction à la traduction espagnole de Mar i Cel Perera e Maribel Corbí citée auparavant.

Nous finirons cette communication en parlant de la richesse des références littéraires qui, en tant que citations ou procédés intertextuels, sont entrelacées dans l'écriture larbaldienne, et concrètement dans celle de la correspondance. En ce sens, en utilisant les vers de la *Complainte d'une convalescence en mai* de Jules Laforgue, Larbaud écrit le 1-3-19 à Gide:

> Mon cher Gide,
> On m'apporte votre petit mot en même temps que «l'œuf à la coque et la lampe du soir» de la convalescence «bien folle» chantée par Laforgue: je me suis levé aujourd'hui pour la première fois après de mauvaises journées, et des nuits encore plus mauvaises[23].

De la même manière, en commentant à Adriene Monnier le projet de l'article sur Butler pour les *Écrits nouveaux*, des vers baudelairiens surgissent à l'esprit de Larbaud, qui écrit: «Et pourtant, travailler ici! C'est difficile, 'Sous les palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse'»[24].

Nous voulons conclure avec cette belle phrase, avec cet écho poétique, ce parcours à travers la correspondance larbaldienne du corpus choisi; parcours qui nous a permis de plonger dans son sacerdoce de la traduction, dans sa —souvent reléguée— création littéraire, dans celle de ses contemporains, dans sa vie dans «son» terroir alicantin, dans son amour pour le langage, et, en définitive, qui a permis —je le souhaite— de remarquer sa sensibilité, sa grande culture et sa générosité intellectuelle.

---

[23] Lettre du 1-3-19, *op. cit.*, p. 181. Lioure reproduit à la p. 306 de son livre les derniers vers de cette *Complainte*: Voici l'œuf à la coque et la lampe du soir / Convalescence bien folle, comme on peut voir.

[24] Rappelons le sonnet «À une dame créole» de Charles Baudelaire:

Au pays parfumé que le soleil caresse,
J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
Une dame créole aux charmes ignorés. (*op. cit.*, p. 15).

Curieusement Larbaud avait récité ce vers quelques mois avant à une jeune fille alicantine, comme il le témoigne dans son Journal du 21-5-19: «Il me pleut tant de paresse sur les yeux, etc... Oh! Il faut que je note ceci que je lui ai cité (a Ella) le vers de Baudelaire [...] au sujet des palmiers de l 'Explanade et ce qu'elle m'a dit», dans Mallet, Robert (1954), Valery Larbaud, *Journal inédit* (t. I), des *Œuvres complètes* (t. IX), Paris, Gallimard, p. 336. Nous voulons remarquer que l'information de cette datte ne se trouve pas reprise dans l'édition de Mallet de 1955 ni donc dans celle que sur celle-ci réalise Jose Luis Cano. Comme Mallet l'indique dans l'introduction à l'édition de 1955, il en a éliminé certaines lettres ou fragments qui ne possèdent à son avis une grande valeur du point de vue psychologique ou littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

Cahiers André Gide, núm. 14 (1989), «Correspondance André Gide - Valery Larbaud 1905-1938», édition établie, annotée et présentée par Françoise Lioure, Paris, Gallimard.

Fargue, Léon-Paul–Larbaud, Valery (1971), *Correspondance 1910-1946*, texte établi, présenté et annoté par Th. Alajouanine, Paris, Gallimard.

Larbaud, Valery (1984), *Diario alicantino 1917-1920*, introducción y traducción de José Luis Cano, Alicante, Excma. Diputación Provincial.

—— (1955), *Journal 1912-1935*, introduction par Robert Mallet, Paris, Gallimard.

—— (1954), *Journal inédit* (t. i), établi et préfacé par Robert Mallet, in *Œuvres complètes* (t. ix), Paris, Gallimard.

—— (1991), *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach 1919-1933*, correspondance établie et annotée par Maurice Saillet, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

Poylo, Anne (1979), «San Gabriel y San Jerónimo: Una amistad predestinada», en AAVV, *Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios alicantinos, núm. 27 (número homenaje).

Sirvent, Ángeles (2001), Introducción a Larbaud, Valery, *Belleza, mi bella inquietud*, selección y traducción de Mar i Cel Perera e Isabel Corbí, Alicante, Excma. Diputación Provincial.

—— (1995), «Valery Larbaud dans les publications alicantines», dans Lioure, Françoise–Dezalay, Auguste, *Valery Larbaud. Espaces et temps de l'Humanisme*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, pp. 171-185.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

LES NOUVEAUX CHIENS DE GARDE O UN LÉXICO POLÍTICAMENTE INCORRECTO

Pere Solà Solé
Universitat de Lleida

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

En 1997, Serge Halimi publicó un libro con el provocativo nombre de *Les nouveaux chiens de garde*. En la primera página de su obra, el autor explicitaba así el origen del título escogido:

> En 1932, pour dénoncer le philosophe qui aimerait dissimuler sous un amas de grands concepts sa participation à l' «*actualité impure de son temps*», Paul Nizan écrivit un petit essai, *Les chiens de garde*. De nos jours les simulateurs disposent d'une maquilleuse et d'un micro plus souvent qu'une chaire. Metteurs en scène de la réalité sociale et politique, intérieure et extérieure, ils les déforment l'une après l'autre. Ils servent les intérêts des maîtres du monde. Ils sont les nouveaux chiens de garde[1].

Si Paul Nizan se refiere a algunos filósofos, Serge Halimi señala a los periodistas vinculados con el poder. Ambos intelectuales de izquierda, con 65 años de distancia, denuncian la conducta de dos colectivos creadores o transmisores de la ideología dominante. En lugar de percibir una actitud crítica, constatan que los filósofos y los periodistas se han convertido en los defensores de un sistema que aborrecen. De ahí el recurso a una de las expresiones metafóricas más contundentes y despectivas para designarlos: la de *chiens de garde* y la de *nouveaux chiens de garde*. Es evidente que los dos ensayistas han acudido a la metáfora no por placer estético sino por la efectividad de la imagen. Han recurrido a la práctica aristotélica consistente en *unir términos inconciliables* y en la asociación de ideas derivadas de una serie de operaciones donde la incoherencia sólo es aparente puesto que existen, para ellos, semejanzas evidentes entre *les chiens de garde* y los citados individuos. Semejanzas, todas ellas elaboradas a partir de una concepción muy ideológica del mundo y del hombre.

En 1932, Paul Nizan utilizaba con profusión toda la terminología marxista para describir la sociedad y ubicar a los intelectuales, a los cuales dirigía su violenta filípica, en el bando de la burguesía, es decir, en el bando de los opresores,

---

[1] Halimi, Serge (1997), *Les nouveaux chiens de garde*, París, Raisons d'agir, p. 9.

según el léxico marxista. Era una época en que el concepto y el término de lucha de clases era plenamente vigente y la identificación efectuada entre *philosophe* y *chien de garde* por Nizan, aunque impactante, no sorprendía a un sector importante de la población. En cambio, a finales del siglo XX, recurrir a tal expresión metafórica, en el que el pensamiento único, no sólo impone una visión del mundo uniforme, sino que, también, exige el uso de un lenguaje políticamente correcto, tiene una intención francamente provocativa. Llamar, hoy, a algunos periodistas *les nouveaux chiens de garde* no sólo resulta insultante sino también políticamente incorrecto y, por consiguiente, esta expresión metafórica debe figurar en un lugar destacado de lo que hoy llamamos lenguaje políticamente incorrecto.

Les nouveaux chiens de garde, de Serge Halimi, se inscribe en lo que Uli Windisch llama «discours conflictuel». Este tipo de discurso es «un *contre-discours* qui s'oppose à un autre discours et dont l'auteur vise au moins trois objectifs: combattre les idées, les thèses émises par son adversaire; faire triompher ses propres idées et thèses; les faire partager au public témoin, au public visé et concerné par les enjeux du conflit»[2]. Este discurso conlleva, también, una serie de características lingüísticas y discursivas derivadas de su dimensión conflictiva: términos y expresiones ofensivas, verbos declarativos, de juicio, las distintas formas de la negación. Halimi integra el discurso del otro para refutarlo y desenmascararlo.

El libro de Halimi reúne toda la tipología de los discursos conflictivos señalados por Windisch: «1. le discours *affectif-conflictuel…;* 2. le discours *didactique-conflictuel…*; 3. le discours conflictuel ludique ou *ironique-conflictuel*»[3]. Aunque no existe un discurso específicamente ideológico como existe un discurso científico, jurídico, religioso, etc., sí que podemos encontrar contenido ideológico en cualquier discurso. Los discursos, afirma O. Reboul, son ideológicos «dès qu'ils contiennent des éléments servant subrepticement à légitimer un pouvoir. Un discours scientifique est idéologique dès qu'il sert à légitimer le pouvoir d'un groupe social; par exemple un exposé biologique s'appuyant sur «l'hérédité des dons» pour justifier les privilèges d'une élite, une étude historique ou géographique destinée à justifier la domination d'un peuple»[4].

El discurso de Halimi es un contra-discurso, se opone al discurso de los periodistas que acusa a lo largo de las páginas del libro de ser los transmisores de *l'idéologie patronale*, revelando las palabras claves, los tabúes de su léxico. Todo ello expresado en un lenguaje políticamente incorrecto porque Halimi sabe muy

---

[2] BAYLON, Christian (1991), *Sociolinguistique, société, langue et discours*, París, Nathan, p. 257.

[3] WINDISCH, Uli (1987), *Le K.O. verbal. La Communication conflictuelle,* L'Âge d'homme, p. 95.

[4] REBOUL, Olivier (1980), *Langage et idéologie*, París, PUF, p. 208.

bien que en una sociedad como la nuestra «les conflits entre groupe dominant et groupe dominé se manifestent par des tensions dans l'usage linguistique»[5].

El lenguaje político se desgasta y se altera con el uso; quien controla los medios de comunicación, no sólo tiende a imponer un léxico que responde a sus intereses de clase o de grupo, sino que incluso se apropia del vocabulario del adversario para vaciarlo de su contenido original y devolverlo a la sociedad con otro significado de tipo anodino o sedante. Pero cuando existe un conflicto evidente, este término es arrojado con una gran connotación negativa. Veamos qué entiende por modernidad y arcaísmo el pensamiento único:

> Essayez donc de naviguer d'un mot à l'autre. «Modernité»? Libre-échange, monnaie forte, déréglementation, privatisations, «Europe»… du libre-échange, de la monnaie forte et des privatisations. «Archaïsmes»? État-providence, État tout court (sauf quand il s'occupe d'armée, de police et de prisons, ses fonctions «*régaliennes*»), syndicats (qui défendent des «*intérêts catégoriels*»), nation («*nationaliste*», secteur public («*monopole*»), peuple (trop tenté par le «*populisme*»). Naviguez dans la presse et sur les ondes, et vous retrouverez ces définitions-là. Vous retrouverez l'idéologie qui a favorisé les privatisations, la déréglementation des échanges et la mise à bas des «*contraintes réglementaires*» qui empêchaient les patrons du Nord de chercher librement le travail là où il serait le moins cher[6].

Una huelga, sin mencionar el coste económico que significa para los que la realizan, es según la definición del *Petit Robert* la «cessation volontaire et collective du travail décidé par des salariés pour obtenir des avantages matériels ou moraux», en cambio para Claude Imbert es «*un coup de lune*», para Alain Duhamel una «*fièvre collective*», para Franz-Olivier Giesbert una «*fantasmagorie*», para Guy Sorman un «*carnaval*», para Bernard-Henry Lévy una «*part de folie*» y, finalmente, para François de Closets una «*dérive schizophrénique*». Sólo nos queda añadir que los millones de manifestantes que protestaban contra la política de Juppé eran «*mentalement décalés*» para el «journalisme de révérence». Es evidente que «les différents groupes en conflit tirent à eux la langue comme on tire la couverture à soi»[7], y que existe una desigualdad entre los grupos en conflicto. Uno controla los medios de comunicación y por consiguiente el lenguaje, y el otro tiene una presencia muy limitada en estos medios.

Existe una expresión *qui a fait florès*[8], según Halimi, para referirse a la ideología dominante, la de la *pensée unique*. Hace el siguiente comentario diciendo

---

[5] YAGUELLO, Marina (1992), *Les mots et les femmes*, París, Payot, p. 70.
[6] HALIMI, Serge (1997), *Les nouveaux chiens de garde*, p. 60.
[7] YAGUELLO, Marina (1992), *Les mots et les femmes*, p. 70.
[8] HALIMI, Serge (1997), *Les nouveaux chiens de garde*, p. 45.

que la *pensée unique* es «pensée molle ou pensée pure, jamais pensée forte ou généreuse, elle est d'autant plus pesante que, comme les pires orthodoxies, elle ne se prétend pas doctrine... elle se proclame vérité... (elle) est partagée par tous les maîtres du monde»[9]. Incorpora, también, la afirmación del periodista Ignacio Ramonet que señala que esta expresión «traduit en termes idéologiques à prétention universelle les intérêts du capital international»[10]. Pero, ¿cuál es su significado? Halimi la define así: «Culture d'entreprise, sérénade des grands équilibres, amour de la mondialisation, passion du franc fort, prolifération des chroniques boursières, réquisitoire contre les conquêtes sociales, acharnement à culpabiliser les salariés au nom des 'exclus', terreur des passions collectives»[11]. Una vez definida, Halimi insiste en que «cette pensée unique, cette gamme patronale, mille institutions, organismes et commissions la martèlent. Mais rarement sans doute, les médias, qu'ils soient de droite ou qu'ils se disent de gauche, lui auront autant servi de ventriloque, d'orchestre symphonique au diapason des marchés qui scandent nos existences dans un monde sans sommeil et sans frontières»[12].

El periodismo, para Halimi, es una máquina de propaganda *de la pensée de marché*. Éste «s'est enfermé dans une classe et dans une caste»[13]. Desde su posición privilegiada ejerce una censura sobre el léxico, selecciona aquellas palabras políticamente correctas y aquellas que no lo son. El sintagma *pensamiento único* se ha convertido de hecho en una expresión tabú para «l'imposante confrérie des journalistes néolibéraux»[14]. Durante muchos años el sintagma *partido único* ha sido usado profusamente por los medios de comunicación occidentales para designar y descalificar a los regímenes marxistas. El término *único* se oponía y se opone a *plural*, a *pluralismo*, concepto esgrimido constantemente para señalar el carácter democrático de las elecciones en los países occidentales.

La representación cultural e ideológica que se ha atribuido al sintagma *partido único* ha conferido al término *único* un valor semántico connotativo de carácter peyorativo que se ve automáticamente actualizado en la expresión *pensamiento único*. En este sintagma percibimos la incidencia del adjetivo sobre el sustantivo, de hecho el adjetivo determina sustancialmente el significado de *pensamiento*. De ahí la exclusión de este sintagma en el léxico de los medios de comunicación cercanos al poder y el uso reiterativo de esta expresión por los que cuestionan el sistema económico, social y político.

---

[9] *Ibid.*, p. 46.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*, p. 47.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*, p. 55.

Este recurso lingüístico de orden sintáctico es una característica del discurso ideológico. Halimi recurre a menudo a él y, con ello, establece los límites y los defectos del sistema añadiendo al término pluralismo *rabougri* o *parfaitement convenable,* o *à la française, caractère factice du pluralisme.* Otros ejemplos: *société apaisée, société enchaînée, régression démocratique, simulacre démocratique, souveraineté limitée, journalisme de classe, journalisme de révérence.* Es evidente, pues, que en el conflicto ideológico se recurre a las palabras, «chacun vise à redéfinir ou à conserver la *valeur* des mots, à les confisquer, en quelque sorte pour les mettre au service de son idéologie»[15]. Los términos de origen ruso *nomenklatura* y *intelligentsia* ya no sirven para designar a los dirigentes soviéticos, ahora ya se emplean en la *aldea global* con la misma connotación

En una sociedad como la nuestra, la información y los mensajes circulan de forma vertiginosa. Como si se tratara de vender un producto, en las estrategias discursivas de los mensajes políticos se privilegian las reiteraciones de una serie de palabras claves que transmiten la ideología dominante y conforman el pensamiento de los receptores. Hemos incorporado en nuestro léxico y en nuestra visión del mundo expresiones como *le monde est devenu un «village»*[16], *salaires compétitifs, l'économie-monde, économie mondialisée, économiquement correct, la seule politique possible, incontournable,* etc.

La misma realidad o el mismo concepto es designado por términos o expresiones diferentes por los que no pertenecen al *royaume de la pensée conforme*[17]. Para éstos se trata de *la tyrannie des dogmes libéraux, la dictature des marchés, le despotisme des marchés, les privatisations forcenées, le démantèlement de l'État-providence, le creusement des inégalités, les déréglementations systématiques, la déstructuration collective. La seule politique possible* se resume en *faire payer les salariés.*

Las palabras nunca son neutras o inocentes, la selección paradigmática que se ha realizado en la denominación de la misma realidad que acabamos de señalar es una buena prueba de ello. En política existe un fenómeno muy conocido y frecuente: la guerra de los epítetos. Los que se oponían al tratado de Maastricht recibieron las siguientes designaciones: *bandits, gang des démolisseurs, rongeurs, fossoyeurs de l'espérance, fourriers des nazillons de Rostock, de Munich, de la barbarie, de la tribalisation du continent.*

El conflicto ideológico genera en el orden lingüístico una gran profusión de imágenes y de sutiles descalificaciones. En el debate sobre el mismo tratado se establecía la oposición entre *un non barbelé à un oui d'ouverture*; para designar algunos políticos de segunda fila: *les seconds couteaux de la politique*; otras imágenes cotidianas: *la Bourse flambe (dès qu'une entreprise annonce un plan de licenciements),*

---

[15] YAGUELLO, Marina (1992), *Les mots et les femmes*, p. 70.
[16] HALIMI, Serge (1997), *Les nouveaux chiens de garde*, p. 54.
[17] *Ibid.*, p. 43.

barboter dans le torrent unanimiste, des heures d'antenne dévotes et des flots d'encre révérencieux, servir des tonneaux d'eau bénite à l'opinion publique, una imagen *du capitalisme sauvage ou de la grande contre-révolution capitaliste de cette fin de siècle: une revalorisation du salaire minimum représenterait un «coup de pouce assassin».*

Halimi es implacable con el periodismo *de révérence face au pouvoir* y *de prudence devant l'argent.* Afirma que «les journalistes politiques souhaitent se mettre en valeur aux yeux des hommes du pouvoir, avoir des rapports d'amitié avec eux sous prétexte d'obtenir des informations. Mais cela les rend courtisans, ils ne font plus leur métier. Ils approchent le pouvoir et en sont contents parce qu'ils se sentent importants»[18]. El periodista es *un appariteur de l'ordre, le thuriféraire de l'ordre social, un rouletabille, un fêtard sur la brèche du mur de Berlin, un petit soldat ébloui par l'armada américaine héliportant… la guerre «chirurgicale» et les croisés de l'Occident, le grand avocat de l'Europe monétaire.*

Aunque en el discurso de Halimi encontramos una presencia de la terminología izquierdista tradicional: *colonisation idéologique, appareillage idéologique, nostalgies coloniales, les imprécations du capitalisme, journalisme de classe, la cogestion de salariés,* su léxico, muy alejado del de Nizan, ya no utiliza las palabras claves y omnipresentes del marxismo: *prolétariat, prolétarisation l'homme prolétarien, lutte de classes, classe ouvrière, socialisation, spoliation, exploiteurs, exploités, exploitation des ouvriers, impérialisme, usurpation, esclavage, pensée bourgeoise, la domination des bourgeois, révolution bourgeoise, tyrans, liberté bourgeoise, liberté ouvrière.* En cambio, Halimi recurre al léxico que las nuevas tecnologías han incorporado y se sirve de él para describir las grandes unanimidades que cultiva el pensamiento único: *l'indignation médiatique compacte, le bellicisme médiatique compact de la guerre du Golfe, l'européisme médiatique compact du référendum de Maastricht, le balladurisme médiatique compact de 1994, l' orthodoxie médiatique*

Para concluir, diremos que nuestro estudio ha querido atraer la atención sobre el hecho de que la ideología determina la selección de los términos para designar la realidad. Con ello se transmite una visión del mundo acorde con los intereses de los que controlan los medios de comunicación y, por ello, se inscriben en un lenguaje políticamente correcto, designar las cosas, los hechos y las personas de forma diferente, resulta muchas veces incorrecto y Serge Halimi nos lo recuerda a lo largo de todo su libro.

[18] *Ibid.*, p. 14.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baylon, Ch. (1991), *Sociolinguistique, société, langue et discours*, París, Nathan.

Halimi, S. (1997), *Les nouveaux chiens de garde*, París, Raisons d'agir.

Nizan, P. (1976), *Les chiens de garde*, París, Maspero (1ª edición 1932).

Reboul, O. (1980), *Langage et idéologie*, París PUF.

Yaguello, M. (1992), *Les mots et les femmes*, París, Éditions Payot (1ª edición 1978).

Windisch, U. (1987), *Le K.O. verbal. La Communication conflictuelle*, L'Âge d'homme.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA FUNCIÓN DEL DINERO EN LA OBRA NOVELÍSTICA DE BORIS VIAN

Cristina Solé Castells
Universidad de Lleida

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Una primera reflexión global sobre las novelas de Boris Vian en su conjunto nos lleva a constatar la existencia de un esquema evolutivo común a todas ellas: el universo novelístico de Vian es siempre un mundo en constante movimiento, en el que personas, animales, plantas, objetos... aparecen en proceso de transformación permanente. Un proceso que no es arbitrario ni independiente en cada uno de los diferentes seres, sino que todos los elementos que integran los decorados evolucionan al mismo ritmo que las personas, como ilustrando o representando sus variaciones.

Casi todas las novelas de Vian se abren con la pintura de unos protagonistas cuya forma de vida suele presentar importantes aspectos comunes: se trata habitualmente de personajes que viven inmersos en un ambiente de despreocupación y de bienestar relativos, gozan de una situación económica más o menos desahogada, y aparecen situados en escenarios naturales en los que abunda la luz solar.

Sin embargo, a medida que las novelas avanzan, asistimos en todos los casos a la degradación progresiva e irreversible, tanto de los personajes como de los objetos y los escenarios que les rodean. Paralelamente la luz se va tornando oscuridad —que en Vian es siempre premonición de la muerte— y el relativo bienestar económico se permuta lentamente en miseria y privación. Al final, el proceso evolutivo concluye siempre en una situación dramática, que suele comportar situaciones de sufrimiento, dolor e incluso la muerte.

Por otra parte, cabe mencionar la existencia de cierta correspondencia entre algunos aspectos del tratamiento que Vian da en muchas de sus novelas a los temas del dinero y del trabajo, y las vivencias personales del autor. Es sabido que para Boris Vian el tema económico constituyó siempre un importante motivo de preocupación, así como un obstáculo para la realización plena de sus aspiraciones artísticas. Salvo durante breves lapsos temporales, Vian jamás consiguió ver realizado su sueño de vivir de la literatura y de la música y de poder así dedicarse a ellas a tiempo completo. Su corta existencia fue un rosario de altibajos financieros[1]

---

[1] *Cf.* DUCHATEAU Jacques, *Boris Vian ou les facéties du destin*, París, ed. La Table Ronde, 1982.

que le obligaron con frecuencia a dedicarse a ocupaciones profesionales que detestaba y de las que se sentía prisionero.

Esta misma situación la encontramos en una parte de sus personajes novelísticos. Sin embargo, creemos que el valor simbólico que el autor atribuye a estos temas, así como su función en las novelas, trasciende ampliamente el hecho anecdótico que constituye la simple coincidencia biográfica.

Aunque, en una primera aproximación, el dinero aparece como un tema secundario en la creación novelística de Boris Vian, se trata de un tema cuya presencia recurrente a lo largo de sus novelas no nos parece casual, ni anecdótica, y que suele jugar un papel determinante en la evolución de los acontecimientos y de los personajes.

El dinero aparece con frecuencia en la génesis del desastre final en el que sucumben los personajes. Así, en *L'écume des jours*, Colin toma conciencia de ello cuando, tras agotar sus recursos monetarios, afirma: «Ça change partout. Je ne peux rien y faire. C'est comme la lèpre. C'est depuis que je n'ai plus de doublezons. [...] Mais à part ça, les choses vont mal d'elles-mêmes»[2]. En *L'automne à Pékin* los problemas y las diferencias entre los personajes empiezan a agravarse a partir del momento en que la Compañía que construye el ferrocarril decide reducir un 20% el salario de sus empleados. Sin embargo, aunque el dinero suele constituir un factor determinante en el proceso de deterioro de las diferentes situaciones, no es en ningún caso la causa inicial directa que desencadena el desenlace trágico con que se cierran las novelas. La penuria económica no es sino una de las primeras consecuencias de la evolución adversa de los acontecimientos.

En estrecha relación con el tema del dinero, encontramos el tema del trabajo, igualmente omnipresente en las novelas de Boris Vian. A grandes rasgos podríamos dividir a los personajes en dos grandes grupos, atendiendo a su actitud frente al trabajo: por una parte aquellos que viven conciliados con el trabajo: «Le travail, puissant dérivatif, donne à l'homme la faculté de s'abstraire temporairement des inquiétudes et des charges de la vie quotidienne»[3], leemos en *L'automne à Pékin*. El trabajo actúa entonces como un espacio-refugio, susceptible de proteger al individuo de las contingencias exteriores, al tiempo que como un elemento determinador del yo. La conciencia de ser, el sentimiento más íntimo de la propia existencia, aparece indisociablemente unido a la actividad desarrollada, que actúa como fuerza motriz, definidora y realzadora de la singularidad del individuo. El mundo del trabajo se erige así en un universo paralelo en el que es posible materializar una decidida voluntad de poder. El dinero que con él se obtiene adquiere el valor simbólico de un reconocimiento, funciona como un galardón que reafirma y ensalza el triunfo moral del indivi-

---

[2] Vian Boris, *L'écume des jours*, París, ed. Le livre de poche, p. 206.

[3] Vian Boris, *L'Automne à Pékin*, París, ed. Les Éditions de Minuit, 1996, p. 262.

duo. Pero, curiosamente, en las novelas de Vian nunca se hace mención a una eventual utilidad práctica concreta de este dinero. Al contrario. Con frecuencia este tipo de personajes sufre al final un destino particularmente dramático, que convierte en inútiles todos sus esfuerzos.

Un segundo grupo de personajes estaría integrado por quienes conciben el trabajo como una imposición envilecedora y diluyente de la propia identidad. «[le travail] c'est horrible, dit Colin. Ça rabaisse l'homme au rang de la machine»[4], leemos en *L'écume des jours*. Era ésta una opinión bastante extendida entre los intelectuales contemporáneos de Vian, y coincidía asimismo con el pensamiento de éste. Así entendido, el trabajo se torna una lucha cruel entre el hombre y la máquina, en el curso de la cual el ser humano corre el riesgo de perder, ya no sólo su identidad, sino su salud, su energía e incluso la vida.

> Devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas être déchiqueté par les engrenages avides. Au pied droit de chacun, un lourd anneau de fer était fixé; on ne l'ouvrait que deux fois par jour, au milieu de la journée et le soir. Ils disputaient aux machines les pièces métalliques qui sortaient en cliquetant des étroits orifices ménagés sur le dessus. [...] Chick connaissait bien ce spectacle. Il [...] devait contrôler la bonne marche des machines et donner aux hommes des indications pour les remettre en état lorsqu'elles s'arrêtaient après leur avoir arraché un morceau de chair[5].

Parecida imagen del mundo laboral encontramos en *L'automne à Pékin*. En el desierto de Exopotamie, los llamados «agents d'exécution» sufren idéntica desarticulación de su identidad. Mientras los obreros consumen sus días excavando:

> Leurs doigts durs enserraient les poignées, le sang séchait dans leurs veines, et leur voix n'était plus perceptible, un murmure, une plainte contenue, couverte par la vibration des marteaux et qui dansait, bourdonnante au tour de leurs figures en sueur, au coin de leurs lèvres brûlées. Dans le tissu compact de leur peau brune jouaient des muscles noueux, en bosses arrondies, qui remuaient comme des bêtes coordonnées[6].

Lejos de constituir un elemento singularizador del individuo, el trabajo así entendido transporta al hombre a un mundo de sombras, de indiferenciación, de confusión y de caos. Lejos de actuar como vehículo potenciador del desarrollo de la voluntad de poder individual, se trata de un espacio de esclavitud, a cuyas víctimas se ha amputado toda actividad intelectual, toda autonomía y todo

---

[4] Vian Boris, *L'Écume des jours*, p. 216.
[5] *Ibid.*, p. 229.
[6] Vian Boris, *L'Automne à Pékin*, p. 167.

signo de identidad. No es casual que Vian casi nunca indique los nombres de este tipo de personajes, ni que sus descripciones físicas coincidan en poner de relieve su insignificancia física. El dinero obtenido a cambio del trabajo no constituye aquí más que el símbolo de la miseria, de la prostitución del individuo, de la anulación de su ser, y no repercute jamás en la mejora de su existencia, ni en su aspecto material, ni en el terreno social, ni tampoco en el enriquecimiento del propio mundo interior.

Tanto si el trabajo funciona como fuente de satisfacción interior como si, al contrario, ejerce una influencia destructiva sobre los individuos, éste se revela casi siempre inútil o incluso nefasto a efectos prácticos. Vian ocupa con frecuencia a sus personajes en trabajos deliberadamente absurdos, que chocan con toda lógica racional, como construir una línea de ferrocarril en mitad de un desierto, y que además se hunde apenas finalizada, o fabricar, por encargo municipal, una máquina capaz de hacer revivir el pasado de las personas cuando se nos dice de antemano que, salvo sus autores, nadie más está dispuesto a utilizarla, o realizar costosas prospecciones arqueológicas y romper después en pedazos cada objeto hallado, para poder guardarlo en las cajas modelo standard dispuestas a tal efecto, etc. Al igual que el dinero, tampoco el trabajo es un instrumento útil para mejorar en lo más mínimo la realidad social, ni tampoco el destino de ésta. Este pensamiento permanecerá invariable a lo largo de toda la creación literaria de Boris Vian.

En otro orden de cosas, cabe observar que la actividad laboral y económica, junto con el ocio, constituyen los únicos medios que permiten el descubrimiento del mundo por parte de los personajes. Sin embargo la percepción que de él obtienen resulta un tanto diferente en cada una de las dos situaciones enunciadas. La posibilidad de acceder al ocio en el universo novelístico de Vian implica siempre una situación económica desahogada por parte de los individuos. En este caso, su relación con la sociedad es amable, pero ésta se reduce a un grupo de amigos y/o parientes muy reducido. El resto de la comunidad queda siempre en un segundo plano muy difuminado. A pesar de ello la relación de los personajes con ella aparece siempre marcada por una evidente animadversión y agresividad. Un sinnúmero de instantes de violencia gratuita, breves y sin consecuencias, pero frecuentes, recorre las novelas de Vian de principio a fin, como si formara parte de la normalidad de la vida cotidiana en su universo novelístico.

Pero cuando el contacto con la sociedad está relacionado con los aspectos laboral y/o económico, ésta se presenta siempre como un mundo abiertamente adverso, despiadado y carente de toda dimensión ética o moral. Se hace entonces evidente una realidad de antagonismo generalizado entre el individuo y la sociedad. Ambos aparecen como irreconciliables, aunque la razón última de ello sólo tiene que ver con la economía parcialmente. La rivalidad exacerbada y difusa entre las individualidades es la causa más importante. Se trata de una visión de la sociedad que nos recuerda el pensamiento de Sartre, tan en boga en aquellos años, y que Vian conocía.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

L'Arrache-coeur constituye tal vez una novela emblemática por lo que se refiere al desarrollo del tema del dinero. En ella encontramos, situados en primer plano y en ocasiones llevados al límite, multitud de aspectos que Vian había desarrollado parcialmente en novelas anteriores y que continuará reiterando, bajo formas y situaciones diversas, durante toda su vida.

El dinero funciona en la novela como un sucedáneo de la conciencia individual y social. Los diferentes individuos que integran aquella extraña sociedad compran la tranquilidad de sus conciencias pagando a un tercero para que éste cargue con los sentimientos de culpa, con las injusticias, los crímenes y, en definitiva, con la conciencia moral de los individuos que allí viven. Éstos quedan entonces libres de todo condicionamiento ético-moral, y en disposición de actuar libremente, sin otro obstáculo que el que se pueda derivar de la eventual resistencia que puedan oponer los otros a sus proyectos. Libre de su conciencia y de toda moral, el individuo está en disposición de convertirse en creador de su propia ley. El dinero eleva así al hombre a la categoría de dios. Pero el hecho mismo de la necesidad —psicológica— de pagar un precio, de entregar algo a cambio para hacerse con esta prerrogativa, pone de manifiesto que en realidad nos encontramos ante una sociedad en la que el último resto de moralidad es precisamente la creencia en la existencia de una moral, que los individuos intentan esquivar de común acuerdo. Un acuerdo que, a su vez, ejerce una fuerza uniformizadora sobre el grupo, que atenúa en parte el esfuerzo singularizador de los personajes.

Sin embargo, por otra parte esta certeza secreta e inconfesable constituye una potente motivación que mantiene cohesionado al grupo social, en un frente común sin fisuras en defensa de las prerrogativas adquiridas. Así la función última del dinero consiste en asegurar el mantenimiento del frágil equilibrio de fuerzas que sostiene la sociedad, evitando la instauración, o la generalización, de lo que R. Girard denomina «violencia interna»[7] —la violencia que se produce entre los miembros integrantes de una sociedad—. De este modo se garantiza su supervivencia y su continuidad.

El sistema ideado por los habitantes del pueblo reproduce a grandes rasgos el esquema de una práctica tradicional de numerosas tribus ancestrales, que René Girard describe en *La violence et le sacré*. El habitante de La Gloïre reproduce a la perfección la figura ancestral del chivo expiatorio, y su función social coincide plenamente con la de aquél. Como él, se trata de un individuo ajeno a la sociedad en la que vive —a la tribu—, y que carece de toda vinculación con ella. Como en las tribus primitivas a las que se refiere René Girard, la sociedad de la novela concentrará en el habitante de La Gloïre toda la violencia social, todas las injusticias, las maldades, y también todos sus males. Como en las tribus primitivas, el sacrificio de un solo individuo servirá para transformar la violencia

[7] Girard René, *La violence et le sacré*, París, ed. Grasset, 1982, p. 283.

impura en violencia purificadora, y restablecer o mantener de esta forma la paz en el interior de la sociedad.

> On jette les choses mortes dans cette eau pour que je les repêche. Avec mes dents. Je suis payé pour ça. [...] On me fournit la barque, dit l'homme, et on me paye de honte et d'or. [...] J'ai une mission, [...] on me donne à manger. On me donne de l'or. Beaucoup d'or. Mais je n'ai pas le droit de le dépenser. Personne ne veut rien me vendre. J'ai une maison et beaucoup d'or, mais je dois digérer la honte de tout le village. Ils me paient pour que j'aie des remords à leur place. De tout ce qu'ils font de mal ou d'impie. De tous leurs vices. De leurs crimes. De la foire aux vieux. Des bêtes torturées. Des apprentis. Et des ordures[8].

A diferencia de las sociedades primitivas, la función de víctima expiatoria es aquí una ocupación laboral voluntariamente consentida y asumida por el individuo afectado. Su trabajo consiste en sufrir por las culpas de los demás. Pero su sufrimiento carece de toda dimensión trascendente: no sirve para reparar o enmendar los males ocasionados por los miembros de la sociedad. Tan sólo sirve para disuadir de un eventual impulso de reflexión o de interiorización a unos individuos que no muestran el más mínimo deseo de ello, sino al contrario. A cambio de esta misión inútil, recibe inmensas riquezas que no le sirven para nada.

La figura del viejo sin nombre cargando con las miserias morales de todo el pueblo representa la conciencia reprimida de éste, pero al mismo tiempo es un reflejo fiel de la propia sociedad que lo excluye y lo repudia: en él se resumen todas las contradicciones que la caracterizan. Por otra parte, La Gloïre simboliza la inutilidad del dinero y del trabajo. Boris Vian reitera una y otra vez esta idea a lo largo de su obra. El nombre mismo que Vian da al espacio en el que vive la víctima expiatoria, La Gloïre, es una evidente caricaturización del término «Gloire», como su riqueza inútil es una caricaturización de la pasión por el enriquecimiento económico que caracteriza a la sociedad real.

La religión aparece asimismo estrechamente vinculada al dinero. La figura del sacerdote es a la vez el símbolo y el principal detractor de esta moral economicista. Su idea de Dios está estrechamente vinculada al dinero y al lujo material:

> La religion est un luxe, dit-il. [...] Dieu, c'est un coussin de brocart d'or, c'est un diamant serti dans le soleil, c'est un précieux décor ciselé dans l'amour, c'est Auteuil, Passy, les soutanes de soie, les chaussettes brodées, les colliers et les bagues, l'inutile, le merveilleux, les ostensoirs électriques. [...] Dieu n'est pas utilitaire. Dieu est un cadeau de fête, un don gratuit, un lingot de platine, une image artistique, une friandise légère[9].

---

[8] Vian Boris, *L'Arrache-coeur*, París, ed. Le livre de poche, 1988, pp. 54-55.
[9] Vian Boris, *L'Arrache-coeur*, pp. 59, 66 y 67.

leemos en *L'Arrache-coeur*. La asociación de la religión católica al dinero es una constante en toda la obra literaria de Boris Vian. Pero es en *L'Arrache-coeur* y en *L'écume des jours* donde la expone de forma más explícita y más crítica. En esta última novela la descripción de la actitud del cura y su séquito durante el entierro de una de las protagonistas —Chloé—, ante la escasa disponibilidad económica de su cónyuge, es de una dureza extraordinaria.

Gilbert Pestureau[10] relaciona la asociación casi obsesiva que establece Vian entre el ceremonial religioso y el lujo material con las formas del ritual católico anterior a la reforma del concilio Vaticano II (1962-1965). Es cierto que el ritual antiguo incidía más en la vistosidad y, en definitiva, en el lado espectacular del acto litúrgico. Sin embargo, nos parece que Vian va mucho más allá de una simple crítica contra la riqueza excesiva de la iglesia. Vian define a Dios y a la iglesia con el término «lujo». Lujo en el terreno económico, pero también en el sentido de «inutilidad», de «belleza», de «creación estética» con carácter accesorio, y desprovista de finalidad práctica o trascendencia espiritual alguna. Su asociación de Dios al lujo implica pues la negación de toda posibilidad de trascendencia humana.

En ocasiones el dinero aparece asimismo asociado a la mujer. Pero en estos casos se trata de un tipo de fémina caracterizada por su superficialidad y con frecuencia también por su frivolidad. Los diálogos que Vian pone en sus bocas acostumbran a reproducir clichés estereotipados extraídos del mundo real. En este sentido, consideramos particularmente significativo el final de *L'Herbe rouge*: tras la muerte de los protagonistas masculinos, sus parejas deciden mudarse a otro lugar, para disfrutar mejor de los placeres de la vida.

> – Et puis plus d'hommes sérieux, dit Folavril
> – Non, dit Lil, rien que des affreux coureurs. Des qui dansent, qui s'habillent bien, qui soient bien rasés et qui aient des chaussettes en soie rose.
> [...]
> – Et des voitures de vingt-cinq mètres de long, dit Lil.
> – Oui, dit Folavril, et on les fera ramper.
> – Sur les genoux. Et à plat ventre. Et ils nous payeront des visons, des dentelles, des bijoux et des femmes de ménage.
> [...]
> – Et on ne les aimera pas, dit Lil. Et on leur en fera voir. Et on ne leur demandera jamais d'où vient leur argent[11].

Tras este tono desenfadado e incluso cómico descubrimos la pintura de unos tipos humanos que viven limitados a los aspectos más primarios de la exis-

---

[10] Pestureau Gilbert, Nota a *L'Herbe Rouge*, París, ed. Le livre de poche, 1997, p. 98.
[11] Vian Boris, *L'Herbe rouge*, p. 144.

tencia, que carecen de toda individualidad, de toda fuerza, de toda dimensión ético-moral, y que en definitiva responden perfectamente a los tópicos de la época sobre la mujer, que con tanta firmeza se empeñaba en combatir, entre otras, Simone de Beauvoir[12].

El sentido que en realidad otorga Boris Vian al tema del dinero en sus novelas se aleja ostensiblemente de la valoración y la función que posee en el universo de lo cotidiano. Sin embargo este alejamiento queda oculto en una primera lectura bajo una sucesión de guiños, de situaciones anecdóticas, de expresiones incluso, que reproducen pautas y situaciones del mundo real, y que en consecuencia resultan familiares al lector, pero que poco tienen que ver con el sentido profundo que el autor da a este tema en el desarrollo de la acción novelística, e incluso resultan contradictorios con ella. Ésta es una técnica que Boris Vian utiliza habitualmente en sus novelas[13].

En la sociedad imaginada por Vian, en la que Dios no existe, el dinero es elevado al rango de valor sagrado. La sociedad entera se define y se organiza en torno a él. Sin embargo, hemos visto cómo su posesión nunca suponía progreso real alguno para los personajes ni para la sociedad en su conjunto. En el universo de Vian el dinero y el trabajo aparecen como los emblemas de un modelo de sociedad integrada por seres superficiales, que viven pegados a la realidad más inmediata y más tangible. Son seres que viven en dos dimensiones, como en la pintura Nabí o el Fauvismo.

A este grupo, el más numeroso, opone Boris Vian a quienes son capaces de acceder a la tercera dimensión: a la profundidad. Son aquellos cuya mirada es capaz de transgredir los espejismos de lo inmediato y de lo aparente, y penetrar en los dominios del pensamiento, de la reflexión intelectual. Sólo a través de ella es posible, para Boris Vian, el descubrimiento de la propia realidad, y el conocimiento y la comprensión del mundo exterior.

Sin embargo, al final, la reflexión conduce inexorablemente a un descubrimiento estremecedor: el vacío. El universo novelístico de Boris Vian es siempre un mundo cerrado, en el que los personajes acaban siempre convirtiéndose en víctimas de una fatalidad desconocida y absurda que les aprisiona. La vida aparece pues como una trampa dolorosa que le es tendida al hombre, y que le destruye lenta pero inexorablemente. El dinero, el trabajo, la consideración social, conceptos emblemáticos del tiempo de Vian, y del nuestro, aparecen como

---

[12] Boris Vian mantenía una cálida amistad con Sartre y con Simone de Beauvoir, y había leído *Le deuxième sexe*, en el que Simone de Beauvoir denuncia las desigualdades sociales entre hombres y mujeres, así como la imagen tópica, errónea e injusta de la mujer en la sociedad.

[13] *Cf.* Lapprand Marc, *Boris Vian, La vie contre*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 81.

conceptos equívocos. Son fuegos artificiales que permiten a los débiles y a los inconscientes vivir en una falsa ilusión de realización, de felicidad y de trascendencia, y obviar el terrible absurdo que, según Vian, se oculta tras ellos. Detrás de las numerosas situaciones cómicas, absurdas, divertidas, grotescas y siempre originales que caracterizan las novelas de Boris Vian, todas convergen con insistencia en este mensaje pesimista, destinado a los lectores capaces de acceder a la tercera dimensión.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

INTERNET Y MULTIMEDIA EN LA ENSEÑANZA DE FLE EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO

Inmaculada Tamarit Vallés
Universidad Politécnica de Valencia

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. INTRODUCCIÓN

En el mundo de la enseñanza se nos presentan en la actualidad nuevos útiles muy valiosos como complemento de la docencia en lenguas extranjeras. Por un lado, los métodos multimedia en soporte CD-rom, materiales muy diversos que van inundando el mercado, y que gracias a esta diversidad y a su complejidad nos proporcionan a nosotros docentes la posibilidad de ampliar el campo de actividades que realizamos en el aula, introduciendo al mismo tiempo nuevos componentes en la relación entre el alumno y el profesor. Por otro, Internet, que parece ofrecer también un amplio abanico de posibilidades, desde la explotación de ejercicios en la red hasta el descubrimiento de textos y materiales muy interesantes y no siempre fácilmente accesibles para la enseñanza de la lengua aplicada a objetivos específicos.

La incorporación de estas nuevas herramientas en la enseñanza del francés como lengua extranjera nos plantea un nuevo reto dentro de la didáctica del aprendizaje de las lenguas. Elegir el material adecuado, establecer unos objetivos y evaluar los resultados siguen siendo tareas del profesor, que se encuentra frente a un elemento que quizá todavía no domina. Se trata de conseguir que la clase con estas herramientas no se convierta en una relación exclusiva del alumno con el ordenador, de intentar ir más allá de la propuesta por parte del profesor de un proceso de autoaprendizaje independiente. La inclusión de esta nueva metodología dentro de la programación de las asignaturas plantea también una serie de cuestiones a menudo difíciles de resolver.

Cuando hablamos de métodos multimedia «hors ligne» y de multimedia «en ligne» (Internet), nos encontramos frente a diferentes soportes almacenados del mismo modo: vídeo, imágenes fijas, dibujos animados, fotografías, todo ello combinado con texto. Es esta diversidad la que determina las características más importantes de estas herramientas, y que nos permite, como decíamos antes, ampliar nuestro horizonte de las actividades que podemos llevar a cabo en el aula. Sin olvidar la importancia de la generalización del correo electrónico, que facilita y agiliza en gran medida los intercambios entre alumnos, profesores y correspondientes externos como colegas o expertos.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Además de la diversidad, de entre las características más destacables de las tecnologías de la información y la comunicación, por su aplicación a la enseñanza de idiomas, hay que hablar sobre todo de la interactividad y la hipertextualidad[1]. En cuanto a la primera, y hablando de métodos multimedia, la interactividad supone una implicación directa del alumno en el programa, en el sentido de que sus decisiones o elecciones son determinantes dentro del proceso que se está desarrollando, y que influyen totalmente en la progresión posterior a su actuación. En función de esta interactividad humana el programa es capaz de producir diferentes respuestas, y podemos decir que un programa de este tipo puede alcanzar diferentes grados de interactividad, que van desde una falsa interactividad consistente sólo en la propuesta de varias respuestas que desembocan sin embargo en una misma respuesta común, hasta programas más sofisticados en los que realmente sí existen diferentes caminos a seguir en función de las elecciones de la persona que los está utilizando. La interactividad es especialmente importante en la navegación por Internet, se podría decir que está en la base de la misma. Aquí todo depende del componente humano, no hay nunca un camino único, y por ello se convierte en una verdadera exploración. Exploración que no está exenta de riesgos, como veremos más adelante. Pero en cualquier caso la posibilidad de actuar directamente en el proceso del aprendizaje, tener la sensación de controlar la propia progresión, supone sin ninguna duda un aliciente para el alumno que se integra de manera mucho más activa en dicho proceso.

Hemos citado también la hipertextualidad como característica determinante de las nuevas tecnologías que nos ocupan, gracias a la cual podemos hablar de una red. Con un simple movimiento de ratón el usuario puede saltar de un texto virtual a otro, de éste a un tercero y así sucesivamente. Se trata de una nueva forma de leer, ya no hay un único sentido lineal sino que navegamos de manera transversal, introduciendo nuevas conexiones con otros textos, enriqueciendo así el primero. La noción de hipertexto encuentra su expresión más clara en los diccionarios en línea, y, como veremos, ciertos métodos multimedia explotan también esta característica. El término hipermedia designaría esta misma noción aplicada a otro tipo de soporte, no hablamos sólo de texto sino de vídeo, imagen, sonido, etc. Esta característica supone un avance muy considerable en cuanto a la posibilidad de acceder de manera mucho más rápida a información que anteriormente era de más difícil y lento acceso, y de esta manera tenemos un material complementario muy rico y actual para nuestras clases.

---

[1] Lancien, Thierry (1998), *Le multimédia*, París, CLE International (coll. Didactique des langues étrangères).

1. INTERNET Y MULTIMEDIA EN LA ENSEÑANZA DE LENGUA EXTRANJERA

Hemos visto que existen motivos en principio suficientes para considerar la utilización de las tecnologías de la información y la comunicación para la enseñanza de un idioma. Las perspectivas para la didáctica de las lenguas extranjeras parecen prometedoras. Queremos introducir innovaciones en la enseñanza siempre que nos faciliten el trabajo y mejoren los resultados, pero tal vez nos encontramos en un punto en el que a pesar del auge creciente de la aplicación de las nuevas tecnologías a la enseñanza, y en concreto a la enseñanza de la lengua, su función educativa está por determinar y evaluar. Nos preguntamos con cierta cautela cuál es la verdadera función de estas tecnologías aplicadas a la enseñanza de un idioma.

Si la propuesta más interesante del soporte multimedia reside en la interactividad, podemos pensar que, llevada al extremo, esta interactividad combinada con la multimedia (o hipermedia) permitiría que se rompiera la noción de nivel y también la de progresión. El alumno, dueño absoluto de los mandos en este viaje lingüístico, describiría su propio itinerario dejándose llevar en medio de una marea de información, en función de que ésta se le presente de manera más o menos atractiva o sugerente. La ventaja de este modo de navegación es que permite el acceso sin restricciones a diferentes niveles de información, en campos diversos, y se convierte en una experiencia de descubrimiento. Así, los resultados dependerían del nivel de implicación activa del alumno, de su actitud ante la vida en general, en el sentido de que sus preferencias o simples gustos le guiarían en las elecciones que lleva a cabo.

Porque este tipo de navegación lleva implícito el concepto de elección; navegar en la red supone una serie de elecciones en cadena, que determinan el destino final del viaje, y toda la serie de lugares visitados durante éste. En tal sentido sería lo más parecido a un programa de inmersión lingüística que se produciría durante el tiempo que el alumno navega en la red. Desprovisto de objetivos y de programación, iría libremente asimilando la información que recibe de manera diferente según su propia capacidad[2].

---

[2] En este sentido de la navegación como viaje o descubrimiento, es interesante la observación de A. Martel sobre la inclusión de dicha metáfora espacial, física, en el mundo virtual de Internet: «La métaphore du voyage et de l'exploration prend une très large place dans l'architecture des contenus. Cet apprentissage a la saveur d'une expérience physique (même en absence) et tend à s'éloigner de la connaissance abstraite et théorique qu'a particulièrement favorisée l'ère de l'imprimerie. Alors que l'internet consacre le pouvoir de la distance s'opère un paradoxal retour de l'espace physique par l'inclusion de la métaphore du déplacement physique par le voyage et l'exploration. Mais, en même temps, la métaphore du voyage consacre les approches constructivistes qui attribuent à

Este tipo de navegación no está desprovisto de riesgos de pérdida de informaciones en el trayecto. En efecto, y esto dependerá en gran medida de los conocimientos previos del alumno así como de su manera de navegar, con la navegación en red y también cuando se utiliza un método multimedia en CD-rom se pierde la visión de conjunto, el punto de referencia[3]. Al poder dirigirse hacia diferentes niveles de información, ésta deja de estar estructurada, se tienen de alguna manera trozos de un conjunto pero se pierden las conexiones entre cada uno de ellos, uno no es capaz de situarlos todos juntos para formar un todo. En este sentido Develotte hablaba de la inmaterialidad del soporte, que compara con la materialidad de un libro, objeto manipulable cuya pérdida produce que nos quedemos sin punto de referencia donde situarnos frente al documento[4]. Frente a la gran masa de informaciones diversas que el estudiante encuentra, existe el riesgo de que pierda su punto de referencia, de que olvide lo que estaba buscando y para qué. En este punto reposa la función del profesor al aplicar las nuevas tecnologías, es como un guía al que el alumno debe recurrir para no perderse y conseguir así que saque el máximo partido a su trabajo.

Se trata pues de una mejor manera de entrar en la práctica, y al mismo tiempo pone en cuestión el establecimiento de las funciones diferentes y a la vez complementarias de alumno y profesor. Enseñamos al alumno a ser autónomo, a aprender por sí mismo, y a no esperarlo todo del profesor. ¿Cuál es entonces el papel del profesor en este proceso de autoaprendizaje? El autoaprendizaje independiente supone asumir responsabilidades por parte del alumno, pero es en esta independencia donde se encuentra precisamente la clave: cada alumno es diferente de cualquier otro[5], negar esta desigualdad sería utópico y conduciría a un

---

l'apprentissage un processus d'exploration et d'expérience»; MARTEL, Angéline (1999), «Vers une didactique nouvelle avec l'internet?», *Le français dans le monde*, 306, pp. 29-31.

[3] «...l'interrelativité des domaines devient une source de découvertes et d'égarements. Le classement et le tri s'intègrent aujourd'hui dans des systèmes plus complexes-tellement complexes que nous risquons fort de nous y perdre». ELDER, D. (2000), «Pour analyser un site internet», *Le français dans le monde*, 308, p. 25.

[4] DEVELOTTE, C. (1997), «Lecture et cyberlecture», *Le français dans le monde*, 306, pp. 29-31.

[5] PORCHER, L. (1981), «Les chemins de la liberté», *Études de linguistique appliquée*, 41, H. Holec. dir., p. 128: «Les hommes ne sont pas égaux devant un apprentissage particulier, et cela n'a que très partiellement à voir avec leurs dispositions naturelles (génétiques): la construction de conditions démocratiques de formation, et c'est bien de que vise d'abord l'autonomie, commence par la reconnaissance de cette réalité, se poursuit par sa prise en compte continue, par l'instauration des moyens adéquats pour vaincre cette inégalité. Mais, ce qui serait à coup sûr un échec, serait de considérer que cette inégalité n'existe pas: si l'on se conduisait ainsi, on aboutirait inévitablement, quelles que soient les intentions, à favoriser les favorisés».

fracaso seguro. El profesor puede realmente colocar al alumno en el buen camino conociendo sus limitaciones y sus puntos fuertes, a partir de ahí es tarea del profesor motivarlo y prepararlo para asumir una responsabilidad definida por ambos.

Sin embargo, otro de los posibles riesgos de la utilización de estas nuevas tecnologías es la atenuación de la relación personal entre alumno y profesor, el factor humano parece pasar a segundo plano en virtud de una relación más fuerte que se establecería entre el alumno y el ordenador. El proceso de enseñanza-aprendizaje, paralelamente a la introducción de las nuevas tecnologías en la enseñanza, se convertiría en un proceso de despersonalización de la enseñanza.

2. EL ÁMBITO UNIVERSITARIO

Tras examinar las ventajas pero también los inconvenientes, ¿en qué sentido tiene interés la inclusión de las tecnologías de la información y la comunicación en la enseñanza de idiomas en el ámbito universitario? Lo que caracteriza al alumno universitario es su proximidad con el mundo laboral. Formamos, en nuestro caso, futuros profesionales del campo de las ingenierías, de la arquitectura, de la informática, etc. La enseñanza debe adecuarse lo más posible al entorno que será habitual para ellos en un plazo relativamente corto. Estamos convencidos de que el papel que desempeña el profesor universitario hoy va más allá de una simple transmisión de conocimientos; partiendo de esta convicción, la realidad nos empuja con fuerza. Para que la formación sea completa tenemos que «entrenar» al futuro ingeniero en cuanto a las destrezas que necesitará en su futura vida investigadora o profesional. No sólo hay que proporcionarle los conocimientos, sino también conseguir que desarrolle ya durante su formación universitaria las destrezas y actitudes imprescindibles para su posterior carrera profesional. En este sentido, cerrar los ojos a todos los avances tecnológicos que tenemos alrededor es hoy por hoy imposible; negar que forman parte de nuestra vida diaria sería tan absurdo como pretender quedarse al margen de toda la información de la que disponemos hoy en día y que no podemos ignorar.

De este modo, y ya que sabemos que conocer lo mejor posible las herramientas informáticas es imprescindible en el mundo del trabajo, la inclusión de métodos multimedia y navegación por la red son complementos importantes en la formación de nuestros alumnos, y deben explotarse desde diferentes puntos de vista para que esta formación sea completa. Está claro que no es tarea del profesor de lengua extranjera enseñar este tipo de destrezas, pero no olvidemos la importancia de las relaciones interdisciplinares dentro del currículum universitario. En este sentido, proponer la utilización de las tecnologías de la información y la comunicación aplicadas a la clase de idiomas o realizar búsquedas de información en la red representan un importante complemento a la clase tradicional, e influyen en la motivación del alumno, que siente que la asignatura se integra de manera diferente a lo que él conocía hasta el momento. Puede bus-

car información en una situación real, tiene acceso a documentos reales que se siente capaz de manejar. Se trata además de una información actual, está utilizando documentos auténticos, de modo que al mismo tiempo está descubriendo por sí mismo datos nuevos, información de última hora.

Esta sensación de inmersión en la realidad (realidad virtual) proporciona todo lo necesario para realizar simulaciones en clase, ya que el estudiante siente que se acerca mucho más a la realidad exterior, al mundo profesional. No olvidemos el carácter lúdico que lleva implícito este tipo de planteamientos en clase, que resulta muy atractivo para los estudiantes puesto que al mismo tiempo que participan en la actividad, percibida como juego, son capaces de reconocer la utilidad práctica de la misma. Esta conjunción de elementos reales e imaginarios nos ayuda a completar nuestras clases y a reforzar los puntos más importantes de la asignatura.

La actualidad de los contenidos en la red es pues un factor importante que determina la motivación del alumno, ya que seguro despierta su interés. La posibilidad de decidir de manera independiente las actuaciones que lleva a cabo en una sesión, tanto de Internet como, si bien en menor grado, dentro de un programa en CD-rom con altas dosis de interactividad, es otro argumento que apoya esta motivación y ayuda a mantener el interés del alumno durante un tiempo normalmente más largo que el que se consigue en una clase tradicional.

Este aumento del nivel de implicación del alumno conecta con la noción de autonomía del estudiante. En la aplicación en didáctica del francés como lengua extranjera, las tecnologías de la información y la comunicación han tenido el efecto de potenciar la autonomía[6]. Autonomía que empieza con la libertad de elegir de la que hablábamos antes, y que reposa sobre la idea de que el ritmo de aprendizaje es diferente para cada alumno, y sobre todo sobre la constatación de que los conocimientos que mejor se retienen son los que se descubren

[6] La importancia creciente de las nuevas tecnologías como motor de la educación por medio de la exploración queda reflejada en los más recientes informes de la Comisión de las Comunidades Europeas sobre la educación: «Si l'autonomie de l'élève se trouve renforcée, il s'agit pour l'enseignant de motiver et d'encadrer des échanges entre élèves, proches ou éloignés géographiquement, afin qu'ils deviennent l'un des ressorts du processus éducatif. Si l'utilisation d'Internet suppose une bonne maîtrise de la langue maternelle et d'autres langues, elle peut également en stimuler l'apprentissage. Il s'agit également pour l'enseignant d'utiliser l'effet catalyseur que fournit l'utilisation et la création de ressources sur Internet par les élèves. Dans cette perspective, un consensus semble se développer sur le fait que les TIC peuvent favoriser des apprentissages basés sur la curiosité, la découverte et l'expérimentation»; Commission des Communautés Européennes. *Penser l'éducation de demain. Promouvoir l'innovation avec les nouvelles technologies,* COM (2000) 23 final, 27.01.2000 (http://europa.eu.int/comm/elearning), p. 10.

personalmente, por medio de la reflexión y la comparación con la propia lengua materna[7].

Queremos, pues, estudiantes que al final de su formación sean totalmente autónomos, que sepan utilizar lo mejor posible los recursos de que dispongan, que sean capaces de desarrollar una carrera profesional en la que no existan lagunas formativas. Para conseguir que sean realmente independientes hay que fomentar el aprendizaje autónomo desde el aula, ya sea en una asignatura de lengua extranjera como en cualquier asignatura técnica.

Evidentemente, esto supone un reto para el profesor de idiomas que habitualmente no posee una formación sólida en el campo de la informática. Estar al día de estas herramientas que se perfeccionan día a día supone un esfuerzo adicional a la ya dura tarea de profesor en el sentido más tradicional, y el primer paso en esta tarea sería reconocer que efectivamente no sabemos todo lo necesario. De ahí a llegar a dominarlas suficientemente hay un camino que recorrer, tanto en el aspecto técnico como en el didáctico. El dominio de la técnica debe ser suficiente para poder evitar al máximo las restricciones que nos impone. La cuestión es saber si realmente ese esfuerzo compensa, si los resultados obtenidos son lo suficientemente satisfactorios como para que hasta el docente más reticente a la utilización de la tecnología en el aula se decida a sumergirse en ese mundo informático que en ocasiones no se llega a dominar con mucha rapidez[8].

Lo que no podemos negar es que el hecho de hacer este esfuerzo ya es un paso muy importante en la mejora de la docencia. Ser innovador y abierto al cambio en su desempeño profesional supone una actitud del profesor activa, una voluntad de ampliar horizontes en la enseñanza que ya de por sí hay que valorar, y que al mismo tiempo representa uno de los rasgos que caracterizan a un buen profesor. Cualquier actuación en este sentido es representativa de un deseo de innovar, de mejorar, que raramente provocará efectos negativos. No sólo es conveniente el uso regular del ordenador, sino que las opiniones e intercambios de información entre colegas son instrumentos muy valiosos para avan-

---

[7] TAGLIANTE, C. (1994), *La classe de langue*, París, CLE International (coll. Techniques de classe), pp. 13-14.

[8] En este sentido resultan interesantes por su actualidad las afirmaciones de Thierry Fauvaux, en cuanto a la resistencia de ciertos profesores ante la utilización de las nuevas tecnologías en la enseñanza: «...les professeurs de langue étrangère/seconde se trouvent, dans l'exercice de leur art, «naturellement» confrontés à des technologies en constante évolution. Laboratoires de langues et informatiques, méthodes audiovisuelles et multimédia, didacticiels, vidéo, visioconférence, cédéroms, voire DVD, sont autant d'instruments et d'outils auxquels ils ont dû s'initier. Sans doute, peut-on voir également dans les résistances des «classiques» une part d'appréhension liée à l'utilisation de l'enseignement assisté par l'ordinateur», in Fauvaux, Thierry (2000), «Recherches bibliographiques via l'internet», *Le français dans le monde*, 306, pp. 29-31.

zar en el terreno de las aplicaciones didácticas de Internet y multimedia, así como el trabajo en equipo.

Pero una vez que se conocen estas nuevas herramientas didácticas, ¿cómo explotarlas adecuadamente? En esto, no hay una única respuesta, sino tantas como necesidades específicas existen. Empecemos por ahí: hagamos un análisis serio de las necesidades de nuestros alumnos. Esto nos dará la clave para empezar a trabajar. Una vez tengamos definidos nuestros objetivos en función de esas necesidades, encontraremos unas herramientas muy útiles como factor de dinamización de la clase tradicional, y que al mismo tiempo nos ayudarán a valorar las competencias de nuestros alumnos. Y después pongamos a prueba los materiales que desde nuestra experiencia de docentes consideremos adecuados. Será esta misma experiencia la que nos ayudará a elegir pero también a desechar determinados materiales, a explotar otros de manera diferente en función de la evaluación posterior que hagamos.

Una característica a destacar, en el caso de Internet, es que exige una revisión permanente de la producción existente, ya que las direcciones desaparecen o cambian con mucha rapidez. Esta reactualización constante puede en principio parecer un inconveniente, pero al mismo tiempo supone un nuevo reto y una fuente permanente de descubrimiento tanto para el profesor como para el alumno. En esto, debemos convencernos de que sólo poniendo en práctica estas nuevas actividades podremos mejorar nuestras clases, utilizando las conclusiones que saquemos desde el punto de vista de la experiencia acumulada.

3. INICIATIVAS DE APOYO A LAS TIC

Al hablar de las nuevas tecnologías (o mejor, tecnologías de la información y la comunicación) aplicadas a la enseñanza, resultaría utópico e incluso poco solidario ignorar que actualmente existe un déficit importante de tecnología en los centros de enseñanza, sobre todo en los niveles de enseñanza primaria y secundaria. Podemos ir más lejos aún; fuera de las fronteras de los llamados países desarrollados, hablar de estos temas resultaría tan absurdo como pretender dar por cierta una historia de ciencia ficción.

En este sentido, dentro del marco de la Unión Europea, se está llevando a cabo una iniciativa que forma parte del plan de acción *e*Europe, el proyecto *e*Learning. El objetivo de ambos es conseguir que Europa se incorpore plenamente a la era digital, y en concreto *e*Learning tiene como objetivo fundamental fomentar «el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, incluido Internet, en la enseñanza y el aprendizaje»[9]. Se trata de un intento de paliar las

[9] *eLearning. Concebir la educación del futuro,* Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, Luxemburgo, NC-33-00-243-ES-D

diferencias significativas que existen entre los diferentes países y regiones de Europa, tanto en cuanto a la generalización del acceso a equipos informáticos como a la formación del personal docente afectado. Se pretende desarrollar la cooperación entre profesores, educadores y gestores para crear un área educativa europea que fomente la innovación y el intercambio de experiencia en materia de utilización de las tecnologías de la información y la comunicación para el aprendizaje.

Dentro de este planteamiento general, uno de los tres temas de importancia estratégica para Europa, y que son el objetivo de este plan de acción, es el aprendizaje de las lenguas vivas, partiendo de la base de que la pluralidad lingüística es un valor básico del modelo europeo, por lo que el aprendizaje de idiomas es esencial para el desarrollo del nuevo mercado de trabajo europeo, caracterizado por la movilidad[10].

Este tipo de iniciativas nos demuestra la importancia creciente que se está dando a las tecnologías de la información y la comunicación no sólo en el mundo laboral, sino partiendo ya de la formación y la educación, en una Europa cuya economía global se basa cada vez más en el conocimiento. Desde este punto de vista resulta imprescindible su integración en el aula.

4. EXPLOTACIÓN DE RECURSOS EN LA RED

Como complemento de la clase de lengua extranjera para estudiantes universitarios, Internet permite elaborar actividades de acuerdo con su enorme variedad de recursos, a la que los estudiantes pueden acceder por medio de los buscadores a partir de palabras clave, o de una lista de direcciones que el profesor les proporcione. Así se consigue información para reforzar un tema determinado y material muy interesante para completar una clase. Esta información podemos colocarla después en una página web asociada a la asignatura, de manera que pueda ser consultada en cualquier momento por los estudiantes que lo deseen. De este modo hemos conseguido información pertinente y útil, los alumnos que han participado en el proceso de búsqueda ven reflejado el fruto de su trabajo, y lo comparten con el resto de sus compañeros.

---

[10] «Les langues vivantes constituent l'un des secteurs où la valeur ajoutée des nouvelles technologies pour l'éducation est déjà sensible. La collaboration en ligne offre des opportunités nouvelles pour la communication entre ceux qui apprennent et ceux qui enseignent ou soutiennent des apprentissages linguistiques. Les langues vivantes sont de plus en plus l'un des créneaux porteurs du marché des multimédias éducatifs qui suscite l'intérêt des secteurs public et privé», Commission des Communautés Européennes. *Plan d'action eLearning. Penser l'éducation de demain*, COM (2001) 172 final, 28.03.2001 (http://www.europa.int/comm/elearning), p. 16.

Así podemos conseguir que los estudiantes desarrollen habilidades de búsqueda de información, pero también que sean capaces de evaluar la información obtenida. Podemos ayudarles a organizar y estructurar mejor las informaciones encontradas, desechando las informaciones no pertinentes y seleccionando las que sí lo son, para después destacar las principales y crear su propio esquema organizativo en función del interés que para ellos conlleven. Implicando a los alumnos en la búsqueda de recursos en la red, mejoraremos su motivación. Para la propuesta de este tipo de búsquedas podemos partir de nuestra propia experiencia, de las búsquedas anteriores que hayamos hecho en el terreno, con lo cual enfocaremos más directamente el objetivo, y simplificaremos mucho la tarea de los estudiantes. Otra posibilidad es partir de los intereses de los alumnos, de las cuestiones que a ellos les resulten interesantes o útiles en su formación, y que por tanto ellos mismos planteen. Esta pertinencia de los contenidos unida a la utilización de la lengua extranjera en las actividades propuestas propicia la implicación de los estudiantes en la búsqueda. Como ya hemos visto antes y debido tanto a la inmensa cantidad de información existente como a la estructura arborescente de los vínculos en Internet, existe siempre el riesgo de que en el proceso de navegación los estudiantes se pierdan o abandonen el objetivo inicial que se habían propuesto. Esto ocurre con cierta frecuencia, y es por ello importante definir claramente los objetivos desde el principio y, sobre todo, en las primeras actividades, utilizar una lista de direcciones seleccionadas previamente.

Para conseguir que los estudiantes se integren más en la realidad del idioma tenemos la posibilidad permanente de utilizar la actualidad más reciente, los hechos reales. Para ello recurrimos a los periódicos o revistas en red al tratar un tema determinado, y a partir de las informaciones encontradas podemos elaborar actividades que provoquen el planteamiento de una cuestión, y un posterior proceso de resolución del problema.

Los recursos de la red podemos integrarlos en el marco de una simulación global, de este modo conseguiremos que los estudiantes sean más receptivos y que se comporten de manera más activa. A menudo los estudiantes carecen de elementos de información que les permitan situar mejor un tema, necesitan información de contexto que pueden encontrar en la red. Para ello, y para simplificar la tarea, podemos proponerles un itinerario preestablecido por medio de direcciones seleccionadas por el profesor. Así tendrán acceso a una gran cantidad de material complementario para mejor situar su tema de referencia y comprender mejor su importancia dentro de un marco más amplio.

De la misma manera que, como decíamos antes, es interesante que el profesor cree una página web asociada a la asignatura, podemos proponer a nuestros estudiantes que sean ellos los que realicen una, para que en este proceso comprueben la importancia de la utilización de multimedia. Gracias a la introducción de imágenes, sonidos, vídeos, etc., conseguiremos que ciertos temas que de otro modo resultarían mucho más áridos adquieran una nueva perspectiva más amena e interesante.

La gran expansión del correo electrónico como medio de comunicación directo, rápido y eficaz no debe pasarnos desapercibida. La mayoría de los estudiantes universitarios lo utilizan de manera habitual, desplazando a otros medios de comunicación como el teléfono o el correo postal, muy poco utilizado en nuestros días. Gracias a esta generalización progresiva del uso del correo electrónico y con las posibilidades de interacción vía Internet, aparecen nuevas posibilidades de intercambios entre estudiantes, profesores, colegas de otras instituciones, expertos en la materia. Es en este punto donde reencontramos el factor humano que parecíamos estar perdiendo. La correspondencia vía e-mail con fines de aprendizaje de idiomas se convierte así en una herramienta muy útil para el estudiante y el profesor.

En este campo, destacamos la página que funciona desde ya hace tiempo de la Universidad de Trier, *Tandem*[11], que propone aprender un idioma en autonomía, y al mismo tiempo con la colaboración de un compañero nativo de la lengua que se está aprendiendo. Sirve como punto de encuentro entre estudiantes de idiomas que desean entrar en correspondencia con un nativo, que a su vez busca un compañero cuya lengua materna sea la que él estudia. Al mismo tiempo propone intercambios entre grupos de estudiantes de idiomas de diferentes niveles y edades, desde primaria hasta la universidad. Se complementa con actividades varias, bibliografía, e incluso propone becas para realizar estudios de idiomas en el extranjero en sus centros asociados.

En cuanto a las páginas específicas de FLE, son cada día más numerosas; en este campo, los canadienses se muestran muy activos. Existen muchas páginas de tipo pedagógico destinadas a profesores de francés. En ellas podemos encontrar tanto información pedagógica, normalmente con vínculos a otros sitios de interés, como propuestas de actividades diversas para realizar en clase o en autonomía. Lo difícil es decidir cuáles de esas páginas nos sirven realmente para alcanzar los objetivos perseguidos.

5. CRITERIOS PARA VALORAR UNA PÁGINA WEB

El establecimiento de unos criterios distintivos puede ayudarnos a distinguir los sitios que se adaptan a nuestras necesidades de los que no nos resultan útiles. Este análisis inicial por parte del profesor resulta indispensable para evitar en la medida de lo posible los riesgos de una navegación larga en el tiempo y carente de resultados positivos. Para partir de una base objetiva, podemos diferenciar dos tipos de criterios:

[11] http://tandem.uni-trier.de/Tandem/trier-fra.html.

los que se refieren a la calidad externa de la página.
los que afectan al contenido, o las aportaciones al proceso de aprendizaje.

En cuanto a los primeros, lo que de entrada nos interesa cuando entramos en una página nueva es la presentación: la originalidad, el aspecto visual (si tiene animación, los colores, los sonidos, la utilización de texto e imágenes...). Esta primera aproximación puede ser determinante a la hora de tomar la decisión de continuar o no navegando; el hecho de que la página inicial sea atractiva influye de manera determinante en nuestra creación de expectativas. No olvidemos en esta primera fase la importancia que tiene la rapidez con que se carga la página; una espera demasiado prolongada puede hacernos desistir.

Otro criterio a tener en cuenta es la riqueza de vínculos, y las facilidades que se nos presentan para navegar, tanto para avanzar como para retroceder y volver a encontrar el camino que habíamos iniciado. Nos referimos a todo aquello que ayude a evitar las pérdidas de información de las que hablábamos antes, así como la falta de visión de conjunto. Es importante también que el navegante comprenda y se integre en una progresión que él mismo va creando, es decir, que sienta que el camino que está recorriendo tiene cierta coherencia, que va a alguna parte. Y dentro de lo posible, que exista un menú al que poder acudir sin necesidad de recorrer a la inversa la ruta que habíamos iniciado y que no nos ha llevado al destino que queríamos. Este criterio de pertinencia de la navegación está directamente relacionada con el contenido, y en ese sentido es una especie de puente entre los dos tipos de criterios que habíamos diferenciado.

En cuanto al segundo tipo de criterios, los que se refieren a los contenidos, tendremos que tener en cuenta el grado de interactividad que la página presenta, es decir, observar si realmente la elección del usuario determina la ruta a seguir, o si por el contrario se trata sólo de una falsa interactividad, una progresión guiada que nos lleva siempre al mismo punto de destino. La calidad del aprendizaje variará notablemente en uno u otro caso. Observaremos también si las actividades propuestas favorecen la exploración y el descubrimiento personal, ya que ésta es una de las propuestas más interesantes de la red y que la diferencia de los métodos más tradicionales. Es importante constatar además si se produce al mismo tiempo una sistematización de los contenidos expuestos, ya que la existencia o no de dicha sistematización condiciona el tipo de tarea propuesta. Veremos si las actividades están dirigidas al autoaprendizaje independiente o si se trata de simples actividades de apoyo, y en este sentido el último punto a tener en cuenta, fundamental, es la constatación de la existencia o no de una evaluación de las actividades realizadas.

Para comentar rápidamente algunos de los sitios de FLE que destacan por su importancia o su originalidad, un sitio ya clásico es *Clic-net*[12], que podemos

[12] http://www.swarthmore.edu/Humanities/clicnet/fle.html.

considerar como el banco de recursos pedagógicos más importante. En él podemos encontrar hasta 2.500 vínculos, por lo que se considera la verdadera herramienta complementaria del profesor de francés. También podemos encontrar actividades diversas: fonética, vocabulario, talleres de escritura, etc. A pesar de ser tan completo, la página de inicio resulta poco atrayente, de manera que la relación de lo externo con los contenidos no resulta efectiva.

Existen otras muchas páginas en la red de recursos para profesores de francés, como *Noé*[13], del que podemos destacar una presentación más atractiva en la página de inicio, que incluye imágenes en movimiento. En este caso, la organización de los contenidos se hace de manera temática.

Otra página que propone actividades interactivas para el aprendizaje del francés es *Bonjour de France*[14], que se presenta como una revista editada por Azurlingua y el CIEL de Brest. En ella encontramos propuestas de ejercicios para realizar en autonomía o con el apoyo del profesor, que en este caso están clasificados por niveles, con elementos hipertexto que reenvían a explicaciones léxicas y gramaticales.

Cyberprof[15] es un catálogo, un vínculo directo con los repertorios de los recursos en francés más completos y más amplios. Encontramos tres grandes partes: la teoría, dedicada a la formación continua de profesores, debates pedagógicos, etc., en la segunda documentos y cursos de civilización en la red, documentos auténticos y proyectos, y por fin una relación de recursos francófonos y buscadores.

Como ejemplo de colaboración de una cadena de televisión en el aprendizaje del francés, encontramos *Funambule*[16], elaborado por la cadena francófona TV5, que se destina a la enseñanza del francés a partir de secuencias en vídeo actualizadas cada semana. A partir de estas secuencias se elaboran ejercicios que se limitan a la comprensión y vocabulario principalmente.

6. CONCLUSIONES

Hemos visto cómo es posible utilizar los recursos que Internet ofrece en la enseñanza de FLE, y la pertinencia de su utilización para la docencia de estudiantes universitarios. También constatamos la necesidad urgente de una evaluación seria de toda esta información de que disponemos. Tenemos a nuestra disposición una gran cantidad de recursos; es tarea del profesor decidir cómo

[13] http://noe-education.com.
[14] http://bonjourdefrance.com.
[15] http://www.geocities.com/Athens/Styx/5029.
[16] http://www.funambule.com.

explotarlos, cómo sacarles el mejor partido. La puesta en común con otros compañeros, el enriquecimiento a partir de la aportación de experiencias entre colegas es un factor importante para lograr una mejor explotación de los recursos existentes.

El rápido envejecimiento de los contenidos en Internet nos obliga a estar revisando permanentemente nuestras producciones. Tenemos la impresión de estar siempre experimentando, pero al mismo tiempo esa experimentación forma parte del juego; la metáfora del viaje como descubrimiento, como exploración de lo desconocido, también está presente cuando lo que quisiéramos es dominar el terreno al máximo, pero al mismo tiempo supone un reto que nos incita a continuar navegando.

Tal vez en eso radique la propuesta más interesante de Internet en cuanto a su aplicación en la enseñanza, en su dinamismo, en la reactualización constante tanto de los contenidos de la red en sí como de las actuaciones de sus usuarios. Sin embargo, en esta misma característica encontramos el peligro de desembocar en una navegación azarosa y poco práctica, al no conseguir enfocar los objetivos propuestos. Es por eso fundamental el papel del profesor como guía en este viaje lingüístico. Somos conscientes de que queda mucho camino que recorrer en cuanto a la evaluación objetiva de los resultados de su aplicación, y en este sentido podríamos decir que el camino se hace andando. Pero en cualquier caso, forma parte de nuestro papel de profesor la transmisión de estas destrezas al estudiante universitario por medio de la introducción de las tecnologías de la información y la comunicación en el aula como complemento y refuerzo de nuestras clases tradicionales, siempre desde la perspectiva del establecimiento previo de unos objetivos que se adecuen a las necesidades específicas de los estudiantes.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

EL AZAR APRISIONADO. MÉLUSINE/NÉBULEUSE Y LA VUELTA DE LAS HADAS: DE *LA RÉGION DU CŒUR* À *LE TRAITÉ DES FÉES* CON FERNAND DUMONT

Lourdes Terrón Barbosa
Universidad de Valladolid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Translucide
elle repose
parmi les pièges de la nuit
Fernand DUMONT, *La grande nocturne*

A mi amiga Patricia Pareja, por creer en las Hadas

0. PROLEGÓMENOS. DEL ARQUETIPO AL MITO

Uno de los centros de interés privilegiados en las búsquedas realizadas por los escritores surrealistas ha sido el imaginario femenino. Musa, símbolo de la naturaleza celeste y divina, la mujer aparece tipificada bajo diversas formas, omnipresente. Nuestro objetivo en esta comunicación será situar el papel que desempeña en el imaginario poético del escritor Fernand Dumont y analizar, posteriormente, qué rasgos y características perfilan el arquetipo que el poeta integra a lo largo de las obras que a ellas ha consagrado. Es en *La région du cœur*[1], texto escrito en 1935, donde expresa por antonomasia el sentimiento de soledad que le acompañará hasta el resto de sus días, a sabiendas de lo difícil que es para cualquier mujer responder al absoluto que sus exigencias imponen. El amor intenso, la idealización sin límites, la adoración profunda se dan aquí su cita, marcando el ritmo poético, características que nos permitirán trazar un perfil del imaginario femenino entre los diferentes arquetipos existentes [2].

---

[1] DUMONT, Fernand (1939), *La région du cœur,* Mons, éditions du Groupe Surréaliste en Hainaut. Existe una edición posterior, BLAMPAIN, Daniel (1985), *Fernand Dumont. La région du cœur,* Bruselas, Labor, Coll. «Espace Nord», de más fácil acceso. No obstante, manejaremos a lo largo de la presente comunicación la primera edición.

[2] Al hablar de arquetipo nos acogemos a la definición de JUNG, Carl Gustav (1983), *Símbolos de transformación,* Barcelona, Paidós, cuando afirma que son: «Formas universalmente existentes y heredadas cuyo conjunto constituye la estructura de lo inconsciente».

1. FERNAND DUMONT Y *LE TRAITÉ DES FÉES*

En 1942, gracias a la ayuda de Marcel Mariën, Fernand Dumont publica en Amberes *Le traité des fées*[3]. Dedicado a su hija Françoise, constituye una obra sin parangón en la literatura surrealista. Escrita en prosa, con un estilo límpido y claro, el poeta establece una verdadera sistematización de las diferentes hadas que habitan el imaginario de sus versos, constituyéndose en un etnólogo de este universo maravilloso. Cada capítulo del libro describe una característica específica: *Du parfum des fées, Des mœurs des fées, De l'invulnérabilité des fées, De l'invisibilité des fées, du sein des fées:* «Leurs pointes, légérement usées, ont la nuance des nuages que les feux du couchant colorent d'un dernier rayon de désir. C' est l' aube ou le crépuscule. On ne sait plus. L'air est parfumé de chants d'oiseaux. La rosée brille dans l'herbe folle. Il est tard, beaucoup trop tard pour partir... Les seins des fées, ce sont les perles du cœur»[4] o *Des habitacles des fées:*

> À peine y pénétre-t-on que les bruits odieux du monde cessent de se faire entendre. Rien que de très odieux du monde cessent de se faire entendre. Rien que de très simple pourtant, mais de si parfaitement agencé que le moindre désir trouve à s' y satisfaire. Ce qui, partout d' ailleurs, tiendrait du prodige est ici naturel. Silencieuses, des mains fines vont et viennent comme des oiseaux dans l'air limpide, qui remplissant un verre, qui tisonnant le feu de buches, qui encore ouvrant le livre à la page désirée. La fenêtre donne sur un ciel parfaitement lisible. Ce qu'on fait, ce qu'on fera s'y inscrit en signes mouvants d'une étonnante clarté. La vie, les hommes, le monde ne sont plus que des choses lointaines, si lointaines qu'on les devine à peine entre deux bouches, à l'extrême horizon du souvenir. On n'en finirait pas de goûter à ces merveilles, de toucher ces miracles. II faut pourtant prendre congé, quitter ces lieux de douceur. Au dehors, la pluie claire de l'espoir n'attend que ma venue pour pétiller sur mes cheveux[5].

Entendemos pues el arquetipo como el principio formal de las estructuras del inconsciente colectivo. Ahora bien, si existe en el hombre cierta disposición innata a la formación de representaciones o de estructuras universales que serían las configuraciones del inconsciente colectivo, debemos diferenciar bien el arquetipo de la representación o imagen arquetípica, en muchos casos símbolo. El arquetipo se presenta como una constante humana universal, mientras que el símbolo es un hecho potencial que puede actualizarse dentro de los límites de un contexto dado. El arquetipo es siempre, de todos modos, un símbolo potencial y su núcleo dinámico está en todo momento dispuesto a actualizarse y a aparecer como un símbolo. Principio de la estructura del inconsciente colectivo es el principio formal de la constancia «Imagen preconsciente» o «Imagen arquetípica». Esta constancia puede dar nacimiento a diferentes formas sensibles.

[3] Dumont, Femand (1942), *Le traité des fées.* Amberes, Çaira.

[4] Dumont, Fernand (1942), *Le traité des fées*, p. 11.

[5] *Ibidem*, p. 17.

Como en los cuadros de Caspard-David Friedrich o de Daniel González[6], el paisaje se transforma en silencio, maravilla y deseo y todas las hadas sincretizan la imagen del hada por excelencia de las búsquedas surrealistas, Mélusine.

2. TIPOLOGÍAS ARQUETÍPICAS DE LO FEMENINO: LA MUJER HADA

El surrealismo ha propuesto una nueva versión del tema de lo eterno femenino y ha pretendido hacer de ello uno de los elementos esenciales de una nueva mitología. Fernand Dumont reivindica en este ámbito la herencia romántica. Muestra como aparece «Une figure tout autre de la femme, unique et nécessaire, incarnant toutes les beautés du monde à l'orée d'un temps qu'on devine contempteur des âmes, porteuse de toute lumière»[7]. Esta idea prevalece como herencia del romanticismo alemán y francés: Novalis, Hölderlin, Kleist, Nerval, Vigny, Stendhal, Baudelaire y en el siglo XIX escritores como Huysmans y Jarry. El reconocimiento, pues, del papel redentor de la mujer se sitúa en el epicentro de las humanidades surrealistas. Casi toda la obra del poeta, desde *La région du cœur* hasta *Le traitée des fées*, desarrolla este núcleo temático de la mujer elegida, la única capaz de «rédimer cette époque sauvage», desatando una contradicción de ambivalencia simbólica entre el Eros pagano y el Ágape cristiano. La posibilidad de poseer la verdad «dans un âme et dans un corps» abre al hombre una perspectiva infinita sólo comparable a la del amor divino en el cristianismo, de ahí que las hadas posean para el escritor tan grandes poderes.

3. EN BUSCA DE UN MITO NUEVO: MÉLUSINE

El mito del hada Mélusine que domina todo el libro de *Le traitée des fées,* y que constituye un arquetipo emblemático del ideal de mujer surrealista, aporta una respuesta. Mélusine desaparece definitivamente del castillo de Lusignan volando por la ventana el día en que su marido, el Conde Raymondin, descubre su secreto, es una sirena: «La fée du mystère, celle de l'étrange et celle de

---

[6] CERRILLO RUBIO, Lourdes (2000), «Escenarios de una nueva cosmogonía artística: Montmartre visto por Daniel González», *Investigación humanística y científica en La Rioja. Homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aróspide*, La Rioja, Publicaciones de la Universidad de La Rioja, p. 343. De gran interés por la magnífica relación que su autora establece en este artículo con las teorías durandianas del imaginario, pp. 341-353.

[7] DUMONT, Fernand (1961), «La notion de famille», *Savoir et Beauté,* La Louvière, núm. 2-3, p. 2.432.

l'immaculé viendront toujours tresser dans l'ombre une couronne de fraîcheur autour de mon front pâle... Mélusine, qu'elle vienne encore, qu'elle vienne toujours s'asseoir à ma table. Que la contemplation de son regard splendide me donne chaque soir la force et le courage d'abattre ses ennemis. Je ne l'ai jamais tant aimée»[8]. Observamos sin problemas a través de estas citas qué características convergen en el mito. La mujer aporta en la vida cotidiana banal y desacralizada un secreto, propone un enigma. Está en relación, por su propia naturaleza, con la naturaleza, con las fuerzas cósmicas animales y vegetales que la animan. Escapa a condicionamientos morales y sociales, realiza la ambición constante del surrealismo, de complementarse con el hombre no objetivado, no creado; encarna así el ideal de libertad. A la vez Ariadna, Eurídice, Diotima, Eva, la mujer puede aportarle al hombre experiencias y favores extraordinarios, que espera para hacer más llevadera su vida en la tierra.

4. LOS ATRIBUTOS DE MÉLUSINE EN LA OBRA DE FERNAND DUMONT

4.1. La magia

Con frecuencia, Fernand Dumont trae a colación las relaciones que existen entre la poesía, que sigue encontrando en la mujer su fuente de inspiración, la gnosis y la magia. En *La région du cœur,* comenta la expresión rimbaldiana «alquimia del verbo», para definir la poesía y sus objetivos y establece la relación que existe entre el surrealismo y la alquimia. En esta búsqueda es la mujer la que ayuda a remontar la imaginación del poeta hasta los orígenes, hasta el Verbo primigenio, unidad de todas las cosas:

> J'affirme que rien au monde, rien de ce qu' il m' a été donné de voir, ne m'a tant rapproché de l'idée de perfection, je veux dire —cela va de soi— de perfection de la vie. Mystérieusement, se dérobait à la curiosité de mes regards, d'incœrcibles battements de cœur où la joie se mêlait à l'angoisse et m'oppressaient délicieusement. Rien d'autre, sur cette triste terre, n'aurait pu porter à un si haut degré mes facultés d'exaltation[9].

El poeta asegura que la mujer puede desarrollar en el hombre una conciencia más profunda de él mismo y del mundo. Recuerda así la importancia de

---

[8] Dumont, Fernand (1942), *Le traité des fées*, p. 164.

[9] Dumont, Fernand (1985), «À ciel ouvert et Dialectique du hasard au service du désir», in Fernand Dumont, *La région du cœur*, Bruselas, éd. Labor, Coll. «Espace Nord», pp. l39-140.

la cábala, los gnósticos, el zohar y de Eliphas Lévi. Distingue siempre sus *a priori* espiritualistas, sus ambiciones y aspiraciones consistentes en alcanzar la ascensión al Punto Supremo en el que en confusa unidad todas las cosas se asimilan. Este Punto Supremo es el punto de reconciliación del pensamiento con el mundo, corriente de interpretación esotérica o idealista que deja entrever la relación que existe entre el surrealismo, las ciencias ocultas y la tradición esotérica: «L'eau et le feu se conjurent vertigineusement dans les yeux verts d'une fée»[10], nos contará Dumont.

4.2. La vuelta a la infancia

La mujer conserva latente en la poesía y en la prosa poética de Fernand Dumont el espíritu de la infancia. Ya Baudelaire mantenía que el genio es «l'enfance retrouvée». Exalta a través de su obra los valores de la infancia, pero no se trata de la inocencia que en sí conlleva sino de la ingenuidad. No es parangón de un corazón puro, sino de una mirada nueva lanzada sobre el mundo, tradición que hereda de Breton, del que es un fiel seguidor. De hecho, André Breton en su primer manifiesto surrealista precisa en qué consiste este privilegio: el niño aún no está bajo el peso de ninguna alienación.

> L'esprit qui plonge dans le surrealisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance... Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dévoyé, que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de vraie vie; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent. C'est comme si l'on courait encore à son salut ou à sa perte[11].

Así, en apariencia, el ser más indefenso es el más protegido, el más sencillo, el más original. El pensamiento escapa a la lógica, a la objetividad que constituye nuestra visión del mundo real. Achille Chavée explica el genio de Fernand Dumont mediante la persistencia en él del espíritu de la infancia: «Dumont était un homme-enfant, c'est-à-dire qu'il avait gardé intacte la noyance absolue de l'enfant dans sa propre toute-puissance»[12]. Las hadas, la «femme-enfant», Mélu-

---

[10] Dumont, Fernand (1942), *Le traité des fées*, p. 162.

[11] Breton, André (1975), *Manifestes du surréalisme,* París, Gallimard, Coll. «Idées».

[12] Chavée, Achille, *Lettre à Marcel Mariën,* Bruselas, Fonds des Musées Royaux des Beaux-Arts.

sine, poseen ya en sí lo que el surrealismo busca en el automatismo y en el azar objetivo, una frescura basada en haber sabido conservar la capacidad de atención y de sorpresa ante el gran misterio del mundo, que es, a menudo, una capacidad de desatención ante la realidad objetiva, de distracción, de absorción en el todo: «L'infinitude de l'âme enfantine préconsciente —dice Jung— disparaît ou se conserve avec elle. C'est pourquoi chez l'adulte, les vertiges de son âme d'enfant sont ce qu' il y a de meilleur et de pire»[13]. El poeta ha buscado en la creación artística y en su comportamiento cotidiano el verdadero espíritu de la infancia, sus equivalentes o sus sustitutos, que son la ingenuidad y el primitivismo. La prosa que Fernand Dumont consagra a las hadas nos enseña a desaprender, indica el camino hacia una regresión cultural, que debe ser regeneradora. Las pinturas de Dubuffet o los escritos surrealistas de Dumont no habrían sido posibles sin este espíritu. Apollinaire y los artistas del cubismo habían descubierto ya estas pautas antes que los surrealistas, pero los surrealistas comprendieron lo que aportaban como novedad a la sensibilidad moderna. Existe en Magritte, Miró, Desnos y Gisèle Prassinos, la misma ingenuidad no natural o espontánea, sino sólo connatural al saber. Esta búsqueda sobrepasa el plano estético, es más que un modo de expresión, pues el surrealismo quiere poseer un modelo de la infancia, que es una forma de ser. Lo mismo ocurre con el arte primitivo. Los surrealistas, después de Apollinaire y Picasso, se han apasionado e interesado por el arte africano e indio. Fernand Dumont, por ejemplo, poseía en su casa una interesante colección de máscaras. El arte primitivo ha marcado, finalmente, a la pintura y a la literatura surrealistas.

5. DESINTEGRACIÓN Y REINTEGRACIÓN: EL AMOR, VÍA Y SEÑAL DE LAS HADAS COMO AZAR

El amor toma a lo largo de los escritos del poeta una forma verdaderamente iniciática. La mujer, en forma de hada, es la mediadora, la que realizará a la pareja. Dumont ensalza más al hada que al amor y ésta se convierte en el centro de todas sus preocupaciones estéticas. Por ejemplo, *La région du cœur, À ciel ouvert, Le traité des fées* son libros que dejan entrever una gran sensualidad, celebran «Cette puissance éternelle de la femme, de cet être auquel, décidément, tout esprit de calcul était à jamais étranger, de cette neige sans tâche»[14]. Cuarenta años después, Marcel Lefrancq escribe: «l'évocation de la femme par les

[13] Jung, Carl Gustav (1977), *L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, París, Payot, p. 182.

[14] Blampain, Daniel (1985), *Fernand Dumont. La région du coeur*, p. 141.

surréalistes prend toujours un caractère sacré. La femme est la grande invitée dans l'état de disponibilité lyrique où nous nous plaisons»[15]. La espera de la «elegida», Nébuleuse, Mélusine, como nos enseña *Le traité des fées,* será en sí misma maravillosa. El poeta la siente como una luz:

> Il est vrai qu'elles sont si belles, si secrètement parfaites. Rien n'est plus claire, plus limpide, plus transparent que leurs intentions, et c'est toujours en vain qu'on cherchera le plus petit nuage d'arrière-pensée dans le ciel immuablement pur de leur conscience. La fée du hasard, la fée des coïncidences et celle très rare et bouleversante, qui préside aux mystères de la rencontre... qu'elle vienne encore, qu'elle vienne toujours s'asseoir à ma table[16].

En *À ciel ouvert* analiza esta impresión de revelación inesperada. El hada, la mujer, se manifiesta como ordenadora del deseo, ayudando al poeta a alcanzar y a comprender su destino. Es el elemento tierra el que habla a través de ella. Dumont presenta una tesis que concilia las exigencias de la vida con su visión del amor único. *Le traité des fées* se transforma desde esta óptica en una búsqueda del grial, en la búsqueda ciega de la encarnación del mito de la eterna juventud:

> Rigureuse, volontaire, baignée de lune, voilée de mélancolie, nuancée de rêves, elle vous conduira lentement à travers un dédale de chambres vides jusqu'à ce balcon de désespoir auquel vous vous accouderez en silence pour inspecter d'un long regard les horizons déserts de la pensée. Puis vous sortirez, vous descendrez dans la campagne, et sans rien dire, vous chercherez. Vous chercherez des nuits entières, sans le savoir. Vous serez au delà de la fatigue, au delà du sommeil, vous traverserez des forêts d'insomnie lucide. Vous irez toujours droit devant vous jusqu' à cette grande clairière deserte où, l'oreille contre terre, en retenant son souffle, on peut entendre battre le cœur du silence. Alors, en vous relevant, vous constaterez que vous êtes entouré de Fées[17].

Podríamos afirmar que se trata de un modo de fe basada en la perfección encontrada en un amor selectivo, en una idealización del ser más allá de las fronteras de la existencia, en una inocencia reencontrada, en un don absoluto y recíproco; es como una estrella que en su curso celeste se fija sobre el ser amado estableciendo con él una constelación y lo identifica con el ritmo del universo.

---

[15] Lefrancq, Marcel (1986), «Portrait partial et partiel d'un photographe surréaliste, Michel Lefrancq», *Le surréalisme à Mons et les amis bruxellois (1935-1955)*, Mons, Musée des Beaux-Arts, p. 74.

[16] Dumont, Fernand (1942), *Le Traité des fées*, p. 167.

[17] *Ibidem*, p. 168.

6. HADAS, AMOR, POESÍA, CREATIVIDAD

Como el poeta nos enseña a través de su obra, el amor permanece, pues, unido a las más altas cimas del espíritu y se constituirá casi en una mística, en una forma superior de conocimiento, especialmente la realización del sexo, siendo ésta la única experiencia capaz de calmar la sed de absoluto y de hacer que el hombre toque el límite de su condición, de alcanzar la iluminación. En *Le traité des fées,* Fernand Dumont ha dejado descritas las fuentes del amor y de la imaginación. Desde la magia del deseo, las imágenes surgen, también la facultad de invención. El amor provoca el encantamiento de lo cotidiano, por efecto de la imaginación se sitúa en la base de su prosa poética. Es significativo que emplee de nuevo, a propósito del acto sexual, expresiones que en los tratados de esoterismo servían para designar el más alto grado del conocimiento. Como mantiene en *À ciel ouvert,* libro de poemas escrito en 1937:

La maison de la fée était pleine de lune
La maison de la lune était pleine de fées
C'était à la mort d'une étoile
C'était à ce point suprême
Où je devais absolument
Sous peine de mort
Aimanter mes chemins égarés
Sur les étoiles fixes de tes yeux
On ne me croira jamais
Si je dis
Que c'est toujours pour la première fois
Que je fais l'amour
On ouvrira ce soir un palais de fumée
Où ne seront admises
Que les plus belles possibilités
De la vie
Et d'ailleurs
Nous serons peut-être les seuls
À pouvoir y entrer
Sait-on jamais[18].

Se trata de un amor que se impone prohibiciones para transgredirlas pues es la existencia de lo prohibido y de la eventualidad de la transgresión lo que instituye y funda lo sagrado. La relación entre el deseo, que busca su objeto, y la

[18] DUMONT, Fernand (1937), À *ciel ouvert,* La Louvière, Éditions des cahiers de Rupture, s.p.

producción de imágenes a través de la escritura automática, reveladora de las zonas oscuras, son evidentes. Benayoun ha analizado muy bien esta misma constante en Dalí y en Chirico: «L'érotique du surréalisme tend à identifier la dictée du désir à celle de l'inconscient, à faire de l'amour un équivalent de cette métaphore onirique qui est à l'origine de toute création, et par la même à transformer l'acte d'amour en acte démiurgique [...] Ce dépassement illimité de l'être, ce naufrage des références que procure l'extase, le surréalisme l'a situé, puis exprimé en termes obsessionnels dans le vertige automatique»[19]. El poema se transforma en el lenguaje del amor y del deseo: «Tout ce que nous appellons beauté passe par cet amour», dirá Dumont. El acto erótico es, pues, para el poeta la operación soberana por excelencia. Lo transporta más allá del dominio de la percepción, del pensamiento y de la propia acción, poniéndolo en cuestión. Este movimiento mediante el cual el hombre roza y franquea los límites no puede ser más que un movimiento de profanación. El deseo erótico se nutre de la destrucción o de la restauración de la belleza, de la pureza, de la inocencia, del trance, de la danza ritual. Nos situamos, pues, en una tentativa de resacralización del amor.

A MODO DE CONCLUSIÓN. EL LEGADO DE LAS HADAS: LIBERTAD, TRANSPARENCIA Y LUZ

Las hadas, el hada, por excelencia, que habita en el imaginario surrealista de *Le traité des fées,* así como en el resto de la obra analizada del poeta: *La région du cœur, Dialectique du hasard au service du désir, À ciel ouvert,* a las que también nos hemos referido en distintos momentos, Mélusine, Nébuleuse, que no es más que otro rostro de Mélusine, arquetipo de todas ellas, parecen estar envueltas en el propio misterio de la naturaleza, dotadas de una existencia metafórica. El cuerpo femenino del hada se transforma en la representación mítica de la unidad encontrada, en una convergencia mística del punto supremo, en la imagen nítida de la pureza y del cristal, de la transparencia y de la luz, Mélusine, Nébuleuse, en el símbolo de la «femme-enfant sur laquelle le temps n'a pas de prise». Es Isis, la diosa que resucita a Osiris, el dios negro; es la joven misteriosa que aparece en el arcano 17 del tarot, símbolo del renacimiento y de la inmortalidad, es el hada. Serpiente hasta la mitad de su cuerpo se mantiene en clara relación con las fuerzas animales de la naturaleza y, en consecuencia, con el poder del subsconsciente, pero posee alas, y a través de ellas es también principio de comunicación con los mundos superiores, donde vuela, según la leyenda[20], cuando su esposo pretende

[19] Benayoun, Robert (1978), *Érotique du surréalisme,* París, Pauvert, 1978, p. 215.

[20] Lévi, Eliphas (1860), *Histoire de la magie. Avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères,* París, Germer-Baillière, p. 239.

ilegítimamente violar su secreto, aunque es finalmente también mujer y pertenece a nuestro mundo. Sincretiza, pues, el poder de los tres reinos de la realidad, es la sirena reveladora de las armonías y de la alianza analógica de los contrarios. Así pues, este mito no forma parte sólo de una tradición o de un folklore arcaicos, la prosa poética, los poemas de Fernand Dumont nos muestran cómo la mujer hada puede manifestar aún hoy su magia. El encuentro con la mujer amada, la elegida, constituye ya en sí un misterio, un secreto del azar objetivo. En segundo lugar interviene un segundo misterio no menos extraordinario, que es el de la comunicación: está en función de los corazones o los espíritus que acompañan o preceden a la fusión íntima de los cuerpos. El poeta busca en la pasión el sentido del verdadero amor, más allá del deseo, pues éste no es más que uno de los aspectos del amor. Es precisamente en este misterio donde el amor y las hadas son reveladores porque constituyen en sí mismas el misterio y nos aportan los signos de ese otro mundo nocturno. Dumont declara:

> Un matin, l'aube que je n'avais plus vue depuis longtemps —car le sommeil me prenait tout entier dans 1'espoir de déchiffrer le message confus des rêves et d'y découvrir les signes qui auraient pu me mettre sur la piste des événements à la fin desquels devait se produire la rencontre inespérée—, l'aube entra silencieusement dans ma chambre. Il n'y avait pas d'erreur possible, tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre.

Nos queda por vislumbrar, pues, qué características posee el mito al que nos estamos refiriendo. En todas las mitologías del universo existe el mito de la madre tierra. La tierra es el símbolo de la mujer fecunda, de la mujer que alimenta y protege al hombre y lo llena de amor. No olvidemos que, incluso en el libro del *Génesis,* la mujer ha traído al hombre a la tierra y es el único objeto paradisíaco que éste puede poseer con él. El hada de nuestro escritor surrealista es un fragmento del paraíso. La gran paradoja reside en que, a pesar de ser la que une al hombre con el mundo y la realidad material, es también la médium que lo comunica con el mundo maravilloso y surreal, y es, en opinión del poeta, la que «restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciennes lunes», es decir, del tiempo perdido de la infancia, del paraíso. Si está dotada de tanta dulzura, esperanza y luz es porque es la reina del azar objetivo y la magia de su presencia hace brillar al universo. El instante de su poder mágico, de hada, llegará si creemos en su símbolo de renacimiento eterno, tal como figura en el arcano 17 del tarot: la rosa, la mariposa, el ave Fénix.

GAUGUIN, SEGALEN ET LA MAGIE DES ÎLES

Ilda Tomas
Universidad de Granada

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Te Atua
Les dieux sont morts et Atuana meurt de leur mort.
Le soleil autrefois qui l'enflammait, l'endort
D'un sommeil triste, avec de brefs réveils de rêve...[1].

Atuana, dans l'île d'Hiva-Oa, l'une des Marquises, où Paul Gauguin s'éteint en mai 1903! Les hasards de la navigation y conduisent Victor Segalen, alors médecin navigant, trois mois plus tard. Surprenante rencontre posthume entre ces deux êtres que les îles polynésiennes vont étrangement rapprocher!

Et c'est la mort qui, curieusement, scelle le premier accord, mort qu'évoquent le titre et les quelques vers de l'inscription précédemment citée, tracée de la main de Gauguin au-dessus d'une statuette façonnée par lui-même, à l'entrée de son «faré», la Maison du Jouir.

Lorsque Segalen débarque à Tahiti, il est confronté à la désolation et à la ruine: un cyclone a ravagé l'archipel des Iles de la Nuit (Touamotou) et il commence par porter secours aux sinistrés. Singulière coïncidence: Segalen est encore convalescent d'une typhoïde aigüe qui le mit en contact avec la mort. Et, après cette tournée funèbre sur les atolls malmenés par le cyclone, il doit vite établir un autre constat tragique: les îles sont à l'agonie, la tradition maorie se meurt: «Au milieu des monts odorants, sous un soleil de fête et des lunes amies, une belle race agonisait avec indifférence...»[2].

---

[1] Gauguin cité par Segalen dans «Gauguin dans son dernier décor», in Victor Segalen, *Œuvres Complètes*, Editions Robert Laffont, Paris, 1995, p. 289.
Glossaire polynésien: Atua: divinités.
Faré: maison.

[2] V. Segalen, *Œuvres Complètes*, Editions Robert Laffont, Paris, 1995, p. 104.

Plus il pénètre dans le monde des îles, plus Segalen aura l'occasion de mesurer la dégradation qui frappe des hommes, un peuple, une culture. Partout sont oubliés cultes et parlers anciens, coutumes ancestrales de sorte que la race, qui néglige ses dieux et son langage, s'avère incapable de répondre aux trois questions qu'a posées la grande toile de Gauguin: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*

De là le titre du livre consacré à cette civilisation insulaire qui manque à ses dieux, à ses savoirs, à ses paroles sacrées: *Les Immémoriaux*, ouvrage composite, à la fois roman, étude ethnographique et poème dans lequel Segalen va ressusciter la vie des Maoris et leur paradis d'autrefois. Pour exhumer ce passé heureux, Segalen a compulsé bien des récits de voyage comme ceux de Bougainville et de Cook, les études du missionaire William Ellis, auteur de *Polynesian Researches*, les ouvrages de Moerenhout, Max Radiguet..., et a même écouté le récit oral de la genèse polynésienne de la bouche d'une vieille Marquésienne.

Pourtant, le véritable introducteur à cette splendeur de la vie des îles océaniques fut Gauguin. Dans une lettre à Daniel de Monfreid (ami du peintre) il précise: «Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin» (29 novembre 1903).

L'administration coloniale avait rassemblé les biens du peintre: Segalen put ainsi examiner de nombreux manuscrits écrits par Gauguin, en particulier celui, presque achevé de *Noa-Noa*, description pleine de feu des coutumes et des paysages et touchante autobiographie. Il se rendit même acquéreur de panneaux de bois sculpté, le fronton et les métopes de la maison, des carnets, des albums de dessins, de la palette du peintre. Tout cela pour l'inciter à comprendre les Maoris par l'intérieur, «en eux-mêmes, et du dedans en dehors» (lettre à Monfreid, 12 avril 1906).

Dès 1907, Segalen annonce à Debussy son intention de donner une suite aux *Immémoriaux*; au cours de l'année, il précisera la nature de l'œuvre, sorte de drame autour de la personnalité de Gauguin, avant de s'exprimer explicitement dans une lettre à Jules de Gaultier (18 octobre 1907):

> Je reprends la société tahitienne au point où la laissent les dernières pages des *Immémoriaux*, dans un état de désagrégation religieuse et morale complète; mais je les reprends cent ans plus tard, de nos jours et je tente d'y surajouter la silhouette d'un de nos contemporains blancs, qui, en guise de codes, de dogmes et de moralités, s'efforcera de leur apporter ce qu'ils ont perdu: la vie joyeuse et nue. Cet homme, le peintre Gauguin, [...] en a esquissé, par certains côtés de sa vie, la silhouette. En tout cas, il a rêvé sans doute d'être cet homme. Il s'agit de réimaginer son rêve [...][3].

[3] *Ibid.*, p. 294.

Cette suite, c'est *Le Maître-du-Jouir*, œuvre inachevée dont la première rédaction est datée de mars 1907, les dernières retouches de 1916 et qui ne sera publiée qu'en 1995 dans l'édition utilisée pour cette analyse. Le poète dit sa volonté expresse de s'appuyer sur les ressources de l'imaginaire comme si le non-être ne pouvait qu'exalter l'être et permettre de bien dégager le foisonnement de l'œuvre de Gauguin, sa véritable portée.

Et Segalen de rêver alors directement un Gauguin «sorte de génie d'espèce, impérieux, orgueilleux et gauche, fécond et tumultueux», au pouvoir de «dompter la matière», de régénérer les races, à la prodigieuse faculté, de créer tant «il enfermait des genèses en puissance». Sa rêverie s'applique sur le noeud sensible qui engendre cet effort inouï de rénovation et de «rajeunissement héroïque d'une sève»[4]: ce noeud, c'est la Polynésie.

C'est à partir des îles que l'œuvre de Gauguin prend son élan; c'est de là que surgit le mouvement de délivrance imaginé par Ségalen : îles «toutes odorantes et dorées», «ceinturées de corail et diadémées de monts»[5]; îles où tout parle d'espace dans la double immensité de la mer et du ciel, îles où fusionnent, perméables les uns aux autres, les divers éléments, les cascades, les montagnes, les palmes, les galets et les «beaux humains nus dont la couleur ambrée s'harmonisait au sombre des vallées et dont les épaules aux formes rondes et robustes reproduisaient le contour des monts»[6] et, ce qui assure cette merveilleuse coexistence, c'est le déversement somptueux de la lumière, des parfums, d'une atmosphère de liberté.

Rien de plus facile alors pour Gauguin que de devenir «familier comme un arbre maori», violent «comme une bourrasque» et de soulever ce souffle «tout plein d'arrière-lunaisons, de parlers mémorables et de souvenirs»[7].

Et, sous l'impulsion de Segalen, le paysage océanien se construit comme un antagonisme actif provoquant une empoignade avec les dieux que Gauguin invective: Rudra «qui bousculait sans cesse les fôrets et les monts»; Rudra-Mahui qui a sans doute «tiré les îles du fond des eaux, comme un poisson miraculeux» de sorte que les hommes revivent les dieux qu'ils croient voir «dans la foulée céleste d'un nuage, derrière un sommet, le temps d'un éclair, ou bien sous la profondeur la plus abîmée des eaux vertes»[8].

Mais ce n'est point hasard ou alchimie imaginaire si Gauguin devient, dans le texte de Segalen, le maître, le récréateur, le simulateur du dieu, et si sa violence épique situe le peintre en un climat d'énigme et de sacré. Car la produc-

---

[4] *Ibid.*, pp. 294, 313.
[5] *Ibid.*, p. 295.
[6] *Ibid.*, p. 296.
[7] *Ibid.*, pp. 311, 305, 306.
[8] *Ibid.*, pp. 336, 339.

tion picturale de Gauguin dans les îles prodigue la promesse —le rêve— d'un retour aux origines retrouvant la forme de la tradition primitive de la nature et de la condition humaine. La «jouissance de la vie libre, animale et humaine» est puisée à la source, dans la mythologie des forces naturelles qu'il a résumée dans *l'Ancien culte mahorie*, dans les dieux du soleil, du vent, des orages, de la mer, de la terre, de la nature. Et il devient, à travers Segalen, le fondateur d'une sorte de syncrétisme religieux qui emprunte au védisme et aux idées religieuses de l'écrivain lui-même: se mêlent Agri, dieu du feu, Ruahatu, dieu des eaux, Hiro, dieu des voleurs, Brahma, Vischnou...

La peinture de Gauguin, avec ses formes aplaties, ses plans rapprochés ou superposés, ses lignes sans bavures, le hiératisme des expressions est comme un cérémonial qui suscite le sentiment de l'au-delà. L'on retrouve à travers les mots de Gauguin lui-même l'essence de son art qui débouche sur l'irrationnel, l'inexprimable, la création de l'humanité:

> Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial Autrefois.

Comment s'étonner alors que le poète, devant cette praxis picturale identique à une genèse, trouve sans peine les accents épiques faisant du peintre le rénovateur des cultes anciens, le prophète de la joie, le «Façonneur-d'hommes», le «Façonneur-du-Dieu», celui qui fait reculer les forces de la mort et qui jongle avec les cosmogonies?[9].

La dialectique réel-imaginaire qui nourrit l'œuvre de Segalen est telle que s'entrelacent l'expérience et la parabole jusqu'à fusionner par le truchement du texte. D'où, par exemple, le récit, d'une intensité éclatante, de la fête, la «fête du Retour du dieu, la nouvelle création, la première apothéose», au cours d'une nuit «pleine de flamboiements et de cris» alors que l'île entière va, derrière Gauguin, sembler «tourner sur elle-même, dans un mouvement total, absolu, fermé désormais aux autres mondes»[10].

Le sacrifice du cheval blanc —présent dans l'œuvre picturale de Gauguin— désigne ce moment d'intensité et d'union par lequel s'instaurent à la fois le social et le symbolique. Par-delà les analyses et les concepts, par-delà les références livresques et picturales, Segalen atteint un souffle épique qui soulève le texte au dessus de lui-même; il y a comme mise en abyme du phénomène d'amplification opérée par le poète. L'évocation s'alourdit de l'énergie, des émotions et

---

[9] *Ibid.*, pp. 311, 326, 337.
[10] *Ibid.*, pp. 325, 328.

passions collectives perçues par le peintre qui rétablit l'ordre symbolique dans une société qui a perdu le sens de cette notion:

> Un grand cheval tout blanc, tout clair, paré comme une victime, admirable et joyeux, bondit auprès du Maître [...] et puis aussitôt tomba. Le Maître avait frappé en criant. Les pieds ruaient dans le vide, et le cou perçé bouillonnait, vers la mer, une grande source de sang vif.
> C'était la nouvelle source de vie, la liqueur solennelle et rédemptrice qui rachèterait les corps du péché originel[11].

Si l'on se remémore que les arts sont les héritiers des religions, que la poésie est, avec le théâtre, un prolongement des sacrifices antiques, substituant à notre angoisse le dépassement de l'angoisse, il faut convenir que le rôle et le statut de Gauguin dans les îles sont magnifiquement exprimés par Segalen. Une symbiose s'est élaborée entre l'île, le cœur de Gauguin et la sensibilité de Segalen ou encore une communication inter-subjective d'outre-tombe s'est produite entre le peintre et le poète créant un rapport de jouissance érudite, active, créatrice et ce, à travers les sollicitations, les appels dominants des îles Marquises!

Alors, profondément et étonnamment, se dessinent, se révèlent les points communs entre ce parisien et ce breton, indépendamment du lien établi par la géographie. Retenons d'abord le rôle prépondérant de l'imagination; à Gauguin qui revendique le rôle de sa «folle imagination» fait écho l'aveu de Segalen reconnaissant pousser «vigoureusement dans la note subjective» l'histoire du peintre réimaginant ce que put être son rêve maori...

Et ce qu'aime particulièrement Segalen, émule de Rimbaud, c'est l'âme dissidente, insoumise de Gauguin, d'où le souffle nietzschéen qui anime ses pages écrites pour célébrer le caractère prométhéen de la création de Gauguin qui s'exerce dans le mythe et non dans la chronologie:

> J'ai fait. Je désire encore. Je ferai. Je veux. J'accomplirai. C'est une ivresse que d'aligner ces grands verbes impératifs... avec la certitude volontaire encore qu'ils créeront l'objet de leur volonté[12].

Le discours de Gauguin —en fait de Segalen— comporte du bachique dans sa fureur, dans ce resplendissement d'un être devant qui la mer, «dans une soumission formidable», avait dû ramper, ce porteur d'insurrection dont la tête «tourbillonne à l'égal des sphères enflammées»[13].

---

[11] *Ibid.*, p. 330.
[12] *Ibid.*, p. 334.
[13] *Ibid.*, p. 337.

Car c'est une «leçon de rupture» que Segalen tire de Gauguin, ce «hors-la-loi» qui a su refuser morale étroite et conventions sociales et par là, a su l'aider à se délivrer de la pression stérile de l'hypocrisie, de la pudibonderie, de la dissimulation et des entraves de la religion. D'où l'accent personnel derrière l'affublation romanesque: les pensées qu'il prête à Gauguin se caractérisent par une exaltation des joies physiques et des plaisirs charnels, un appel à la libération des sens. Le monde tahitien découvert par ce transfuge de la mort va s'associer désormais à un paradis des corps. La sexualité s'inscrit, dans *Le Maître-du-Jouir*, comme une expérience fulgurante, subversive et féconde, libre et irradiante; à côté de la «femelle majestueuse et féconde» rayonne la fille «enlaçante et hardie, prompte aux jeux, prompte au jouir, et aux seins rebelles et durs, aux gestes fous seulement destinés à l'amour»; de sorte qu'après une semblable évocation de Tioka, compagnon de Gauguin, s'installe un «silence chargé de fièvres, de regrets et d'admiration voluptueuse»[14].

L'espace sensuel et affectif de Segalen a donc trouvé son chemin dans le champ pictural de Gauguin comme si ce dernier sous-tendait l'itinéraire personnel du poète.

Plus encore, les thèmes de la révolte, des revendications sexuelles et de la réhabilitation du sacré se recoupent et se joignent en un foyer unique qui est celui de la création poétique totale. C'est que l'expérience première, c'est celle de l'artiste, véritable bouche d'ombre qui profère l'indicible, l'obscur, qui hante les profondeurs de l'être et du monde. Dans *Les Immémoriaux*, Segalen exploite déjà l'idée du langage, instrument magique créateur d'être au point qu'une civilisation meurt avec l'oubli des mots. Gauguin s'applique à recueillir toutes les paroles d'antan, qui étaient déjà mortes, «devançant la mort de la race». Alors, après avoir tailladé dans le bois, il taille dans les mots dont il devient le «suscitateur»; il ressaisit la langue ancienne des Maoris au point de devenir «maître des mots» et, par là, des hommes et des dieux. Segalen souligne aussi la vertu magique du parler comme si le verbe et l'être devaient se confondre. Comment ne pas y voir une conception de l'artiste créateur et une croyance dans une mythologie de la parole?

Son œuvre est célébration et trait d'union, rythme et pulsation, épopée et incantation, créant dans toutes les strates du texte, des effets d'échos et d'enrichissements. L'avalanche des termes qui roulent au long des pages, les formules litaniques qui permettent au mouvement lyrique de s'ordonner et qui organisent le récit en amples ondulations, la répétition de certains mots à intervalles plus ou moins réguliers pour relancer la cadence: tout cela impose une progression oratoire et s'appuie sur une effervescence, une exaltation du sens. Abonde le coordonnant «et» dont l'usage emphatique souligne l'augmentation, l'insis-

[14] *Ibid.*, p. 314.

tance, l'évolution; la récurrence de l'adverbe «alors» renforce la densité et l'ampleur, le dynamisme dans la thématique comme dans la forme ouverte sur la vaste respiration de l'île:

> Alors seulement on s'aperçut de la formidable nuit: tout était néant et sombre. Tout était rien [...]
> Alors dans l'espace obscur, [...], cent voix se levèrent[...]. Mais une parole dominait, celle du Maître.
> – Regardez, clamait-elle par dessus les autres, regardez, voici le feu terrestre, voici l'Agni de vos ancêtres retrouvés [...]
> D'un geste, [...], il brandit la torche qui flamba plus vite; les voix l'acclamèrent avec plus de rehaut. Alors il sembla, non plus s'adresser aux hommes, mais à la flamme même[15].

Fondé sur un sémantisme de la grandeur, sur un rythme épique, accordé à une vision de régénération, sur une rhétorique du mouvement basé sur le jeu des sonorités, sur de suggestives allitérations, sur des modulations phoniques, le texte de Segalen tire aussi son impact du dynamisme de la parole prêtée à Gauguin. L'énergie de ce dernier se déploie dans un lyrisme oratoire par lequel le poète lui confère vie, fulgurance et luxuriance, à l'aide des anaphores, des apostrophes, de la réduplication, des exclamations:

> Un dieu! J'avais promis de faire un dieu! Comment ai-je tenu! Oui, je leur ai donné le premier dieu qui puisse les sauver... Le feu libre! Le feu rédempteur. Je les ai rachetés de la Rédemption même qui pesait sur eux! Je les ai arrachés au rédempteur des âmes immortelles et futiles [...][16].

L'efficacité expressive du langage donne la sensation d'une coïncidence des mots avec le sens et de Gauguin avec lui-même, dans sa magie suggestive contenant à la fois le sujet et l'objet, le monde extérieur à l'artiste (les îles, les Maoris et leurs dieux) et l'artiste. Et la fiction épique de Segalen lui permet sinon de s'identifier pleinement à Gauguin du moins de se projeter en lui, de le faire entrer en lui comme les éléments d'une expérience qui, pour être placés sur le plan du langage et de l'imaginaire, n'en sont pas moins ressentis réellement à travers son affectivité. Écrire sur Gauguin, pour Segalen, c'est laisser monter en soi, à la surface, les mots, les images, ce qui ne pouvait se dire ailleurs. De cet espace intermédiaire où l'Autre et le Moi ne cessent de s'échanger, Segalen tire une plénitude sensible et intellectuelle: la Polynésie et Gauguin équivalent à un rendez-vous de Segalen avec lui-même.

---

[15] *Ibid.*, pp. 326-327.
[16] *Ibid.*, p. 333.

Dans un texte qui n'offre aucun répit, aucun repos, aucune mesure, se déploient simultanément un bonheur verbal et une allégresse personnelle, car les îles océaniennes et Gauguin ont permis à Segalen de se découvrir et forment le soubassement de son épanouissement tant sensuel que spirituel à travers l'apologie de toutes les jouissances et la révélation de l'harmonie entre l'homme et les grandes forces de la nature.

La littérature est une vaste mythologie laïcisée où l'homme s'essaie à dire ses rêves, ses espoirs, ses refus, ses angoisses. L'on sait bien que les mythes ont des fonctions sociales capitales: la littérature, à sa façon, participe de ces fonctions du mythe et Segalen, par le biais de la Polynésie, du cycle maori et de Gauguin, a trouvé cette dimension, plus vraie que l'histoire et que le réel.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bedouin, Jean-Louis (1983), *Victor Segalen*, Paris, Seghers.

Bouillier, Henry (1961), *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France.

Estienne, Charles (1953), *Gauguin*, Lausanne, Editions d'Art Albert Skira.

Segalen, Victor (1995), *Œuvres complètes*, Paris, Editions Robert Laffont.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÉTUDE SUR LA VISION DE L'ESCLAVAGE CHEZ LES MARTINIQUAIS

Pedro Ureña Rib
Université des Antilles et de La Guyane

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

L'introduction de l'esclavage des Africains dans les possessions européennes en Amérique et leur spécialisation en travailleurs de plantations, de mines ou en tant que domestiques, développa une vision particulière de soi et de l'autre selon l'appartenance de l'individu à un groupe ethnique ou à un autre (Tolentino, 1974). En haut de l'échelle, le pouvoir: le Blanc. En deuxième lieu, l'Indien, l'Amérindien né libre et donc susceptible d'être un homme à part entière. Tout en bas de l'échelle, l'objet, meuble ou immeuble constitué par «*les pièces d'Inde*» provenant de l'Afrique et commercialisées sur les terres des Amériques.

Le Blanc, étant propriétaire absolu, de la terre, de la vie de ses esclaves et seul détenteur du pouvoir politique, économique et judiciaire dans les colonies, constitua la référence de prestige. Si la société créole, surgie de ce choc de cultures et du mélange des groupes ethniques, malgré les interdictions explicites du *Code Noir*, se constitua petit à petit de ces «sangs mêlés», des mulâtres, des métisses; la tare de l'ancêtre esclave pesa lourd dans les relations sociales qui s'établirent dans la période coloniale et surtout après l'abolition de l'esclavage et la naissance de nouvelles formes politiques qui surgirent aux Amériques depuis le XIXe siècle. Lente et difficile a été l'ascension sociale des couches créoles face aux interdits et à l'image préjudiciée de la société où le Blanc était dominant.

Après l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises et l'intégration des anciens esclaves en tant que citoyens français, le «maléfice de la couleur» engendré par l'assimilation du Noir à une «chose», à un bien meuble, lui autant que ses descendants, engendra une série de positionnements sociaux particulièrement régis par la problématique raciale[1]. La révolution française généra, chez les hommes «libres de couleur» et chez les affranchis, l'aspiration à devenir des citoyens à part entière dans leurs sociétés du fait de la proclamation des *Droits de l'homme et du citoyen*. Les alliances entre groupes opprimés ne tardèrent à se for-

[1] Le roi de France promulgua, en mars 1685, un *Code Noir* qui légiférait sur les relations maître esclave et stipulait tout ce qui était permis ou interdit aux esclaves depuis son existence dans le ventre de sa mère jusqu'à toutes les activités de sa vie et de sa mort.

mer dans les colonies et une autre révolution, celle d'Haïti, culmina avec la création de la première république noire du monde. Du fait de sa violence, de l'élimination de tous les hommes blancs, des pertes pour la République française dont cette colonie était le principal soutien et de la peur que cette révolution causa dans toutes les colonies esclavagistes, les conditions des groupes noirs et «de couleur» furent durcies partout.

Mais malgré les interdits de nombreux individus, les fils reconnus de maîtres, héritiers et affranchis ont constitué une classe intermédiaire de mulâtres qui entra en lice sur la scène politique dès le moment même de l'abolition dans les colonies française en 1848. Le statut colonial prévoyait des Assemblées Générales et des maires élus. Dures furent les luttes pour l'accession aux pouvoirs locaux. Elles se basèrent souvent sur l'aspiration à la réalisation totale du rêve de nouveaux libres d'être considérés et d'être tenus en compte en tant que citoyens pouvant se gouverner et occuper des postes administratifs et de prestige.

Partout ces luttes oscillèrent entre les aspirations à l'identification à la culture française, référence de «civilisation» et des positions racistes qui niaient la capacité des Noirs et des gens «de couleur» à assumer des charges et des postes de responsabilité. Rappelons qu'au XIXe siècle de nouvelles théories racistes[2], prétendument scientifiques, virent le jour et, avec les théories positivistes de l'époque, ont rajouté de nouvelles tares, réputées scientifiques, sur les non Blancs. Dans les cas des pays indépendants, les mélanges raciaux étaient souvent considérés comme l'une des conséquences du manque de développement des sociétés américaines et, dans le cas des colonies, ces théories servaient à justifier tous les efforts pour écarter les non Blancs du pouvoir.

Qu'en est-il de ces idées et des représentations de l'être humain, cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage dans les anciennes colonies devenues Départements français d'Amérique (DFA)? Quelle est l'image de soi et de l'autre dans ces sociétés aujourd'hui hautement métissées, intégrées dans le système économique et politique français? Comment se voient les gens dans ces Départements ultra périphériques de l'Europe?

LE GROUPE ÉTUDIÉ ET L'ENQUÊTE

La présente étude a été réalisée en Martinique sur la base d'une enquête à réponses ouvertes effectuée lors de l'année de la commémoration du cent cinquantième anniversaire de l'Abolition, en septembre 1998.

---

[2] Nous pensons notamment au comte de Gobineau (1816-1882), auteur d'un *Essai sur l'inégalité des races*, 1853-1855.

Outre les données spécifiques aux informateurs, le questionnaire focalise les représentations de différents constituants de la société esclavagiste —commandeurs, géreurs, maîtres, habitation, plantation—, des aspects historiques de l'esclavage et de son abolition, les personnalités qui participèrent d'une manière ou d'une autre à l'abolition de l'esclavage.

Pour les besoins de la présente communication, nous avons considéré les réponses aux questions 22, 23 et 24 d'un questionnaire qui en comportait 63. Les questions étaient ouvertes:

> Imaginez *la journée d'un esclave* aux alentours de 1800: (22) le matin; (23) à midi et l'après-midi; (24) le soir, la nuit tombée, la nuit.

Les résultats de l'analyse lexico-sémantique[3] du corpus prélevé à partir des réponses à ces questions nous offrent les images dominantes que sur le passé esclavagiste possèdent les Martiniquais d'aujourd'hui. Nous avons interrogé des jeunes, dans des lycées et des personnes du troisième âge dans leurs clubs. Les groupes choisis (des lycéens en dernière année et des personnes réunies au sein de clubs) nous assurent que les idées véhiculées peuvent être rattachées aux institutions correspondantes et donc à ce que la société a pu véhiculer comme concepts à propos du passé martiniquais.

Étant donné que notre prétention n'est pas d'obtenir un échantillonnage représentatif, du type sociologique, nous n'avons pas établi un échantillonnage représentatif de la société martiniquaise dans son ensemble.

TABLEAU 1. LES GROUPES ENQUÊTÉS

Total de lycées	88	75,86%
Total des clubs de troisième âge	28	24,14%
Total d'informateurs	116	100,00%

ANALYSE DES RÉSULTATS

Vision d'extériorité

Le temps: pressé et ponctué, moderne

[3] Voir la description méthodologique commune faite par J.M. Cruz Rodríguez dans sa communication et parue dans ces mêmes *Actes*.

TABLEAU 2. LES GROUPES NOTIONNELS CORRESPONDANT AUX MENTIONS TEMPS

Code	Groupe Notionnel	Fréquence	% sur FT
5102206	06 Itératif	179	7,070%
5102014	14 Période précise de temps	127	5,016%
3131102	02 Se lever	80	3,160%
3131101	01 Se coucher	57	2,251%
5102207	05 Progression lente	59	2,330%
4101016	16 Bouger (+ animé)	28	1,106%
5102201	01 Inchoatif	27	1,066%
5102202	02 Instantané	25	0,987%
5102015	15 Tôt	32	1,264%
5101010	10 Temps Réel	31	1,224%
	Total F	645	25,47%

LE MYTHE DE SISYPHE

Une étude sommaire des occurrences verbales dans le corpus correspondant aux questions 22, 23, 24, nous dévoile trois grandes tendances: l'itération, et l'inchoatif, la notion de *tôt*. Ce qui, uni aux mentions de l'activité ponctuée de se lever, se coucher et bouger, donne l'impression d'un mouvement répétitif constant. Une deuxième catégorie facilement identifiable est la modernité dans la distribution du temps de la journée: le temps réel, le temps précis, l'horaire déterminé.

L'itération et le recommencement

L'éternel recommencement des mêmes gestes et des mêmes périodes pour réaliser une tâche qui ne finira jamais, tous les jours répétés jusqu'à l'épuisement. On dirait que les informateurs ont retenu cette notion de l'esclavage industriel américain qui use les corps et les esprits par cette constante activité chaque fois renouvelée. Pas de temps mort entre une récolte et une autre. L'image qui se précise c'est celle d'une masse de Sisyphes condamnés à l'éternel recommencement.

Modernité dans le temps

Pour les personnes interrogées, la vie au début du XIXe siècle aurait été aussi agitée et pressée que celle de la fin du XXe. Cette manière de compter le

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

temps est peut-être suggérée par les questions qui insistent sur le matin, l'après-midi et le soir, pour mieux pousser les personnes interrogées au détail. Il est néanmoins certain que les lexies correspondant à des heures précises, comme si les montres et pendules étaient aussi courantes que dans l'actualité, illustre un peu un certain manque de positionnement historique dans leur imaginaire. Les longues heures de la journée à réaliser le même travail sont plutôt ressenties comme un mouvement permanent et variable. Quelques exemples:

> ...allais dormir très tard, pensait toujours à leurs liberté.
> il travaille toujours et fini très tard.
> Je pense qu'ils travaillaient très tard le soir et qu'ils n'avaient pas beaucoup d'heures de sommeil.
> 18 h dodo.
> ils vont manger et à 1 h ils reprennent le travaille.
> il se reveil à 3 h prend son coutelas, son chapeau et s'en va dans les champs.
> Après un autre repas très bref, il recommence aussitôt à travailler, dans des conditions horribles (chaleur ...).
> le nègre esclave se réveille dès l'aube il sait que la journée sera dure, certains sont déjà en route vers les champs, les autres s'affairent dans les usines.
> Il a une courte pause déjeuner puis reprend de nouveau.
> se reveilait très tôt des l'ombre ou même avant, devais faire le petit déjeuner pour les maîtres pour les femmes et pour les hommes allez tout de suite dans les plantations.

La conformité avec les règles sociales et *l'establishment*

TABLEAU 3. GROUPES NOTIONNELS CORRESPONDANT À L'ACCEPTATION DE LA SITUATION

Code	Groupe Notionnel	Fréquence	% sur FT
3121203	03 Travailleur	174	6,872%
1020601	01 Le métier et la position sociale	53	2,093%
1020501	01 Les membres de la famille	34	1,343%
3110501	01 Respecter les conventions	27	1,066%
	Total	288	11,37%

Du corpus se dégage aussi l'image de l'esclave qui accepte le triste sort qui lui est infligé. Acceptation et soumission sont les maîtres mots. L'on ne trouve aucune réflexion sur la souffrance chez l'esclave rapporté dans le corpus. Aucun désagrément qui ne puisse être assimilé qu'à l'expression: «Pauvre nègre».

Exemples:

Il se lève, se nourrit très tôt afin de travailler le plus longtemps possible.
Rentrer les animaux domestiques, s'assurer que tout est en ordre.
Après être rentré dans sa case, il dîne et parfois participe à une fête improvisé.
Réveil à 5 H 30 par le contremaître. Pt «Déjeuner» puis travail au champs de canne ou café.
Déjeuner, puis courses pour le maître de plantation puis après retour au champs.
Lé swè yo té kamanjé épi yo té ké chanté dé ti moso esklav[4].

Acceptation de la soumission

A ce groupe de notions, nous pouvons rajouter deux autres tableaux représentant des lexies qui impliquent la domination et la décision de l'esclave à faire face à la réalité, avec courage mais sans rébellion:

TABLEAU 4. L'ACCEPTATION DU STATUT QUO

Code	Groupe Notionnel	Fréquence	% sur FT
3110401	01 Dominateur	24	0,948%
1120302	02 Veiller	20	0,790%
3601012	12 Affronter (Valeur)	20	0,790%
	Total	64	2,53%

Exemples:

Après une nuit, courte, mouvementée et difficile (il souffre de courbatures et des coups reçus la veille) il se lève tôt et après un simple repas.
Après un repas plus important, il s'amuse brièvement avec les autres avant d'être renvoyé de force dans sa case.
il se lève mange très peu et commence à travailler et à recevoir des coups de fouets sous le soleil qui tape sur leur dos en sueur.

[4] Le soir, ils mangeaient et ensuite ils chantaient des airs sur l'esclavage.

LE DOMINÉ ET LE FAIBLE

2020302	02 Santé (-)	24	0,948%
3302011	11 Subir l'agression	16	0,632%
	Total	40	1,58%

Dominé, il reçoit tous les coups sans protester:

il dort pour ne pas être fatigué pour le lendemain.
il rentre, il fait des câlins à sa femme et va se coucher exténué.
Le soir, il rentre chez lui exténué, fatigué après sa rude journée de travail. La nuit il combat son sommeil, en pensant à la journée qu'il subira.
il part au champs et passe la matinée à travailler sous le soleil accablant mais aussi sous les coups de fouet.
travaille sous 1 soleil de plomb martelé par les coups de fouets.
Donc, une image d'acceptation sans aucune révolte ni protestation. Il est fatigué mais il continue de travailler, il est fouetté, mais il continue d'obéir.

LE *BOIRE* ET LE *MANGER*

TABLEAU 5. L'ALIMENTATION ET LA SUBSISTANCE

CODE	GROUPE NOTIONNEL	FRÉQUENCE	% SUR FT
3121602	Se nourrir	200	7,899%
1133101	Produits alimentaires	44	1,738%
	Total	244	9,64%

Un des éléments le plus présent dans les discours recueillis en Martinique, à propos de cette journée de 1800 à Saint-Pierre, est l'alimentation. Besoin vital, il peut être orienté à la description de la journée. Il faut manger pour vivre, bien sûr. Et l'on mange trois fois par jour (de nos jours!): Le petit déjeuner, le repas de midi et le dîner. Faut-il se demander si le régime alimentaire de l'époque n'était pas, comme souvent dans la campagne et en pays pauvres, de prendre quelque chose avec soi et de faire une première collation dans les champs de travail vers les 10 heures et puis vers les 14 ou 15 heures prendre une collation au milieu des champs... Le dîner souvent se limitant à la consommation d'une soupe ou d'une bouillie accompagnée de galettes de cassave, le tout agrémenté de morceaux de viande ou de poisson salé.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Le régime préconisé par le *Code Noir*[5] faisait que le maître devait fournir des denrées alimentaires et surtout de la viande ou du poisson salé.

La fatigue et le repos

La fête et le repos. La soirée est consacrée à la décompression agrémentée de musique, de tambours et de contes créoles

TABLEAU 6. LA FÊTE ET LE REPOS

Code	Groupe Notionnel	Fréquence	% sur FT
3130101	Fêtard	70	2,765%
1141314	Nom d'instrument	29	1,145%
1120301	Le repos	25	0,987%
	Total	124	4,90%

Une grande quantité d'allusions directes ou indirectes à la fête, aux champs et aux soirées montre des images plutôt idylliques de ces esclaves qui, fatigués, rentrent le soir pour se relaxer dans la musique et les arts. Or, d'après le *Code*

[5] Article 22. *Seront tenus les maîtres de faire fournir, par chacune semaine, à leurs esclaves âgés de dix ans et au-dessus pour leur nourriture, deux pots et demi, mesure du pays, de farine de manioc, ou choses équivalentes, avec deux libres de bœuf salé ou trois livres de poisson ou autres choses à proportion; et aux enfants, depuis qu'ils sont sevrés jusqu'à l'âge de dix ans, la moitié des vivres ci-dessus.*

Labat: *Un grand plat de farine de manioc; trempée avec du bouillon, avec un morceau de viande salée, des patates et des ignames, le tout accompagné d'un coup d'eau de vie une ration le dimanche au soir ou le lundi matin pour toute la semaine.*

Article 24. *Leur défendons pareillement de se décharger de la nourriture et subsistance de leurs esclaves, en leur permettant de travailler certain jour de la semaine pour leur compte particulier.*

Cité par Sala-Moulins (1987: 138): Déclaration du roi aux colons de la Guyane: *ils se dispensent de leur rien donner, sous prétexte qu'ils leur accordent l'après midi du samedi pour travailler pour leur compte particulier, obligeant (ainsi) les uns à travailler les jours de dimanche, ce qui leur sert de prétexte pour aller voler dans les habitations Code Noir.*

Noir[6], il était formellement interdit de se réunir où que ce soit. Loin, dans des lieux écartés, les marrons et les esclaves «belliqueux» se réunissaient autour des soirées telles que celle du «Bois Caïman» en Haïti, pour réaliser des cérémonies religieuses ou d'autres fêtes. Mais en Martinique, les lieux de marronnage n'existaient pas trop étant donné que tout était relativement près de toutes les plantations.

L'espace et l'environnement

TABLEAU 7. L'ESPACE ET L'ENVIRONNEMENT

Code	Groupe Notionnel	Fréquence	% sur FT
5203012	12 Espace du maître	52	2,054%
1121012	12 Nom de Plante	33	1,303%
1121115	15 Phénomène atmosphérique	15	0,592%
1121301	01 Maison	14	0,553%
	Total	114	17,85%

L'esclave vit dans un monde appartenant au maître, dans sa case à l'Habitation ou dans les champs de canne. La question posait clairement la journée à Saint-Pierre, ville cosmopolite à l'époque, chef-lieu des colonies françaises. Un peu plus tard, il sera construit un «Jardin des plantes» et un théâtre sur le modèle de celui de Bordeaux. Une rade, des maisons en pierre, une cathédrale... Aucun de ces éléments de l'environnement n'est signalé dans les réponses. Seuls quelques esclaves qui vendent des marchandises dans les rues mais le gros du corpus ne comporte pas de traces d'environnement urbain.

CONTRASTES

Rappels sur les tableaux d'identité

Dans une étude précédente (Ureña Rib, 1998) à propos de l'identité des Martiniquais, nous avons dégagé une série de groupes notionnels et de sphères notionnelles relatives aux images et aux représentations des Martiniquais et des

[6] Article 16: *Défendons pareillement aux esclaves appartenant à différents maîtres de s'attrouper le jour ou la nuit, sous prétexte de noces ou autrement, soit chez l'un de leurs maîtres ou ailleurs, et encore moins dans les grands chemins ou lieux écartés, à peine de punition corporelle ...*

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Dominicains. C'est sur cette étude antérieure que nous allons contraster les résultats de la présente étude.

Pour le corpus martiniquais, nous avons les hypernotions suivantes: *le matérialisme, le makrelage*[7] *et le sexe.*

TABLEAU 8. LES DIX PREMIERS GROUPES NOTIONNELS LES PLUS FRÉQUENTS DANS L'ENQUÊTE SUR LES IMAGES ET REPRÉSENTATIONS DES MARTINIQUAIS (1996)

Rang	Groupes Notionnels	
1	Image de soi:	Comportements: Ouverts
2	Agir en couple:	Attitudes: intérêt sexuel
3	Agir en société:	Paraître (comportement verbal): le dire sur l'intimité de l'autre ou de soi: se vanter
4	Image du soi:	Satisfaction
5	Te patient:	Termes génériques: l'autre
6	Image du soi:	Ethique: bon-bien
7	Image du corps:	Esthétique: beauté
8	Agir en société:	Paraître (comportement non verbal): frime: se montrer
9	Agir en société:	Liens: dominateur
10	Agir en société:	Paraître (comportement verbal): chercher à connaître l'intimité de l'autre: curiosité

Dans le présent travail, il est notoire que c'est en général les aspects extérieurs et matériels qui sont les plus abordés par le groupe interrogé: la nourriture, le temps et l'espace, le mouvement de va-et-vient, la fête et la musique. Ce sont des éléments correspondant à l'extériorité de l'objet décrit: l'esclave.

CONCLUSIONS

Les discours recueillis en Martinique en 1998, année du cent-cinquantenaire de l'abolition de l'esclavage, pendant que de nombreuses manifestations se tenaient partout en France et dans les DFA, montrent une population qui se construit des représentations du passé sur des bases entièrement fabriquées par les médias et par une éducation où des informations et données sur la période paraissent totalement absentes.

[7] Le commérage, les cancans.

Pas de vision sur les préoccupations intérieures chez l'esclave rapporté, un manque total de révolte, même de la part des aînés. L'esclave est une bête de somme qui accepte et ne se révolte point. Ne pense pas, n'est pas ingénieux ni créatif, ne pense pas à l'Afrique, ne pense pas à s'affranchir. Cette journée de l'esclave ne nous offre qu'une vision externe et attendrie sur les ancêtres esclaves que l'on a plutôt intérêt à montrer souffrant au lieu de dans le combat.

La vision de la modernité

Les espaces temporels sont déterminés: l'heure exacte et précise. La vision, quant aux paradigmes du passé créole, paraît empruntée à «l'autre», le Blanc dominateur, c'est-à-dire à la vision du colonisateur ce dont nous parlent certains travaux dont *L'Éloge de la créolité* de Confiant, Chamoiseau et Bernabé (1989) précédés de *Peau noire, masques blancs* de Fanon (1950).

Est-ce un calque de la «racine unique et atavique» dont parle Glissant, mais enracinée dans cet univers créole martiniquais et qui aurait pu se substituer à la racine à pied rhizome qui lui correspondrait? Serait-ce possible que l'absence, à l'école, de la réalité historique locale concernant la vision du passé créole, eintée des points de vue hexagonaux ait réussi à transformer la nature d'une pensée créole qui serait rhizome et confirmerait la persistance de vieilles notions historiques scolaires de «nos ancêtres les Gaulois»?

La non inclusion de la culture locale dans l'éducation des enfants et des jeunes en Martinique[8] expliquerait en partie cette persistance. Cette vision de l'esclave ne sera pas celle que les Martiniquais appellent une vision doudouiste et folklorisante?

Avec le nouveau CAPES créole, les enseignants, préparés par une formation sur la culture locale et son articulation avec celle de la métropole, pourraient éventuellement fomenter une vision du passé qui développe chez les individus la possibilité d'assumer sans honte et sans regret le passé qui est propre à la Caraïbe tout entière et affronter le futur armé de la force de conviction sur les réelles possibilités d'exister de manière totale sans l'esclavage d'un passé qui réduit.

[8] Seuls deux collèges et puis un seul, assuraient en Martinique l'enseignement des Langues et Cultures Régionales (créoles): l'un au nord à Basse Pointe et l'autre au sud à Rivière-Salée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bernabé, J., Chamoiseau, P. et Confiant, R. (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.

Bernabé, J. (1991), «Écologie et culturelle dans le contexte martiniquais», *Pour une culture de l'écologie,* Fort-de-France, Conseil Régional de la Martinique.

Charaudeau, P. (1971), «L'analyse lexico-sémantique. Recherche d'une procédure d'analyse», *Cahiers de lexicologie*, núm. 18, I; Didier, Paris.

—— (1972), «Procédure d'analyse lexico-sémantique sur un corpus donné 'œil'», *Cahiers de lexicologie*, núm. 20, I.

—— (1972), «Sens et signification», *Cahiers de lexicologie*, núm. 21, II.

—— (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette Éducation.

—— (1995), *Regards croisés; perceptions interculturelles France-Mexique*, Paris, Didier Érudition.

Cottias, M. (1997), *L'oubli du passé contre la «citoyenneté»*: *troc et ressentiment à la Martinique (1848-1946)*, Exposé à la XXIXe conférence Annuelle de l'Association des Historiens de la Caraïbe, Martinique 7-12 avril.

Cruz Rodríguez, J.M. (1997), *Visions du monde à travers le vocabulaire d'élèves insulaires et continentaux. Étude en espagnol et en français,* (Polycopie) Mémoire pour le D.É.A., Université des Antilles et de la Guyane.

Glissant, É. (1993), *Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

Klein, H.S. (1986), *La esclavitud africana en América latina y el Caribe,* Madrid, Alianza América, Alianza Editorial.

Lirus, J. (1979), *Identité Antillaise*, Paris, Coll. Regards, Éds. Caribéennes.

M Consultants (1990), *Étude sur les mentalités des Martiniquais face aux enjeux de développement. Livre 2 - 9 propositions mobilisatrices*, Document M Consultants, Habitation Des Fourneaux, Saint-Joseph, Martinique.

Mathieu, J.-L. (1993), *Histoire des DOM-TOM*, Paris, Que sais-je?, P.U.F.

Moreau De Saint-Méry (1984-1783), *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la Partie Française de l'Isle Saint-Domingue*, Paris, Coll. Bibliothèque d'Histoire d'Outre-mer, Société Française d'Histoire d'Outre-Mer.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Nicolas, A. (1978), *La Révolution antiesclavagiste de Mai 1848 à la Martinique,* Fort-de-France, Société d'Imprimerie Martiniquaise.

—— (1996), *Histoire de la Martinique. Des Arawaks à 1848*, t. I, Paris, L'Harmattan.

Price, R., (Éd.) (1981), *Sociedades cimarronas,* México, América Nuestra, S. XXI eds.

Rotaract-Club (1994), *Les 18 - 30 ans à la Martinique. Combien sont-ils? Que font-ils? Que veulent-ils?*, Fort-de-France, Document Rotaract-Club.

Sala-Moulins, L. (1987), *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Pratiques théoriques, P.U.F.

—— (1992), *L'Afrique aux Amériques. Le Code Noir espagnol*, Paris, Coll. Pratiques Théoriques, P.U.F.

Tolentino, H. (1974), *Raza e historia en Santo Domingo. Los orígenes del prejuicio racial en América, tomo I;* Santo Domingo, R.D., Colección Historia y Sociedad, núm. 9; Editora de la UASD.

Toumson, R. (1996), «Blancs créoles et nègres créoles: généalogie d'un imaginaire colonial», *Portulan*, fév. 96, Fort-de-France, Éd. Vents des îles.

Ureña Rib, P. (1991), «Les Apports du Nouveau Monde à l'Ancien», *Actes du Colloque du FESTAG* des 23-25 juillet, Paris, CERC, Karthala, FESTAG, pp. 181-196.

—— (1994), «Images et représentations du Martiniquais», La Havane, Cuba, SEDIFRALE.

—— (1996), «Aquí, el que es prieto, que hable claro», *Portulan*, fév. 96, Fort-de-France, Éd. Vents des îles, pp. 97-106.

—— (1998), *Cultures créoles et enseignement de langues dans la Caraïbe. Un outil pour l'étude interculturelle des images et des représentations réciproques. Étude de cas appliquée à la République Dominicaine et à la Martinique*, Thèse, Université des Antilles et de la Guyane.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

MAISTRE PIERRE PATHELIN: AVARICIA, ASTUCIA Y LOCURA

Carlos Valentini
Universidad Nacional de Rosario

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

El teatro profano conoció un desarrollo extraordinario durante el siglo xv. Fue el momento privilegiado de las *soties,* las moralidades, las farsas y, particularmente, de la obra que Gustave Cohen considera la primera comedia francesa: *La Farce de Maistre Pierre Pathelin*.

Esta farsa es una historia de burladores y burlados que rescata el valor de la astucia como uno de los principios fundamentales de la floreciente sociedad mercantil y burguesa de fines de la Edad Media.

Los personajes que en este texto la representan son el Maistre Pierre Pathelin (más maestro en engaños que en el ejercicio de la profesión de abogado), el pañero Guillaume Joceaulme[1] (en cuyo rostro se pinta la avaricia del comerciante) y el pastor Thibault Aignelet[2], quien demuestra tener más de lobo que de corderillo.

LA ASTUCIA COMO VALOR

La obra tiene un carácter netamente transgresor al presentar exclusivamente personajes del mundo del trabajo (*laboratores*), rompiendo con las normas del género épico y del didáctico-moralizante cuyos personajes pertenecían al orden de los que combaten (*bellatores*) y de los que rezan (*oratores*). También, al entronizar como héroe al más simple y al más humilde, se inscribe en lo que Mijail Bajtín denomina el género cómico-serio y el discurso del carnaval.

Esta sátira al mercantilismo y a la justicia es la representación de una sociedad donde los valores feudales se derrumbaban ante los embates de una nueva clase social que, aunque lejos aún del poder político, ostentaba un creciente poder

---

[1] Juego de palabras: «joce» por «joe» (joue): mejilla y «aulme» por «aulne»: vara, medida de longitud, es decir, alguien que lleva impreso en el rostro la marca de su profesión: Varanrostro.

[2] Juego de palabras: «Aignelet» por «agnelet»: corderillo.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

económico y a la cual le resultaba necesario legitimar el rol del trabajo y del comercio que el sistema de la trifuncionalidad social del feudalismo había negado.

El desprecio al trabajo sostenido desde el poder durante la Alta Edad Media debe considerarse en el marco de una sociedad rural que rechazaba la mayoría de las actividades que no estaban estrechamente ligadas a la tierra y donde se privilegiaba el ocio que significaba la confianza en la Providencia.

Pero la sociedad urbanizada del siglo XV se regía por nuevos valores: el oficio de comerciante comenzó a ser reivindicado, pero se siguió condenando a los mercaderes que actuaban por codicia. Éste es precisamente uno de los puntos hacia el que el autor apunta sus dardos: el pañero Guillaume que actúa por avaricia es doblemente engañado y su rol es ridiculizado, recibiendo a través de la risa del público la sanción social.

Los hombres de leyes (abogados, notarios y jueces) también logran una nueva ubicación en la escala social. El conocimiento de las leyes les otorgaba un lugar de privilegio. El único cuestionamiento que reciben es el de la «mala intención».

Pathelin recibirá el castigo de la sociedad no por ser abogado sino por querer burlarse de los códigos morales por los que se regía su profesión y por querer obtener fáciles beneficios por medio de recursos deshonestos. Sin embargo, el que sabe ocultar su deshonestidad, puede beneficiarse sin recibir castigo alguno.

La habilidad de engañar sin ser descubierto, de aprovecharse del prójimo sin romper ciertos códigos, pasa a ser un valor (velado) en esta nueva sociedad. Al resultar la «buena intención» el único patrón de medida, se pasó de los comportamientos exteriores al plano de la conciencia individual.

La ausencia de testigos contribuye a reafirmar que sólo al deshonesto se le pedirá cuenta en la otra vida. El juego farsesco exigía desnudar ante el auditorio la «mala intención» que guía las conductas de los personajes. El público funciona como un *alter ego,* único testigo impotente de la codicia develada. Tanto Pathelin como Guillaume expresarán sus pensamientos: el primero, dirigiéndose al público, confiándole su secreto, haciéndolo cómplice de sus maquinaciones; el segundo, reflexionando solitariamente en voz alta, aumentando así la carga de semas negativos con los que se lo caracteriza:

PATHELIN, *à part:*
Or? et quoy doncques?
Or! dyable! je n'y failly oncques:
non! or! qu'il puist estre pendu!
En! dea! il ne m'a pas vendu
a mon mot: ça esté au sien,
mais il sera payé au myen.
Il luy fault or! on le luy fourre!
Pleust a Dieu qu'il ne fist que courre
sans cesser, jusqu'a fin de paye!

Saint Jehan! il feroit plus de voye
qu'i' n'y a jusqu'a Pampelune. *Il part.*

Le Drappier, *seul*:
Ilz ne verront soleil ne lune,
les escus qu'i' me baillera,
de l'an, qui ne les m'emblera.
Or n'est il si fort entendeur
qui ne trouve plus fort vendeur!
Ce trompeur la est bien becjaune,
quant, pour vingt et quattre solz l'aulne,
a prins drap qui n'en vault pas vingt!
(escena II, página 293)

El pastor, a su vez, dice claramente cuál ha sido su proceder, pero lo confía al abogado, quien para ganar dinero oculta la verdad. Sólo una vez, uno de los personajes anuncia su engaño, pero el destinatario al que la codicia ya había callado, termina también por ensordecerlo:

Le Bergier
Moy? nenny, par mon sacrement!
Dittes hardiment que j'affolle,
se je dy huy aultre parolle,
a vous n'a quelque aultre personne,
pour quelque mot que l'en me sonne,
fors «bee», que vous m'avez aprins.
(escena VII, página 328)

Así, al explicar ante la víctima su estrategia, Aignelet muestra quién es el más hábil en el arte del engaño.

La astucia manifiesta hace que el auditorio (que ya estaba sensibilizado por la indefensión del rústico ante su amo que quiere desquitarse con él por el robo de Pathelin y por el riesgo que significaba para un humilde pastor ignorante verse expuesto a ser juzgado por un Tribunal de Justicia) premie con su aplauso y su simpatía a este antihéroe, cuyas faltas justifica por ser el que castiga la secreta voracidad de los más poderosos.

El juicio moral que se desprende de la pieza: «*a ladrón, ladrón y medio*», evidencia la mentalidad eminentemente práctica de la naciente burguesía. Y si consideramos que el público al que este texto estaba dirigido es el que se encontraba en el ámbito de la plaza pública (mercaderes, campesinos, artesanos, estudiantes, habitantes de la ciudad), podemos suponer desde el punto de vista de la recepción de la obra que a la vez de constituir una ácida sátira a las costumbres burguesas, se la tomaba (por proyección) como una crítica feroz hacia las clases más poderosas de la nobleza y el clero, que se aprovechaban de los humildes; a la par

que una justificación de la mentalidad burguesa cuyas posibilidades de ascenso social se basaban en el trabajo y en la capacidad e inteligencia para desempeñarlo.

EL DISCURSO DE LA LOCURA

La astucia exige encontrar procedimientos a través de los cuales se logren los fines propuestos. Pero al aparecer vinculada a la codicia, los individuos no pueden explicitarla sin exponerse a la sanción de la sociedad. Mientras el juego no quede evidenciado, mientras se pueda ocultar la «mala intención» que subyace en las acciones, el engaño será justificado (y hasta festejado).

En *La Farce de Maistre Pierre Pathelin* el procedimiento al que los astutos recurren para aprovecharse de los demás y eludir el castigo consiguiente es el de la locura.

Es la locura de Pathelin la que confunde al comerciante y le hace pensar que otra persona le robó su paño y es la locura de Aignelet la que lo convierte en inimputable ante la justicia.

La locura se manifiesta a través de gestos y de palabras, es decir, a través de un discurso que le es propio. El loco, como dice Michel Foucault, es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros, su palabra o bien era considerada como carente de verdad y, por lo tanto, nula y sin valor, o bien descifrada como una razón más razonable que la de las gentes razonables. Por ello, se le marginaba y se le temía. En la Edad Media se consideraba que en los marginados trabajaba el enemigo del género humano: el Diablo; de ahí que existiera el temor de la contaminación. Al entrar en contacto con el discurso extraviado, los hombres podían quedar atrapados por el Mal.

Inicialmente, Pathelin finge estar enfermo, atacado por la fiebre. Ante la insistencia del pañero Guillaume para cobrar lo suyo, Guillemette, la esposa del abogado, comienza a cargar las tintas: el enfermo pasa a ser un moribundo. Como el comerciante no se retira, y Guillemette se ve en aprietos, Pathelin interviene. Sus palabras toman la forma del desvarío causado por la enfermedad y aluden a un único significado: el Demonio. Gentes negras, monje negro, estola, gato y contraponiéndose a estos elementos aparece el único símbolo positivo (la cruz), indicador de la terrible batalla que se está librando.

Estas palabras logran su efecto:

> Le Drappier, *à part*:
> Il fust bon que je m'en alasse
> avant qu'il eust passé le pas.
> (escena v, página 320)

Cuando el pañero escucha las risas de los tramposos, vuelve sobre sus pasos influenciado por la desconfianza adquirida en sus experiencias comerciales

y por el conocimiento de múltiples ardides puestos en práctica por él mismo en el ejercicio de su oficio. Este acto no da tiempo a Pathelin a volver al lecho, su discurso deberá ser concluyente y aventar la creciente sospecha del pañero.

El delirio que inicia entonces constituye un muestrario de la riqueza lingüística del medioevo. Las Cruzadas, las peregrinaciones y el comercio habían contribuido al desarrollo de las lenguas romances pero también se empleaban, en el marco de la plaza pública, todo tipo de dialectos y jergas.

En su discurso, el abogado, mostrando una incoherencia total, alterna la lengua holandesa con los dialectos limosino, picardo, normando, bretón y lorenés.

El recopilador de los textos reunidos en *Jeux et Sapience du Moyen Âge,* donde está reproducida la versión establecida de esta obra que se ha utilizado para el presente trabajo, destaca en sus notas que todas las formas dialectales empleadas por Pathelin son aproximativas, descartando que el autor haya querido poner en estas imitaciones bufonescas una precisión de filólogo. Trata de acercarse a una traducción en francés moderno pero aclara que muchas frases sólo tienen sentido si se realizan correcciones arbitrarias y en muchos casos supone que el autor no pretendió darle sentido alguno.

El empleo de esta pluralidad lingüística (aunque sólo sea aproximativa) muestra una vez más el carácter transgresor del texto. El discurso del carnaval irrumpe desorbitadamente y llega hasta la parodia de la voz oficial: el latín. Cuando Pathelin emplea las frases latinas recurre a un latín culinario donde junto a expresiones como «*magister amantissime*» y «*pater reverendissime*» aparecen huevos y patos.

El engañador logra su objetivo. El comerciante cree haberse confundido y atemorizado da el paño por perdido:

> Pardonnez moy, car je vous jure
> que je cuidoye, par ceste ame,
> qu'il eust eu mon drap. A Dieu, dame:
> pour Dieu, qu'il me soit pardonné.
> (escena v, página 320)

Otra variante del discurso de la locura es la del trastornado. Guillaume ofuscado por la presencia de Pathelin en el juicio no puede hilvanar un discurso coherente:

> Voire,
> monseigneur, mais le cas me touche;
> touteffois, para ma foy, ma bouche
> meshuy ung seul mot n'en dira.
> Une autre fois il en ira
> ainsi qu'il en pourra aler:
> il le me couvient avaler
> sans mascher... Ores je disoye,
> a mon propos, comment j'avoye

brillé six aulnes ... Doy je dire,
mes brebis... Je vous en pri, sire,
pardonnez moy. Ce gentil maistre ...
Mon bregare, quanta il devoit estre
aux champs... Il me dist que j'auroye
six ecus d'or quanta je vendroye...
(escena VIII, página 334)

Pretende ser claro y complica, promete no mezclar los hechos y confunde paño con corderos y licenciado con pastor.

El Juez no comprende «ce langage sans rime ni raison» y cuando el pastor se hace el tonto, su juicio es definitivo:

Je l'assoulz de vostre demande,
et vous deffendez le proceder.
C'est ung bel honneur de plaider
a ung fol!
(escena VIII, página 340)

La tercera forma del discurso de la locura es la del tonto, el simple, el estulto y se expresa con una onomatopeya: el balido de una oveja.

Nilda Guglielmi señala que la Edad Media equipara al loco y al humilde. Los pobres y los tontos son los que en apariencia carecen de criterio o inteligencia pero a través de sus palabras transparece la verdad. Por ello, el «bee» del pastor es demoledor; semejante tonto no puede abrigar malas intenciones, su balido es la expresión de su inocencia y provoca el desplazamiento de la culpabilidad del demandado al demandante, tal como ya vimos en el parlamento del juez, citado más arriba.

Pero esta palabra no sólo se vuelve contra el pañero sino contra su propio inventor, convirtiéndolo en su segunda víctima. Pathelin, maestro en engaños, termina siendo víctima de su propia palabra:

Or cuidoye estre sur tous maistre,
des trompeurs d'icy et d'ailleurs,
des forts coureux et des bailleurs
de parolles en payëment,
a rendre au jour du jugement:
et ung bregare des champs me passe!
(escena X, página 347)

En esta magnífica sátira de las costumbres medievales, tres palabras: la del loco, la del trastornado y la del tonto alternan en un juego de engaños y castigos, conformando un único discurso: el discurso de la locura. Tras él, se oculta la astucia que aparece como un factor determinante en el avance social de la clase burguesa y en la lucha del débil con los poderosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijail (1974), «El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais», en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores.

DUFOURNET, Jean (1986), *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, París, Flammarion.

FOUCAULT, Michel (1987), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores.

GUGLIELMI, Nilda (1986), «El status del loco y de la locura en el siglo XII», en *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Eudeba.

PAUPHILET, Albert (1951), «Maistre Pierre Pathelin», en *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, Brujas, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

EL CULTO A PRÍAPO EN EL SIGLO XVIII

Lydia Vázquez Jiménez
Universidad del País Vasco-EHU

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

El interés que el siglo XVIII europeo muestra por la cultura grecorromana, de lo que hoy voy a tratar aquí, puede parecer una paradoja. En efecto, se define sin ambages como siglo moderno, tras superar viejas querellas entre antiguos y modernos, reivindica el francés como vehículo de cultura después de dejar atrás un latín definitivamente anacrónico, supera por fin la *imitatio* en el arte, huyendo de formas clásicas y temáticas mitológicas.

En este sentido, podría hablarse de razones meramente circunstanciales: tras el descubrimiento fortuito, en 1711, de las ciudades de Pompeya y Herculano sepultadas bajo la lava petrificada del Vesubio, parece lógico que Europa entera se vuelque, curiosa, hacia una cultura a fin de cuentas mal conocida.

Sin embargo, razones más complejas pueden hacer de este acontecimiento crucial para la historia de la civilización occidental, un azar afortunado, como el del columpio de Fragonard antes que el de los surrealistas. Toda una cultura de civilizaciones avanzadas y libres de la dominación del despótico dios todopoderoso de los católicos aparece como modelo, no ya artístico, sino vital para unos europeos hasta entonces demasiado sometidos a autoridades poco razonables.

No es pues la Cultura Clásica con mayúsculas lo que atrae al hombre moderno del siglo XVIII, sino el *savoir-vivre* que subyace y que va a emerger con ocasión de este descubrimiento. Es la cultura que contradice la uniformidad que se le confería a la Antigüedad. Las fisuras de los cánones, la estética grotesca, las *villas de los misterios,* pero sobre todo es el mundo báquico, orgiástico apenas imaginado hasta entonces por una recepción reduccionista y simplificadora. Lejos de un Du Bellay nostálgico frente a las ruinas de un mundo de perfección que nunca volverá, el hombre moderno se pone a escrutar Pompeya y Herculano para aprender cómo vivir mejor.

Vuelve la mitología, pero para representar menos los raptos de Europa que las Venus en las superficies de las aguas, las Dianas descansando *nonchalamment* de una galante partida de caza, las Ledas con los pícaros y suaves cisnes, los Príapos protectores de los enamorados en jardines edénicos.

¿Pero quién era Príapo? Nada se sabía entonces de este dios menor, a pesar de ser hijo de Venus. ¿Cómo había podido pasar desapercibido para la literatura posterior el dios de los jardines, pero ante todo de la fertilidad y la virilidad?

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

¿Por no haberse considerado un dios serio, que apenas si aparecía en las *Sátiras* de Marcial, y del que las pocas representaciones que se conocían eran obscenamente itifálicas? Sabemos, no obstante, que no había diferencia en la Antigüedad entre cultos serios y cultos no serios. Y que Príapo era objeto de culto, y de un culto importante, como van a revelar los templos descubiertos a los pies del Etna, y las priapeyas o inscripciones en honor a dicho dios que aparecen escritas en los muros de dichos templos. Artistas, arquitectos, escritores, se ocupaban, según parece, muy seriamente de uno de sus grandes protectores.

Sitúa la leyenda el origen de un Príapo de deformidad reveladora en los celos de Juno, mujer de Zeus, que no habría podido soportar la unión de Afrodita y Dioniso ni la idea de un fruto perfecto, bello como su madre y enérgico como su padre, que habría podido relegar a Zeus a un segundo orden. Así que tocó el vientre de Afrodita para dar la célebre deformidad a Príapo, de origen minorasiático y cuyo culto se extendió por Lydia primero, por Grecia después y finalmente por Roma y el imperio romano.

Si bien los modernos y razonables pobladores de la Europa del siglo XVIII asisten sorprendidos al renacimiento, cual ave fénix, del alado dios, no es cierto que Príapo hubiera permanecido enterrado durante siglos, porque tras los *anneaux* medievales que producen el aumento del *arma amoris*, tras el Pantagruel del año mítico de las ciruelas durante el cual los miembros viriles aumentaron de tamaño prodigiosamente gracias a la ingestión de los mágicos frutos, tras la apenas velada «ancla» de la *Priapeya* de Jodelle (1560), había un vigoroso Príapo vigilante esperando su época propicia para florecer. Un amago hubo en el siglo XVII, con una antología de priapeyas, publicada en 1669, *Priapeia sive diversorum poetarum in Priapum Iusus*, y que pretendía legitimar a los poetas latinos que consagraron epigramas al dios menor y sus prodigios. La *Advertencia al lector* que precede anónimamente la antología parece un ejemplo de priapeya (pp. XI y XII): *Lector, abandona ese aire entristecido propio del latín... porque esta obra está dedicada... al rojo guardián de los jardines, más dotado que un caballo.*

Pero sin dudar el siglo priápico por excelencia va a ser el siglo XVIII. Dos textos eruditos esenciales constituyen los pilares de un culto no sólo descubierto sino practicado. El del inglés Knight[1], auténtico *Ensayo sobre el culto de Príapo*, y el de Dulaure, en el *tournant* de las Luces[2].

---

[1] R. PAYNE-KNIGHT, *A discours on the worship of Priapus, and its connection with the to which is added an essay on the worship of the generative powers during the middle ages of western Europe*, Londres, 1786.

[2] Dulaure, *Des divinités génératrices ou du culte du phallus chez les anciens et les modernes*, en el interior de *L'Histoire abrégée des différents cultes*, París, 1805. He consultado ambos textos en una reedición parisina corregida y aumentada de principios del siglo XX (s.f.), donde se incluye también un anónimo inglés de 1866: *Du culte des pouvoirs générateurs*

El descubrimiento fortuito por unos ingleses de restos del culto a Príapo en Isernia, en el reino de Nápoles, en 1780; la carta que Sir William Hamilton, ministro de Su Majestad Británica en la corte napolitana, dirigió en 1781 a Sir Joseph Banks, presidente de la Royal Society, acompañada de una carta anónima escrita en italiano por «una persona residente en Isernia», así como de pruebas auténticas para su depósito en el British Museum; la curiosidad que todo ello provocó en Inglaterra en torno a lo que se consideró como pruebas irrefutables de la pervivencia de supersticiones cuasi primitivas en Europa... Todo ello desembocó en el ensayo sobre el *Culto de Príapo*, por Richard Payne Knight, miembro del Partido Liberal de la Cámara de los Comunes.

Tanto la aportación de Knight como la de Dulaure tienen un único e idéntico objetivo, propio del pensamiento de las Luces, el de demostrar que existiría una sola religión primigenia, primitiva y natural, de la que derivarían las religiones posteriores al uso. La pervivencia en los confines europeos del culto a un Príapo dios de la fertilidad, es decir, de la creación, no podía sino complacer a la *intelligentsia* europea. Si además Príapo supone un guiño a la libertad de costumbres, al libertinaje galante *en vogue* en las cortes europeas dieciochescas, comprenderemos sin dificultad el porqué de este retorno a una parte de la cultura grecolatina que en general parecía superada.

Tanto es así que no puede ni siquiera extrañar la pionera y profética *Ode à Priape* que da al público el abogado y poeta Piron[3] a sus veintiún años, y que aprenderán de memoria los libertinos, sobre todo tras su entronización por Voisenon en sus *Anecdotes littéraires*.

Pero como de casi todo en el siglo XVIII, el verdadero vulgarizador del gusto priápico fue el gran Voltaire, que se divirtió escribiendo una priapeya firmada con el seudónimo de «Doctor Ralph» y que lleva por título *La Pucelle d'Orléans*[4], en la que el filósofo aprovecha para criticar una vez más la lubricidad de los monjes, ejemplos de grosería e ignorancia. Voltaire alude en dicho poema al «juego de saint Guilain». Y resulta curioso ver cómo, cincuenta años después, Dulaure cita a saint Guilain como uno de los numerosos santos que supondrían la pervivencia

---

pendant le Moyen Âge en Europe, actualización del texto de Dulaure, ampliado a nivel de conocimientos a territorio inglés.

[3] Véase su reproducción en Michel Delon y su *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle* en Folio y antes la referencia de Alexandrian a una parte de la *Ode* en su célebre *Histoire de la littérature érotique*.

[4] PAUVERT, en su *Anthologie du coït*, propone 1750 como fecha de redacción, mientras que Didier Masseau, en el *Inventaire Voltaire*, se inclina por 1752, para un texto que consta de dos ediciones piratas, en el 55 y el 57 y de una edición definitiva controlada por Voltaire en el 62, la única reconocida por él y que gustaba de llamar «ma Jeanne», con veinte cantos del más puro gusto paródico, heroico-cómico.

en la tradición católica, de un Príapo travestido. Como el saint Foutain de la Provenza y el Languedoc, como saint Guerlichon o Greluchon[5], santo procedente de la región de Bourges. Y muchos más: saint Gilles en Bretaña, en el Cotentin; saint René, en Anjou; saint Regnaud, en Borgoña; saint Guignolé, en la región de Brest y en el Berry... Como Príapo, estos santos estaban representados dotados de un miembro viril desmesurado, la mayoría de las veces tallado en madera. Las mujeres fueron limándolos con el tiempo, puesto que rascaban dicha protuberancia para hacer infusiones (para sí mismas o sus compañeros maltrechos) de las virutas conseguidas con el fin de alcanzar la fertilidad deseada.

Dulaure no hace de hecho sino arqueologizar en Francia un descubrimiento del que se hace eco Knight en su obra ya citada. Unos ingleses descubren que en Isernia se practica el culto a san Cosme. Hamilton, en su carta, precisa no obstante que si bien el culto pervivía con intensidad, se había decidido dejar de exhibir el *gran Dedo*, como se le llamaba, y que antes se transportaba en procesión de la catedral de la ciudad italiana[6], de más de 5.000 habitantes entonces, a una ermita situada en las afueras, en un montículo entre dos ríos. En la feria dedicada al santo, y siempre según el informe de Hamilton a Banks, se exponían *ex votos* de cera que representaban los atributos masculinos de la generación, de todos los tamaños, bien para dar las gracias al santo, bien con objeto de ser vendidos para ser ofrendados. Cuando se preguntaba el precio de dichos objetos, se recibía por respuesta: *Più ci metti, più meriti* («Cuanto más deis, más mereceréis»). Un *gentleman* presente en las fiestas del año 1780 contó a Sir Hamilton haber oído a una mujer que decía: *Santo Cosmo benedetto, cosi lo voglio*, al tiempo que acompañaba el deseo de un beso otorgado a una reproducción fálica de tamaño excepcional. Los canónigos consagrados al culto de san Cosme, bendecían para la ocasión un aceite de gran popularidad por sus poderes fortificantes. Según Sir Hamilton, unas 1.400 botellas de este aceite se vendieron en la ceremonia de 1780.

Si estos textos eruditos son posteriores a la priapeya de Voltaire, siempre pionero en el arte de retomar las inquietudes latentes, y como destinados a ennoblecer histórica y científicamente esta religión encantadoramente primitiva, el maestro no es en este caso el primero, y ya hay escritores más libertinos que él que novelan la *Oda* de Piron y las priapeyas recogidas por Marcial.

Le Sultan Misapouf del abate Voisenon (1746) retoma la tradición *paillarde* medieval de los *anneaux* para ironizar con un *humour noir* propio de un surrealista, sobre la relación innegable entre adecuación fisiológica y adecuación sentimental.

La novela de Guillard de Servigné, *Les Sonnettes*, de 1749, y que por fin se ha visto reconocida por una posteridad lenta más por torpeza que por ingratitud, es ejemplar por su *mise-en-scène* priápica dentro del mejor gusto libertino del siglo

---

[5] Apodo del abate de Voisenon, autor libertino y así bautizado por su amigo Voltaire.

[6] En el condado de Molise.

XVIII. *Les Sonnettes* es la historia de un joven héroe cuyas aventuras se sitúan en medio del auténtico vergel que es la campiña borgoñona, de las viñas símbolo del padre de nuestro dios. El joven Atys, como él mismo se autodenomina[7], apercibe a una *joven ninfa* (las ninfas eran las compañeras de Príapo) de pechos comparables a las más hermosas manzanas, y despierta así el deseo, que su tío se encargará de educar enviándolo a casa de un duque amigo suyo. En la casa del duque, rodeada de jardines, las priapeyas[8] o bacanales se suceden, alimentadas por el duque que las dirige ritualmente en beneficio propio. El duque, en efecto, menos viril que de joven, tiene dificultades para alcanzar un goce que sólo sabrá procurarse a través del conseguido por jóvenes parejas invitadas a residir periódicamente en su casa, en habitaciones magistralmente distribuidas para favorecer el intercambio de parejas. Tal puesta en escena parece una invitación a la intriga *voyeurista* tan del XVIII, donde mecanismos visuales semejantes a los de un teatro, permiten al libertino ojear el placer ajeno. Pues bien, en esta novela los elementos excitantes son tan extraños como sofisticados: debajo de cada cama hay dispuesta una balanza que cede al peso de ambos *partenaires* cuando están uno encima del otro. El desequilibrio de la balanza activa un complicado mecanismo que, con ayuda de un hilo, hace que suenen unos cascabeles en la habitación del duque. Los cascabeles están numerados, de manera que el duque puede imaginar las escenas amorosas de cada habitación, y hasta los cambios de *partenaires*. El carácter fantasioso, grotesco y en cualquier caso críptico de tales mecanismos a favor de una historia libertina más, se nos revela transparente al saber que Príapo era a menudo representado como un falo alado[9] adornado con cascabeles que se suponía sonaban en su vuelo, o como un dios con una balanza en el extremo de su miembro, repleta de frutos para impedir que el dios se desequilibre y caiga, víctima de su deformidad. El sonido de los cascabeles, como el de las campanas cristianas, serviría en efecto para espantar a los demonios del entorno protegido por una deidad corpórea pero también espiritual, aérea, como demuestran sus alas, y la música que lo acompaña en su vuelo.

Del mismo año quizá de la redacción de *La Pucelle*, o prácticamente contemporánea, es la novela *Margot la ravaudeuse* de Fougeret de Monbron. La heroína, para explicarnos su «rabia amorosa», explicita que «llevaba todos los dioses de Lampsaco en el cuerpo»[10]. Más adelante, la joven narradora, a la vista de

---

[7] Atys o Attis, dios frigio, como Príapo, pastor como los padres adoptivos de éste, y amado por Cibeles, divinidad frigia de la naturaleza.

[8] Fiestas en honor a Príapo, segunda acepción del término. Las liberales, fiestas romanas en honor a Liber, variante de Príapo en Roma, tenían lugar el 17 de marzo, para celebrar el renacimiento de la naturaleza, en plena eclosión.

[9] Figura común en frontispicios de novelas libertinas.

[10] Michel Delon, en su reedición para Zulma, acompaña la frase de una nota en la que subraya el hecho de que la *Enciclopedia*, en definición de 1765, se detiene en la

lo que le muestra Pierrot, pide piedad al «poderoso dios de los jardines»; el hermano Alexis, monje dotado de un «monstruo venerable», deja tan satisfecha a Madame Thomas que, como dice Margot, hasta Citerea, que habría sacrificado a Marte y a Adonis por Príapo, la envidiaría[11].

Ya a finales del siglo XVIII, época contemporánea de los escritos eruditos ingleses, la literatura multiplica la presencia del dios de los jardines, en su interior. De mera alusión al lugar de impresión, el paratexto acaba saturado de referencias priápicas, hasta en los títulos. Si la *Ode à Priape* había sido casi excepción, las *Offrandes à Priape ou le Boudoir des grisettes, contes nouveaux et gaillards* (1794) no son sino un ejemplo más del momento[12].

Sade, admirador de Piron y su *Oda*, hará una réplica en la *Histoire de Juliette*, donde Príapo se ve sustituido por su reencarnación dieciochesca que, según el marqués, es Deschauffours, que había sido ejecutado en 1726 por sodomía y proxenetismo[13]. Como siempre Sade recoge modas con las que simpatiza, pero para anularlas por su radicalidad. Los rituales del culto fertilizador de Príapo se convierten en actos de esterilización voluntaria de quien proclama *n'aimer à foutre que des culs*. El *foutre* de Piron se transformará según las leyes de la alquimia invertida, en *merde* y *les poils et les couilles de guirlande* del poeta se convertirán en excrementales *gringuenaudes* en Sade.

No sólo la literatura europea, en sus variantes genéricas del ensayo, la poesía o la novela, fue sensible al interés del siglo por el dios itifálico. También la pintura refleja el interés evidente del siglo por la iconografía priápica. En Pompeya y Herculano se habían descubierto no sólo templos consagrados al culto a Príapo, sino todo tipo de objetos que acompañaban y prolongaban los rituales. Representaciones fálicas antropomorfas, pero también zoomorfas o autónomas pendían de las entradas de las casas o de los cuellos de las mujeres, como amuletos protectores y garantizadores de fertilidad y prosperidad. La figura antropomórfica puebla los jardines de la pintura galante, en especial las telas de Fragonard (*Heureux hasard de l'escarpolette*), preside camuflado los grabados satíricos de los enredos sentimentales propios de la época, como en la serie del *Mariage-à-la-mode* de Hogarth, y hasta se traviste en *Pesadilla* diabólica en los lienzos de Füssli.

---

ciudad natal de Príapo, dios de los jardines, y añade que «varias novelas eróticas del siglo XVIII, llevan como falsa dirección Lampsaco».

[11] Alusión directa a una priapeya de Marcial.

[12] Véase el Prefacio al primer volumen de *Romanciers libertins du XVIIIe siècle* en la Pléiade, por W. Lasowski.

[13] *... Deschauffours, soutiens mon haleine,/ Et, pour un instant, à ma veine/ Prête l'ardeur de tes couillons*. Sade atribuye al cardenal de Bernis la *Ode à Priape* de la que se inspira, lo que le permite, según comentario de M. Delon en la edición de La Pléiade de las *Obras* de Sade, añadir sus propias connotaciones homosexuales y anticlericales.

Dentro de las figuras zoomorfas, y aparte de los tradicionales asnos, toros y chivos que acompañan al dios, los pájaros de cabeza o cola fálicas son los más frecuentes. A menudo es el gallo, símbolo solar y también de la creación terrestre por su relación con el huevo, origen de todo[14]. Del que el cisne de Leda o la paloma-Espíritu Santo de la Virgen no serían sino variantes. Así como los *petits amours* representados en los cuadros de Watteau, sobre todo en el *Embarquement à Cythère*, Boucher o Fragonard, transliterados con humor por Jean-François Bastide en *La Petite-Maison*. Los falos autónomos hacen furor en objetos de uso cotidiano, como recoge Fuchs en su *Historia ilustrada de la moral sexual*, y que van de los relieves en elementos u objetos de decoración doméstica, como maderas decorativas o jarrones, a las pipas de fumar, los sellos, tinteros o, por qué no, a los miriñaques de las cortesanas que hacen de las siluetas de las cortesanas europeas dieciochescas, completadas por sus plumíferas pelucas, algo así como príapos autónomos danzantes.

Culto particular, como todos los cultos que pervivieron en el siglo de la Razón, no obstante (y con esta *remarque* terminaré este somero *survol*) puesto que el serio Príapo minorasiático, gracias una vez más al arte, pierde peso en el siglo XVIII hasta convertirse en un *petit oiseau*, un *sylphe* crebilloniano[15], un *petit amour* rococó tan *léger*, tan *volage* que, lejos de impresionar a los personajes que poblaron el arte priapesco del siglo XVIII europeo, les hacía sonreír mientras lo contemplaban volar, ir y venir *en toute liberté*.

[14] Las caricaturas revolucionarias se apropiaron de la moda priápica para disfrazar de pájaros lúbricos de mal agüero, de libertinos decadentes, a los aristócratas.

[15] W. LASOWSKI, *ibid*.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

LA *LIGNE DU TEMPS*: DIDACTIQUE, COMPRÉHENSION ET TRADUCTION DU TEXTE NARRATIF À PARTIR DE SA STRUCTURE ÉVÉNEMENTIELLE

Jorge Juan Vega y Vega
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Le verbe est ce qui ajoute à sa propre signification
celle du temps...
ARISTOTE, *Catégories*.

0. INTRODUCTION

Étant donné l'importance qu'occupe le système verbal dans le fonctionnement de toute langue (importance d'une fréquence même «obstinée», d'après H. Weinrich), il est assez compréhensible qu'une bonne partie du contenu d'un cours de langue soit vouée à aborder ce sujet. C'est notre cas. Outre une révision théorique et générale d'ensemble, dans nos cours avancés nous essayons de mettre au point un exercice d'application pratique sur des textes narratifs[1], que nous appelons la *Ligne du temps*. Il est évident que nous ne prétendons pas là à une grande originalité expositive: depuis Aristote jusqu'à G. Guillaume, en passant par grand nombre de grammaires, la représentation la plus intuitive du déroulement des événements racontés semble être celle d'un axe horizontal[2] qui symbo-

---

[1] Même si la notion de *texte narratif* peut poser problème (cf. J.-M. ADAM, 1996: 95), dans le cadre de nos cours de langue, nous considérons susceptibles d'analyse dans la *Ligne du temps* tous les textes où il y a un concours d'événements en procès: depuis les plus élémentaires et évidents (recettes de cuisine, mode d'installation d'une machine, fait divers du journal, etc.) jusqu'aux plus complexes (textes littéraires en prose: les contes et nouvelles de Maupassant, par exemple). Or, ce sont sans doute ceux-ci qui concentrent le plus notre attention: «Le monde déployé par toute œuvre narrative est un monde temporel» (P. RICŒUR, 1983: 17).

[2] C'est ainsi en effet que, par exemple, Grevisse s'en sert dans son *Précis de grammaire française* (1990) pour illustrer de façon très pédagogique la démarche événementielle des différents «temps verbaux» du français dans des phrases-modèle (cf. «Temps», *Ibid*: 142 et surtout 182 *sqq.*). Néanmoins, la façon dont nous nous servons de la *Ligne du temps* poursuit encore d'autres objectifs.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

liserait en effet l'écoulement du temps... Et même avant Aristote, il semblerait que ce fût le sophiste Protagoras d'Abdère «le premier à [...] distinguer les temps des verbes et élabora le sens de la notion de 'moment opportun' [*Kairós*]...»[3]. Depuis lors, le temps est conçu selon une tripartition devenue canonique: «In tria tempora vita dividitur: *quod fuit, quod est, quod futurum est*»[4].

1. OBJECTIFS SPÉCIFIQUES

Beaucoup plus modestes, nos objectifs visent plutôt à montrer quel serait (pour des hispanophones futurs traducteurs et interprètes) l'intérêt pratique de cette méthodologie, dans quel but pédagogique elle est utilisée, et quels seraient les bénéfices formatifs que nous en retirons, dans le cadre d'une orientation contrastive de l'enseignement de la langue étrangère.

Notre objectif essentiel est de faire en sorte que l'étudiant réussisse à se situer convenablement par rapport à un texte narratif en y distinguant les différents repères temporels qui font récit (cohésion chronologique) pour ensuite pouvoir organiser une vue d'ensemble du procès temporel mis en texte (cohérence chronologique). En effet, la *Ligne du temps* s'avère un outil pleinement révélateur lorsqu'on dépasse le cadre de la phrase pour s'installer dans celui du fragment ou, proprement, de la *séquence* narrative. C'est là que les emplois verbaux acquièrent leur véritable articulation chronologique. Pour y arriver, il faut alors connaître les *divers* moyens linguistiques dont chaque langue se sert pour exprimer en l'occurrence la notion de temps (approche contrastive[5]). Or, nous devons faire comprendre aux étudiants —très souvent porteurs d'un certain nombre d'idées reçues— que, même si le français et l'espagnol ont une origine commune, ce qui permettrait de signaler certaines affinités morphologiques, il n'est pas pour autant licite de faire fonctionner une langue sur les mécaniques linguistiques de l'autre, phénomène qui au demeurant se reproduit bien souvent en cours (interférence linguistique chez l'apprenant).

Enfin, une fois que les approches intralinguistique (compréhension diaphane du texte original) et interlinguistique (distinctions des structures entre la langue étrangère et la maternelle) ont été atteintes pour l'essentiel, il faut passer à l'acte de représentation graphique de la *Ligne du temps*. À l'aide de signes conventionnels (voir notre «palette» des symboles) les étudiants apprennent à représenter schématiquement cette disposition chronologique des événements racontés, sur une ligne horizontale censée représenter l'axe temporel

---

[3] J.-L. Poirier, 1988: 983. Voir aussi H. Weinrich, 1973: 66.

[4] Sénèque, *De brevitate vitae*, x, 2. Nous soulignons. Voir aussi P. Ricœur, *op. cit.*

[5] Cf. García Yebra, 1989, ii, 592 *sqq.*

évoluant selon la progression de notre écriture: de gauche à droite (cf. H. Curat, 1991: 68-69 et D. Leeman-Bouix, 1994: 141 *sqq.*).

2. AVANTAGES PÉDAGOGIQUES INTÉGRÉS

Cet exercice présente à notre avis deux avantages majeurs qui sont complémentaires.

A) D'une part, nous entraînons l'apprenant au développement de sa *capacité d'abstraction*, atout aucunement négligeable, en particulier pour un futur traducteur et interprète. C'est par là en effet que nous faisons appel à ses capacités logiques et autres. Il arrive parfois que lors d'une «simple» lecture certaines informations chronologiques peuvent passer inaperçues: depuis *quand* a-t-il commencé telle action? Alors, il faut revenir en arrière même de plusieurs pages pour en saisir le déroulement. Par contre, la *Ligne du temps* peut (par un processus de réflexion et de quête des nuances temporelles) rendre compte plus précisément du début de cette action, même si le texte n'a fait que l'esquisser ou la suggérer. Ce sont ces opérations de nature cognitive qui, avec le temps et la pratique, permettent au lecteur-traducteur d'assimiler la technique, au point de devenir même une espèce de réflexe conditionné. Pourtant, Malblanc (1968, *apud* G. Yebra, 1989: 257) préfère parler, lui, de *sensation* ou de *sentiment linguistique* [*Spraghefül*] en affirmant du traducteur que «le choix des temps est en grande partie instinctif», ce à quoi Yebra rétorque: «Es verdad. Pero no basta con el instinto ni el *Spraghefül* para asegurar una elección acertada. Es preciso conocer la gramática de ambas lenguas, en particular la de la lengua propia. Muchos traductores españoles fallan, al traducir del francés, en la elección del pret. perf. simple o del pret. perf. compuesto...»[6]. La connaissance philologique de nos futurs traducteurs étant désormais relativement limitée, nous pensons que le travail assidu et pertinent avec la *Ligne du temps* permet d'obtenir, grâce à l'exercice spéculatif qu'elle exige, une représentation adéquate des structures temporelles associées intrinsèquement à chaque forme verbale fonctionnant dans un texte donné. C'est ainsi en fait que nous comprenons le mieux cette affirmation de García Márquez (1984: 292): «Traducir es la manera más profunda de leer».

B) D'autre part, nous obtenons de notre étudiant une première «traduction» d'un fragment de narration: il s'agit plus exactement d'une *traduction intralinguistique* schématique du texte, d'un *chrono-schéma*. C'est un cas de figure de ce que R. Jakobson (1963: 79) considère la *Traduction Intersémiotique ou Transmutation:* «[traduction d'un signe linguistique complexe] dans un système de symboles non linguistique [...] interprétation des signes linguistiques au moyen de

[6] Voir aussi M. Tricás, 1995: 119 *sqq.*

systèmes de signes non linguistiques». Ce travail est d'autant plus important pour la spécificité du cours de langue qu'il ne s'agit pas de rendre aussitôt la *traduction* en espagnol du texte proposé (qui serait un autre type d'activité plus habituelle bien sûr dans les cours de traduction), ni non plus de proposer la *reformulation* en français de «la même idée avec d'autres mots» (ce qui est une activité souvent difficile, étant donné la complexité stylistique et littéraire des textes de départ). Il s'agit tout simplement d'une schématisation textuelle, sorte de représentation iconique narrative permettant par la suite une activité de traduction beaucoup plus cohérente et aisée.

La *Ligne du temps* serait donc un état *visible* de ce que les théoriciens de l'*École du Sens* considèrent la phase dite de *Déverbalisation*: c'est-à-dire, «le stade que connaît le processus de la traduction entre la compréhension d'un texte et sa réexpression dans une autre langue» (Lederer, 1994: 213 et *passim*). Il s'agit en effet de la mise en émergence ou en surface du sens narratif (ou largement chronologique) d'un fragment de texte donné. En fait, lors de la traduction d'un récit, l'élaboration préalable d'une *Ligne du temps*, même sommaire, évitera à l'étudiant un certain réflexe de transcodage, voire de calque automatique des formes verbales dans un rapport de pseudo-équivalence de *un à un* (par exemple, passé composé en français = *pretérito perfecto* en espagnol), tout en empêchant néanmoins que cette «saisie du sens» soit seulement subjective, mentale et aléatoire, ou qu'elle s'étiole ou volatilise au fur des secondes, mais qu'elle soit tour à tour mise en relation et ancrée *visuellement* par rapport au texte source; et ceci parce que, à la différence du texte oral, le texte narratif habituel est composé de ce type de *verba* qui pourtant *manent*, ce qui permet un affinement progressif des nuances verbales en vue de la véritable traduction. Non qu'il *faille* oublier le texte source pour bien le traduire. Au contraire, il faut *bien* le prendre en considération, *bien* en saisir la démarche, pour ensuite —et au besoin— *bien* savoir s'en éloigner. La *Ligne du temps* sera alors le résultat d'un profond questionnement sur l'ensemble des potentialités chronologiques d'un texte donné.

Cette élaboration devient ainsi à la fois une opération *de langue* (acte de reconnaissance et de compréhension exhaustive dans la langue de départ) et une activité *de traduction* (translation de l'événementialité du narré dans un système sémiotique différent: l'iconique), langue et traduction travaillant en synergie au service du traducteur. En tant qu'activité intermédiaire de mise en évidence, cette ligne présente enfin l'avantage supplémentaire (mais non négligeable par les temps qui courent...) du visuel sur l'alphabétique: on peut mieux «voir» —l'empan y est déterminant— les relations et les articulations narratives, avant de les réécrire dans une autre langue. C'est pourquoi cette méthode se veut intuitive et simple, à la portée de tout étudiant.

Cela dit, la *Ligne du temps* n'est pas un exercice-Protée, capable à lui tout seul de réussir toutes les performances lors de l'apprentissage d'une langue étrangère. Bien au contraire, elle doit s'appliquer en exclusivité à des fragments de nature essentiellement narrative (événementielle ou chronologique). L'ensei-

gnant devrait donc s'en servir comme d'un test objectif lui permettant de mesurer la capacité de *compréhension écrite* de l'étudiant par rapport aux fragments présentant une telle nature. Les autres trois grandes compétences à développer en cours (parler, écrire, et comprendre oralement le français) doivent bien évidemment être travaillées autrement. Notre exercice ne concerne pas non plus toute la structure verbale d'une langue, dans la mesure où il est censé représenter l'événementialité, ce qui *grosso modo* correspond en français à la démarche du mode indicatif. Encore faudra-t-il ajouter que cette événementialité peut passer, certes accessoirement, ailleurs que par le système verbal.

3. MÉTHODOLOGIE

Pour y arriver tout à fait, il nous faut un minimum d'éclaircissements linguistiques indispensables, définissant pour une large part le fonctionnement du système verbal français contemporain. On aborde ainsi (en évitant les technicismes et en faisant voir dans la pratique le fonctionnement réel de) certains concepts de base tels que «narrateur» *vs* «auteur»[7]; «énonciation» (temps *où* l'on parle; c'est ce que nous appelons le *temps zéro*, «t_0», le *maintenant* inhérent à toute prise de parole, très proche du *kairós* dont parlait l'Abdéritain) *vs* «énoncé» (temps *dont* on parle, qui peut, lui, coïncider, on non, avec le «t_0»; dans ce cas-ci il lui sera soit antérieur, soit postérieur); «discours» *vs* «récit» (Maingueneau, 1986), «aspect» *vs* «perspective verbale», etc. Cette dernière distinction mérite quelques considérations. Puisque nous sommes dans une perspective *didactique* (toute polémique d'école nous restant dans ce domaine tout à fait étrangère), nous tranchons cette question en proposant deux concepts assez distincts:

A) L'*aspect,* notion morpho-syntaxique qui envisage seulement la terminaison ou non de l'action verbale, et alors nous avons soit l'*accompli* soit l'*inaccompli.*
B) La *perspective verbale*, notion sémantico-référentielle envisageant, elle, le déroulement effectif de l'action (souvent en périphrase verbale, ou selon d'autres types de construction assez composites dans les textes concrets...). Sans souci d'étanchéité extrême, nous y distinguons —en fonction notamment du paramètre de la *durée*— des actions:
   a) *ponctuelles*: uniques (momentanées, instantanées), ou répétitives, celles-ci englobant parfois l'itératif, le multiplicatif, l'habituel... Le français ignore le verbe esp. *soler.*

[7] «Le narrateur, dans le roman [...], n'est jamais l'auteur lui-même littéralement. Il ne faut pas confondre Robinson et Defoe, Marcel et Proust» (M. Butor, 1964: 63).

b) *duratives*: progressives (augmentation en continu), régressives (diminution en continu), ou stables (durée constante). À la différence du français, l'espagnol présente une originale richesse en périphrases de ce type-là, d'où l'importance de les dégager à partir du verbe français[8]. Par exemple, pour «Cette sensation *se nuançait* en moi», une traduction vraisemblable serait: *Dicha sensación iba matizándose en mí*. Cf. *Nuancer*: «Faire passer *graduellement* d'un état à un autre...» (*Petit Robert*).
c) *mixtes*: inchoatives (ponctuelles + duratives) ou terminatives (duratives + ponctuelles). Dans notre «palette» nous leurs consacrons plusieurs icônes spécifiques.

Les travaux d'É. Benveniste à propos des relations de temps dans le verbe français, et la suite entamée en ce sens par la linguistique de l'énonciation nous semblent d'un intérêt non négligeable pour la compréhension de la grammaire verbale du français, et ceci d'autant plus que nos étudiants n'ont pratiquement jamais entendu parler de ces notions-là: leur formation grammaticale se bornant pour l'essentiel aux concepts qui nous ont été parvenus à travers la grammaire traditionnelle. Or, depuis Benveniste justement, le système verbal du français est plutôt conçu comme une dynamique de nature énonciationnelle qui se formule selon la dichotomie: temps du *discours* et temps du *récit*[9]. Du coup, la vision tripartite traditionnelle reste en quelque sorte distancée par ce réaménagement, si bien que cela constitue même l'«un des aspects les plus originaux de la langue française» (Le Guern, 1986: 19). Il semblerait même que nous soyons dans une phase de transition de ce système, laquelle est en train de nous conduire, au moins partiellement, vers un double statut verbal: mouvement en même temps centripète et centrifuge par rapport au t_0. D'une part, des constructions

---

[8] Tel procès peut s'étendre assez, au point de devenir un *habitus* (cf. ARISTOTE, *Catégories*, 8b 25, et Vega y Vega, 2000b: 378) et donc d'être considéré comme ressortissant à un certain habituel (voir notre «palette»). C'est, nous semble-t-il, le cas dans le texte de Calet (cf. frag. núm. 1, en annexe): «je les *ai* follement *aimés* étant enfant» (= «j'en ai été un amateur fou»), d'où cette traduction envisageable: «de niño me gustaban con locura».

[9] C'est un type de division similaire que propose H. Weinrich (1973 et 1989) lorsqu'il parle de «temps du commentaire» et de «temps du récit», à une différence près —cruciale— tout de même: Weinrich applique son système du *monde commenté* et du *monde narré* à peu près à toutes les langues qu'il connaît. Il en fait presque une espèce d'universel linguistique, ce qui dans le cadre spécifique qui est le nôtre n'arrange surtout pas les choses, dans la mesure où ses analyses de l'italien et de l'espagnol (1973: 94 *sqq.*) ne tiennent pas compte des variantes à l'intérieur d'une même langue, lesquelles concernent la distribution des formes temporelles utilisées pour parler de ces deux mondes. Or ces variantes constituent pour une large part l'essentiel des problèmes qui nous occupent ici. Voir aussi les commentaires réalisés par M. Le Guern (1986: 22 *sqq.*).

verbales proches de ce *présent opportun* [*kairós*] se consolident de plus en plus, ce qui répond à un certain besoin de contrôler et de nuancer informativement la situation communicative. D'autre part, on assiste également à un éloignement perceptible de certaines formes verbales, qui se raréfient dans le français contemporain: ce sont à «gauche» de la ligne, le *passé simple*, dont le statut est désormais assez connu, et à «droite», le *futur*, forme encore nécessaire mais de plus en plus concurrencée par le *futur proche* (cf. les prévisions météo à la télé); cette forme-là perd du terrain en fonction justement du manque de contrôle des événements envisagés à long terme. Or, ce double mouvement contradictoire semble coïncider avec une plus grande affirmation du statut (*plus/ moins*) aléthique des énoncés produits avec ces formes verbales: la relation du *passé simple* avec le monde de l'incertain (sujet à caution, voire fictionnel) semble bien entamée, alors qu'une relation assez symétrique à celle-ci semblerait commencer à se préfigurer du côté du futur, de telle sorte que le français serait déjà en mesure de distinguer, d'un côté, l'«avenir» (représenté, en gros, par le *futur proche*, dans un monde des prévisions assez contrôlables et, justement, prévisibles...), et de l'autre, le «futur» (représenté par des formes du *futur*, ressortissant à des éventualités moins contrôlables, et par ce biais, retombant dans des sphères voisines au fictionnel)[10]. Même s'il ne s'agit pour l'instant que d'un état de transition dans l'évolution du système, on a l'impression que *Chrónos* (le temps *physique*) aurait commencé à céder sa place à *Kairós* (le temps *rhétorique*)...

Cela ne veut pas dire pour autant que le verbe français ne soit plus en mesure de refléter l'agencement chronologique des événements racontés[11], mais ce sera fait en prenant comme cadre structurel cette «double organisation temporelle, fondée sur des relations et des oppositions qui sont la réalité de la langue [française]» (Benveniste, 1966: 250). Ce phénomène pose un certain nombre de difficultés de compréhension —et en définitive de traduction— pour les hispanophones, notamment au niveau de la distribution des formes et de leurs valeurs de «temps» en français, dans la mesure où dans une grande partie du monde hispanique méridional —y compris notre Archipel et les Amériques— les rela-

---

[10] Ce sont des conclusions proches de celles-ci qui ont guidé les réflexions de Michel Le Guern lors de sa visite à notre Faculté en novembre 1998, dans un séminaire monographique qui avait comme titre: *Grammaire contrastive du verbe français*.

[11] Telle est en effet l'approche de l'école guillaumienne: «L'instant R est en fait le référent temporel du procès, l'être de temps dont il est dit qu'il est occupé par tel ou tel événement. Cela ne veut surtout pas dire que le verbe se dit de telle ou telle indication lexicale —un syntagme adverbial par exemple— qui précise R. Au contraire: *le verbe seul assure*, dans sa morphologie, *la représentation du temps* et donc la représentation temporelle de R, dont l'adverbe n'est que l'expression lexicale. Lui seul assume la référence au temps» (H. Curat, 1991: 73). Nous soulignons.

tions (de fréquence) d'usage entre, par exemple, *pretérito perfecto* et *pretérito indefinido* ne sauraient coïncider que partiellement avec les usages connus dans le reste du territoire hispanophone[12], ce qui par ricochet ne facilite guère la compréhension intrinsèque du fonctionnement de, par exemple, le passé composé en français moderne.

4. LES TROIS ORDRES DE LA NARRATION

Pour essayer de parer à certains au moins de ces écueils, il nous faut faire en sorte que les étudiants (avant de plonger dans le domaine concret du narratif) soient capables de distinguer les trois *ordres de lecture* suivants, susceptibles certes de se chevaucher, se recouvrir ou même se confondre, mais qui doivent rester en tout cas clairement distincts et discernables:

L'ordre textuel. C'est l'ordre de la lecture visuelle. Il s'agit de l'agencement des signifiants et signifiés que nous rencontrons au fur et à mesure dans le texte. C'est la présentation et la disposition «matérielle» des informations selon un ordre d'apparition ainsi voulu par son auteur («arbitraire» certes, mais tout aussi bien définitif: le seul qui compte d'ailleurs pour le *copyright*). Aucune opération d'organisation de la part du lecteur n'y est à envisager dans la mesure où cet ordre reste le point de départ de la lecture, et du coup de la future *Ligne du temps*. Il nous sert notamment à numéroter l'ordre d'apparition des différentes occurrences verbales.

L'ordre logique. C'est l'agencement des informations issues du texte en fonction d'un certain nombre d'opérations cognitives réalisées par le lecteur. Parmi ces opérations la plus fréquente est la recherche de la *causalité narrative*, qui peut être *directe* («A, donc B»: forme progressive de l'inférence), ou *inverse* («B, parce que A»: forme régressive). Souvent le lien à établir entre les informations A et B est implicite, sans connecteurs. À côté de la cause et de l'effet, il y a d'autres modes *topiques* d'inférence: graduelle, d'inclusion, hypothétique, contradictoire, apparente, absurde... (Vega y Vega, 2000a: 131 *sqq.*). Au sein de cet ordre logique, il faudra par ailleurs distinguer aussi entre:

a) La Logique *floue, vraisemblable* ou *habituelle*, souvent implicite. Par exemple, «Il mange et donc fait la sieste»; Il s'agit d'une «logique» très fréquente dans les textes (non seulement) narratifs. C'est le domaine préféré de l'enthymème ou inférence naturelle... (*Ibid.*, 95 *sqq.*).

[12] Cf. M. Almeida et C. Díaz Alayón, 1988: 122, *sqq.*

b) La Logique *précise, nécessaire* ou *scientifique*. Par exemple, «Il mange et donc digère». Cette logique est beaucoup moins fréquente dans la langue (non scientifique) en général. C'est elle que préfère le syllogisme ou inférence démonstrative. (*Ibid.*, 31 *sqq. et passim*).

Lors de la lecture d'un texte narratif, l'ordre logique (envisagé globalement, c'est-à-dire comme moteur central de ce profond questionnement textuel tous azimuts) contribue énormément à mieux comprendre —et au besoin à étayer, voire clarifier[13]— l'ordre chronologique, qui est le point d'arrivée de notre exercice.

L'ordre chronologique. Il s'agit de l'agencement des informations opéré par le lecteur selon l'axe du temps et constituant une suite chronologique cohérente. Le lecteur (en l'occurrence notre étudiant) doit être à même d'organiser les événements racontés dans le texte en fonction des catégories classiques de la temporalité:

a) *antériorité* (A avant B): «Elle *était* déjà *partie* [A]: je ne l'*ai* pas *vue* [B]»

b) *simultanéité* (A pendant, durant B ou vice-versa): «Luc *parlait* [A], Yves l'*écoutait* [B]».

c) *postériorité* (A après B). «J'*apprends* [A] à l'instant qu'il *m'a téléphoné* [B] quatre fois».

Et ceci indépendamment de leur ordre textuel respectif: tous les retours en arrière, récits parenthétiques, ellipses narratives, contes à rebours et autres procédés similaires devant être repérés et réorganisés en fonction des paramètres temporels. Tâche d'autant moins évidente que la langue a souvent tendance à confondre (ou amalgamer) ces ordres. Par exemple, dans «Elle s'est mariée et a eu des enfants», le seul ordre explicite est l'ordre textuel: en effet, «s'est mariée» apparaît *d'abord* dans le texte. Pourtant, cet ordre suffit bien souvent à faire passer les deux autres ordres, en les organisant implicitement (et, à la limite, abusivement: *post hoc, ergo propter hoc*). En réalité, on peut se marier *après* avoir eu des enfants, le mariage n'étant d'ailleurs pas non plus la *cause* des enfants...

5. DE LA GRAMMAIRE VERBALE À LA RÉFÉRENCE TEMPORELLE

Weinrich (1973: 60) signale que «tous les temps linguistiques fonctionnent comme des signaux qu'il serait faux de réduire à des simples informations

[13] Il nous semble que la pragmatique interprétative (cf. J. Mœschler, 1998: 14-23), issue de la théorie de la Pertinence (cf. Sperber et Wilson, 1989), arrive à des conclusions assez proches des nôtres, en utilisant tout de même des outils interprétatifs qui diffèrent dans la forme mais qui se rapprochent énormément dans leur fonctionnement.

sur le Temps», et insiste plus loin (1973: 102): «Les temps sont indifférents à la vérité, comme d'ailleurs la langue dans son ensemble»[14]. C'est pour ces raisons que, lors de la prise en considération d'un *même événement* chronologique, nous posons comme seuil de départ pour notre exercice la divergence sensible dans les formulations grammaticales que chaque langue utilisera pour s'y référer[15]. Cet «événement» est à placer dans le domaine du *référent* (c'est une «chronologie», celle d'un procès judiciaire par exemple, devant forcément être la même pour toutes les langues[16]) et à ce titre il doit devenir l'invariable objectif, qui devra fixer le point de départ de notre ligne. Or, en français «Ce qui oppose l'*histoire* [au sens de Benveniste] au *discours*... [c'est] le fait que soit abandonnée la référence aux coordonnées spatio-temporelles qui constituent la situation d'énonciation, le lieu et le moment où l'on parle», de sorte que «le point de référence de l'*histoire*... de manière générale consiste dans le lieu et le moment du procès rapporté au passé simple» (Le Guern, 1986: 20-21), alors que l'espagnol peut rester, et d'ailleurs reste, largement indifférent à cette distinction: le choix pertinent d'une forme verbale ou une autre lors de la traduction devra répondre à d'autres types de contraintes objectivement repérables. Donc, ce sera à partir de cette notion-phare de «point de référence» —introduite à bon escient dans le système de Benveniste—, que nous pourrons reconduire et au demeurant ancrer convenablement le déroulement chronologique des événements racontés en français, et cela même si, en l'occurrence, le passé simple définit l'acte de renvoi référentiel «en quelque sorte négativement, alors que les compléments de temps et de lieu [au cas où il y en aurait dans le texte] le définissent positivement» (*ibid.*, 21)[17].

---

[14] Mœschler (1998: 17), en faisant allusion à cette thèse de Weinrich, cette «autonomie des formes linguistiques relativement à leur contenu référentiel», affirme ensuite (*ibid.*) que «refuser d'assigner une fonction référentielle aux expressions linguistiques, et notamment aux expressions temporelles, constitue une grave erreur conceptuelle».

[15] «Une langue donnée exigera du locuteur la fourniture de certains renseignements sur le référent que d'autres langues négligeront [...] telle langue exigera qu'un procès verbal soit situé syntaxiquement dans la temporalité, telle autre ne le permettra pas» (J. Dubois *et al.*, 1994: 405).

[16] Cela étant dit, toute référence, qui pour simplifier est dite «extra-verbale», et *a fortiori* la référence fictionnelle, ne sauraient être saisies que dans les cadres de la langue qui les véhicule (cf. Benveniste, 1966: 63-74, et Dubois *et al.*, «référence», 1994: 404-405).

[17] Nous intercalons les crochets. Nous constatons après coup que notre approche temporelle et la représentation graphique qui en découle, coïncide en partie avec la vision de certains auteurs qui parlent d'événements *bornés* et *non bornés:* «Le bornage est une notion très utile pour déterminer les relations temporelles dans le discours. Il s'agit d'une référence aux points limites d'un événement que sont son début [...] et sa fin», M. Kozlowska, 1999: 223.

En fait, lors de la réalisation d'une *Ligne du temps*, il est question de prendre en toute sa considération la dynamique grammaticale —notamment verbale— d'un récit (variable linguistique de la langue de départ) pour ensuite la «traduire» en référent événementiel (invariable iconique: *Ligne du temps*), de façon à pouvoir en venir, troisièmement, à une nouvelle dynamique grammaticale (variable linguistique de la langue d'arrivée) produisant donc le nouveau récit, la traduction proprement dite.

Disons entre parenthèses que cet objectif de l'invariabilité reste néanmoins quelque peu théorique et idéal. La *Ligne du temps*, pas plus que toute autre acte de compréhension textuelle, relève pour une large part (mais non pas totalement) de la subjectivité de chaque sujet décodeur, de sa grille de perceptions[18], ce qui, au mieux, ne produira qu'une série de variables iconiques certes différentes mais tout aussi bien, et nécessairement, convergentes. Or, c'est précisément ce *seuil de convergence*, ce consensus intersubjectif, ce dénominateur commun de toutes les lignes réalisées sur un même fragment, que nous poserons —faute de mieux— comme l'invariable fondamental de notre exercice. En outre, nous avons dit que la *Ligne du temps* est une «chronologie», pas une «chronométrie»; c'est-à-dire que, même dans le texte le plus clair et complet, il y aura toujours un certain degré d'incertitude informative, d'entropie: tous les indices temporels n'étant pas forcément univoques. Il sera donc possible de trouver plus d'une vision (mais sans foisonnement hétéroclite) susceptible de répondre à l'agencement chronologique de certains événements. C'est ce qui arrive, d'ailleurs souvent, dans l'activité de traduction en général.

Pour mieux saisir dans chaque texte narratif cet invariable référentiel nous aurons recours à des notions telles que: *processus, action,* et *fait* (*état* aussi; cf. Vega y Vega, 2000b), que nous empruntons, en les adaptant à nos besoins, à P. Charaudeau (1992: 378 *sqq.*) et que nous allons donc repérer principalement dans la plupart des formes verbales du texte, puisque le *verbe*: «est une catégorie morphologique qui [...] a parmi ses vocations celle d'exprimer un *processus,* qu'il s'agisse d'*actions* ou des *faits*» (*ibid.*, 379). Le *processus* en question (que le même auteur définit comme: «ce qui survient dans l'univers, ce qui se produit dans le temps et qui modifie un état des choses» (*ibid.*, 29 et 447), pourra facilement être assimilé à ce que nous avons nommé *événement*. Ainsi donc, chaque «temps verbal» (variable linguistique pour chaque langue donnée) sera dans le fragment choisi notre principal point de repère, qui produira, dans la *Ligne du temps*, un «événement» (invariable référen-

[18] «Cette fonction référentielle met le signe en rapport, non pas directement avec le monde des objets réels, mais avec le monde perçu à l'intérieur des formations idéologiques d'une culture donnée. La référence n'est pas faite à un objet réel, mais à un objet de pensée» (DUBOIS, *Ibid.*, 404). D'où le besoin d'un profond questionnement *logique* du texte (narratif).

tiel), et ce sera cet «événement-processus» («produit dans le temps», *i.e.* dans la chronologie générale) qui devra accoucher à son tour de la formulation verbale la plus adéquate dans la langue d'arrivée (nouvelle variable linguistique).

6. PHASES DE RÉALISATION DE L'EXERCICE

Très schématiquement, voici les étapes à parcourir pour la réalisation de la *Ligne du temps*:

A) Sur le Texte:
- a) Lecture et compréhension du texte en français.
- b) Numérotation de toutes les formes verbales (en périphrase ou non) selon l'ordre textuel.
- c) Repère d'autres indices de temporalité (parfois fort variés en forme et en nombre).
- d) Repère des indices d'espace évoluant en fonction de la dynamique temporelle.

B) Sur la *Ligne:*
- e) Notation des numéros fléchés représentant chaque forme-événement.
- f) Exclusion au besoin des formes verbales non pertinentes chronologiquement[19].
- g) Notation symbolique de l'aspect et de la perspective verbale des formes retenues.
- h) Inscription des indices temporels ou spatiaux révélateurs («plus tard, à Paris...»).

C) A partir de la *Ligne:*
- i) Réalisation, éventuellement, de la traduction en espagnol du fragment proposé. Comparaison avec les traductions déjà publiées, etc.

7. MORCEAUX CHOISIS

Tous les ans nous proposons de nouveaux fragments de textes narratifs, choisis *ad hoc,* c'est-à-dire présentant certaines contraintes morpho-chronologi-

[19] C'est le cas de certaines phrases comparatives (cf. frag. num. 2: «*comme* s'il se refusait à continuer»), quelques hypothétiques, ou nombre de constructions au subjonctif, des participes passés à valeur d'adjectif verbal, etc. Ce sont des éléments souvent indécidables ou non pertinents du point de vue de la *réalité chronologique* désignée. C'est le jeune traducteur en effet qui, avant de *savoir* traduire, doit *savoir* décider de la pertinence textuelle.

ques: un récit seul au présent, ou seul au futur, ou seul au passé; ou bien combiné, ou en retour en arrière, etc. Ils comportent en moyenne une trentaine de formes verbales à analyser. Étant donné les limites d'espace que toute communication impose, nous ne présenterons en annexe que deux fragments de texte narratif, qui nous semblent, en tout cas, assez révélateurs du travail réalisé.

8. ÉVALUATION

Réalisation d'un certain nombre de lignes du temps (devoirs sur table, et/ou à la maison, et examens), à l'aide des modèles proposés en cours. Cela permet de vérifier la capacité de compréhension (abstraction) de la structure narrative (chronologique) d'un texte, au-delà (et en dehors) de son propre cadre signifiant (texte). Dans la mesure où *La Ligne du temps* est, comme nous l'avons dit, une *traduction intralinguistique schématique* d'un texte donné, on y apprécie également la «fidélité» (adéquation, équivalence) du dessin (la ligne résultante) par rapport aux événements racontés dans le récit du texte original, la qualité picturale du dessin n'étant bien évidemment nullement évaluée (sauf si elle porte atteinte à la clarté du schéma).

9. COMMENTAIRES ET RÉACTIONS

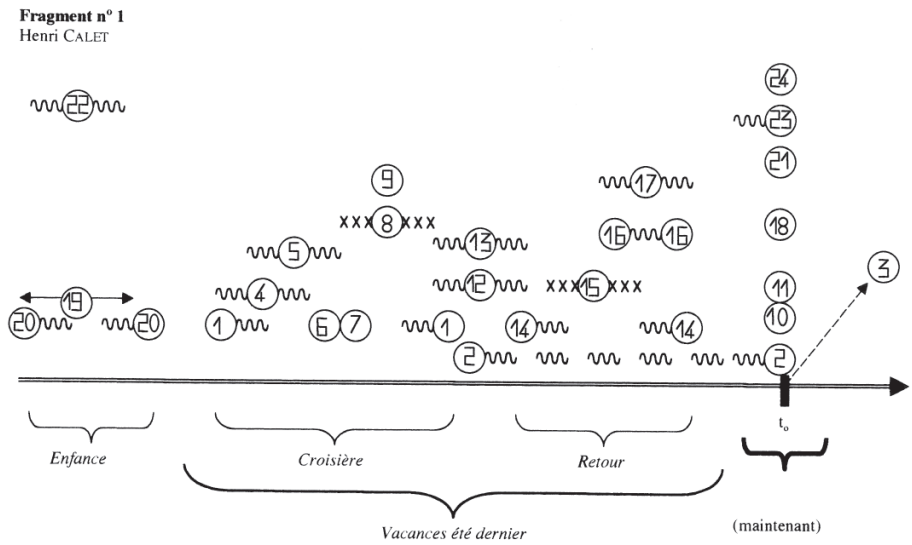
Les étudiants éprouvent deux types de réactions vis-à-vis de l'exercice. La première (dans le temps) en est un certain étonnement. Ils n'ont pas l'habitude de réaliser un travail de ce genre. Au début, ils ont du mal à s'y faire: ils ne voient guère l'intérêt d'un tel détour par l'abstraction et l'iconique. Puis, petit à petit, ils commencent à en apprécier la valeur, et l'importance de savoir se détacher de l'écrit grandit progressivement. Ils disent (pas tous...) que cela leur permet de mieux contempler le véritable rythme du texte et de mieux en saisir les articulations et connexions sous-jacentes. Enfin, certains l'assimilent au point de s'en servir ailleurs, dans d'autres cours, pour d'autres objectifs; somme toute, ils l'intègrent dans leurs vies...

En effet —et c'est ainsi que nous voudrions conclure—, «le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il *dessine les traits* de l'expérience temporelle» (P. Ricœur, 1983: 17. Nous soulignons).

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

10. ANNEXES

Jorge Juan Vega y Vega. *La Ligne du temps.*



Fragment nº1

Au cours de mes vacances de l'été dernier, je *me suis offert* (1) une croisière sur «L'Hirondelle», du pont de Solférino à Suresnes et retour. J'en *ai gardé* (2) un bon souvenir; je *recommencerai* (3) peut-être.

On *avançait* (4) parmi une population oisive, peu pressée. Des étrangers, des étudiants, des chômeurs, des retraités, des chiens...

Les pêcheurs, en grand nombre, *étaient* très *entourés* (5). J'*ai eu* la surprise *d'assister* (6), près du pont de la Concorde, à côté d'une bouche d'égout, à la capture d'un tout petit poisson. L'événement *a provoqué* (7) un certain émoi chez les spectateurs.

De cent mètres en cent mètres, une vieille dame *dessinait* (8), *assise* (9) sur un pliant. Elles se *ressemblent* (10) un peu toutes, de même que le «motif» qu'elles *tâchent à reproduire* (11) patiemment.

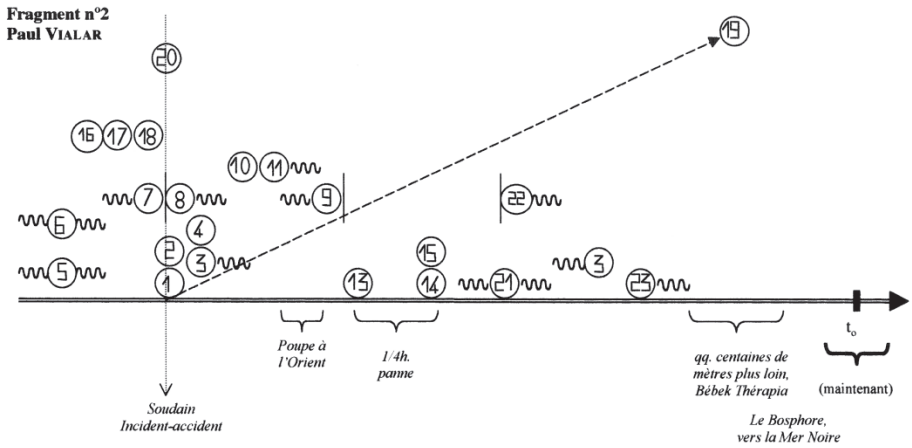
Il *devait être* (12) tard. C'*était* (13) le crépuscule du soir. Je *suis rentré* (14) par les quais *en m'arrêtant* (15) parfois à l'étalage d'un bouquiniste. J'*ai* encore quelque peu *musardé* (16) devant les boutiques du quai de Gesvres; j'*ai admiré* (17) des tortues. Il *doit exister* (18) quelque lien entre ces animaux et moi; je les *ai* follement *aimés* (19) *étant* enfant (20). *Est*-ce (21) leur lenteur, leur mutisme, leur aspect mystérieux et préhistorique qui m'*attirait* (22)? Et qui m'*attire* (23) encore? Je n'en *sais* (24) rien.

Henri CALET[20].

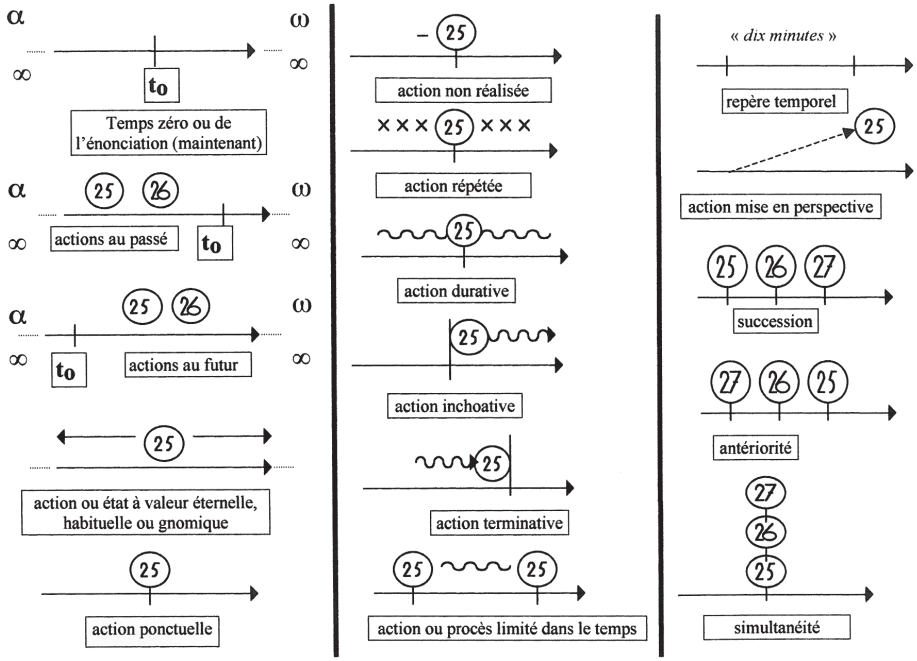
---

[20] Hélas, nous ne sommes plus en mesure de fournir la référence de ce fragment.

Jorge Juan Vega y Vega. *La Ligne du temps.*



Jorge Juan Vega y Vega. *La Ligne du temps.*
Palette des symboles couramment utilisés.



Fragment nº2

Au moment où la «Rose de la Mer» *fut* sur le point de *s'engager* (1) dans le Bosphore, il *se produisit* (2) un curieux incident qui *inquiéta* (3) les hommes et *frappa* (4) les imaginations. La proue du navire, qui *avançait* (5) à la vitesse de cinq nœuds environ, *était dirigée* (6) vers la mer Noire quand soudain le cargo *cessa d'obéir* (7) sous la main de Jérôme. Il *se mit à tourner en rond* (8), sur lui-même, comme une bête blessée, et, avant que le patron *ait eu* le temps de *faire stopper* (9) les machines, il *avait* déjà *décrit* (10) un arc de cercle et *présentait* (11) sa poupe à l'Orient comme s'il *se refusait à continuer* (12) sa route.

On *mit* (13) en panne, et ce *fut* (14) Mouchel qui, au bout d'un quart d'heure, *découvrit* (15) l'avarie. Un filin porte-fanion *s'était rompu* (16) et *avait glissé* (17) dans la rainure-guide de la chaîne, *coinçant* (18) la commande du gouvernail. Quelques centaines de mètres plus loin, entre les rives si proches du Bosphore, ce *pouvait être* (19) la catastrophe, l'échouage ou tout au moins l'éventration de la coque contre les quais de Bébek ou de Thérapia. L'accident *s'était* heureusement *produit* (20) à temps, mais Jérôme *tremblait* (21) d'énervement lorsque la «Rose» *répondit* (22) de nouveau à sa main et *engagea* (23) son étrave dans les eaux du détroit.

Paul Vialar.
La Rose de la Mer, Dénoël éd.
(*In* E. Grammont & A Hamon, 1951: 89)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAM, Jean-Michel (1996), *Les Textes: types et prototypes* (3 e éd.), Paris, Nathan.

ALMEIDA, Manuel et DÍAZ ALAYÓN, Carmen (1988), *El Español de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Romero.

ARISTOTE (1989), *Catégories. De l'Interprétation* (trad. fr. Jean Tricot), Paris, Vrin.

BENVENISTE, Émile (1966), «Catégories de pensée et catégories de langue», «Les relations de temps dans le verbe français», *Problèmes de Linguistique Générale*, 1, Paris, Gallimard, pp. 63-74 et pp. 237-250.

BUTOR, Michel (1964), «L'usage des pronoms personnels dans le roman», *Répertoire II*, Paris, Minuit, pp. 61-72.

CHARAUDEAU, Patrick (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.

CURAT, Hervé (1991), *Morphologie verbale et référence temporelle en français moderne*, Genève, Droz.

DUBOIS Jean *et al.* (1994), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1984), «Los pobres traductores buenos», *Notas de Prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, pp. 290-292.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1989), *Teoría y Práctica de la Traducción* (I-II), Madrid, Gredos (2e éd.).

GRAMMONT E. et HAMON, A. (1951), *Analyse grammaticale et logique*, Paris, Hachette.

GREVISSE, Maurice (1990), *Précis de Grammaire française* (29e éd.), Paris/LLN, Duculot.

JAKOBSON, Roman (1963), «Aspects linguistiques de la traduction», *Essais de linguistique générale* (trad. fr.), Paris, Minuit, pp. 78-86.

KOZLOWSKA, Monika (1999), «*Ensuite, après* et ordre temporel dans le discours», *Langues*, num. 3, vol. 2, pp. 222-229.

LEDERER, Marianne (1994), *La Traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette.

LEEMAN-BOUIX, Danielle (1994), *Grammaire du verbe français*, Paris, Nathan.

LE GUERN, Michel (1986), «Notes sur le verbe français», *Sur le verbe*, Lyon, PUL, pp. 9-59.

MAINGUENEAU, Dominique (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

MALBLANC, A. (1968), *Stylistique comparée du français et de l'allemand* (*apud.* G. Yebra).

MŒSCHLER, Jacques (1998), «Le Temps dans la langue: de la grammaire à la pragmatique», *Langues*, num. 1, vol. 1, pp. 14-23.

POIRIER, J.-L. (1988), «Protagoras», *in* J. DUMONT *et al.* (éds.), *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade.

RICŒUR, P. (1983), *Temps et récit 1.* Paris, Seuil, coll. Essais.

SÉNÈQUE, L.A.(1995), *De brevitate vitae / La Brevità della vita*, (bilingue. trad. ital. Alfonso Traina), Milan, Fabbri Editori.

SPERBER Dan et WILSON Deirdre (1989), *La Pertinence*, trad. fr. D. Sperber et A. Gerschenfeld, Paris, Minuit.

TRICÁS PRECKLER, Mercedes (1995), *Manual de tradución, francés-castellano*, Barcelone, Gedisa.

VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2000a), *L Enthymème. Histoire et actualité de l'inférence du discours*, Lyon, PUL.

—— (2000b), «Fonctions du verbe *être*. Pragmatique, enseignement et traduction (*ser/estar*)». *Actes du XXIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Bruxelles 1998),* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, vol. IX, pp. 373-381.

WEINRICH, Harald (1973), *Le Temps* (trad. fr. Michèle Lacoste), Paris, Seuil.

—— (1989), «Les traits pertinents des temps et le système temporel», *Grammaire textuelle du français* (trad. fr. G. Dalgalian et D. Malbert), Paris, Didier/Hatier, pp. 121-138.

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE: EXPLOITATION DES B.D. HUMORISTIQUES POUR DÉCOUVRIR LA CULTURE FRANÇAISE

Daniela Ventura
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

0. AVANT-PROPOS

Avant de commencer cet article, nous voudrions préciser notre position par rapport à la didactique de la langue et de la culture dont il est question entre autres dans ce congrès.

A l'instar de Louis Porcher, nous dirions comme prémisse majeure qu'«une langue n'est pas seulement un système formel, un ensemble de réalités abstraites logiquement structurées. Elle est aussi (d'abord, surtout) une pratique sociale, c'est-à-dire non indépendante de ceux qui s'en servent. [...] Il y a en somme [...] du culturel dans le linguistique»[1]. Nous faisons en effet partie de ceux qui pensent qu'il n'y a pas de compétence linguistique sans une compétence culturelle adéquate et que, par conséquent, on ne peut pas se limiter à l'enseignement d'une langue en tant que système formel.

Afin de donner une compétence globale (et non seulement linguistique) aux étudiants, tout outil didactique peut être valable et s'avérer fort intéressant. Encore faut-il le manier de sorte qu'on puisse en tirer le profit souhaité.

Parmi les domaines que l'on exploite en F.L.E. deux font dernièrement la une dans toutes les classes: l'humour et la publicité. C'est au moins à deux titres donc que la B.D. humoristique se révèle intéressante: l'un en est essentiellement l'aspect ludique (fort pédagogique), l'autre en est l'apprentissage de fonctionnements d'inférences linguistico-culturelles. En ce qui concerne ce dernier point, nous dirions que c'est notamment à cause de (et grâce à) leur contenu culturel que la B.D. fait l'objet de nombreuses études et qu'elle passionne certains sociologues. La B.D. humoristique et notamment la satirique se prête tout particulièrement à une approche culturelle. Notre tâche consistera donc à faire ressortir des quelques B.D. de notre choix cette «multiplicité de traits» et de pratiques linguistico-culturelles qui s'inscrivent dans la civilisation française.

---

[1] Louis Porcher, 1986, 34-35.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

1. APPROCHE CULTURELLE DES B.D.

Avant de nous lancer dans l'analyse de trois B.D. que nous avons retenues, il nous semble essentiel de donner quelques définitions pour clarifier notre position par rapport à la terminologie que nous employons.

La première question qui se pose donc est de savoir ce que nous entendons par «culture». On connaît généralement parlant trois grandes définitions de culture:

a) au sens traditionnel du terme, on entend par culture les connaissances, le savoir que l'on acquiert et que l'on transmet[2];
b) de l'anthropologie nous vient le sens de «culture» comme ce qui s'oppose à la nature dans le *modus vivendi* de l'homme[3];
c) et enfin, du point de vue de la psychologie sociale, la culture est ce qui permet à un individu d'interpréter les comportements humains et, par conséquent, de guider ses propres comportements.

De là qu'on arrive à établir ce qu'est une culture nationale. En suivant l'avis de L. Porcher, nous dirions qu'«une culture nationale est un ensemble de pratiques culturelles diversifiées, qui entretient un certain nombre de relations distinctives avec d'autres cultures nationales [...] une culture est faite de diversités inscrites dans (et constitutives d') une cohérence d'ensemble»[4]. C'est cette dernière définition qui s'approche le plus de l'idée que nous nous faisons de la culture en tant qu'élément imbriqué dans la langue. Langue et culture, loin d'être séparées, se construisent ensemble et d'une manière constante: il s'agit dans les deux cas d'un même procès de construction sociale. C'est pour cette raison que la diffusion et l'enseignement d'une langue doivent tenir compte de cet élément.

---

[2] On désigne aussi la «culture» comme l'«ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation». De l'allemand *Kultur*. Le mot, dans ce sens, ne s'est répandu en français qu'au XXe s.; l'origine allemande semble encore perçue au début de ce siècle.

[3] D'après le *Grand Robert,* il s'agit du «développement des facultés intellectuelles par des exercices appropriés» et par extension de l'«ensemble des connaissances acquises qui permettent de développer ce sens critique, le goût, le jugement (opposé à nature)». D'un point de vue didactique, le mot «culture» fait référence à l'«ensemble des formes acquises de comportement, dans les sociétés humaines» et, en ce sens, il s'oppose à «nature» (*Grand Robert*). Lévi-Strauss précise qu'«une culture consiste en une multiplicité de traits dont certains lui sont communs, d'ailleurs à des degrés divers, avec des cultures voisines ou éloignées, tandis que d'autres les en séparent, de manière plus ou moins marquée» (C. Lévi-Strauss, 1983, 39).

[4] L. Porcher, 1986, 13.

Notre approche des B.D. humoristiques et satiriques part du principe que, tout comme le souligne D. Thomières, «il ne paraît guère possible d'envisager un enseignement de langue qui ne soit pas culturel [...] Il y a donc là un apprentissage, nécessité de montrer comment une forme peut correspondre à plusieurs valeurs, à des présupposés, à une autre construction du monde. On apprend toujours une langue en référence à des communautés»[5]. Si l'enseignement des civilisations et des cultures en tant que matières se trouve encore dans un état de léthargie profonde, nous croyons que nous nous devons désormais de les en sortir; l'introduction de l'élément culturel dans le linguistique, comme le dit fort bien Martine Abdallah-Pretceille, «entraîne, ou devrait entraîner, une révolution 'copernicienne' dans la didactique des langues et des cultures. Resté longtemps à la remorque de la linguistique, le culturel s'affirme de plus en plus comme ayant des objectifs et des démarches spécifiques»[6].

Or, si l'on admet que «tout discours sur la culture est marqué du sceau de sa propre culture»[7], et que chaque individu utilise des bribes de sa propre culture pour communiquer, il faudra essayer de faire passer aux étudiants le(s) message(s) culturel(s) implicite(s) que les bédéssinateurs veulent faire arriver à un public essentiellement français ou francophone.

2. LE NEUVIÈME ART: LA BANDE DESSINÉE

Si tout le monde ne la connaissait déjà et s'il fallait la définir, nous emprunterions très volontiers la définition d'Hergé, le créateur de Tintin, qui la conçoit comme un type littéraire associant indissolublement le dessin et le texte, ceux-ci contenus dans des cases qui se succèdent et forment un récit. Dessins et texte, images et mots qu'il faut analyser dans leur ensemble pour arriver à comprendre un message souvent tellement subtil, si lié à des sous-entendus ancrés dans une culture concrète qu'il devient difficile, voire impossible, de le déchiffrer et d'en saisir la portée pour les profanes de cette culture, bref pour l'Autre. D'ailleurs, comme le souligne J. Vega, «il est certainement vrai que le langage iconique peut être aussi (ou même beaucoup plus) ambigu que le langage tout court»[8].

Les B.D. humoristiques ont cela de tout à fait spécial et à la fois unique qui fait qu'on en rit ou pas, rire et indifférence étant le reflet ou le signe que l'on partage ou que l'on ne partage pas les mêmes sous-entendus culturels. De quoi rit-on? Des images, souvent des caricatures, et du lettrage.

---

[5] *Cf.* Daniel Thomières (coord.), 1985.
[6] Martine Abdallah-Pretceille, 1996, 28-29.
[7] Claude Oliviéri, 1996, 18.
[8] Jorge Juan Vega y Vega, 1998, 471.

Mais la B.D. n'est pas seulement une suite de dessins associés à un texte: nous avons là un véritable phénomène sociologique. Elle a été employée (et continue de l'être) dans des domaines très divers: de la publicité à l'informatique, de la médecine à l'enseignement. Dans ce dernier domaine, la B.D. est devenue un outil pédagogique non indifférent étant donné ses multiples facettes.

2.1. La B.D. comme outil pédagogique

2.1.1. Pourquoi la B.D. satirique?

La B.D. satirique joue un rôle psychologique important dans la culture française, traduisant souvent des préoccupations sociales[9]. Partant de situations tirées du quotidien (famille, couple, travail, vacances, relations humaines, etc.), elle fait le point sur l'état actuel de la société française et elle montre sans pudeur la vie quotidienne des Français en faisant étalage de bon nombre d'autostéréotypes sociaux. Son message fonctionne par renvois à des prérequis culturels qu'il faudra découvrir à tous ceux et celles qui les méconnaissent (tels que nos étudiants) pour le saisir et donc le comprendre.

La B.D. satirique parle vrai, franc et direct dans un langage parlé familier tout en faisant une critique (toujours dure, souvent féroce) de certaines attitudes ou situations, qui font la une des journaux et qui sont dans la bouche de tout le monde. Il faudra alors faire parler les images car, comme chacun sait, l'image est «un excellent déclencheur de la parole»[10].

Dans le cas très précis de cet article, des différents bédéssinateurs satiriques, tels que Greg, J. Faizant, Bosc, Margerin, R. Franc, Reiser, Wolinski, Bretécher et Chimulus, nous en avons retenu trois qui, à notre avis, se prêtent le mieux à l'analyse du point de vue des valeurs socio-culturelles transmises. Dans le cadre de cet article nous allons fixer notre attention sur les B.D. que nous analyserons ci-dessous.

2.1.2. Fin de siècle *de Régis Franc*[11]

Cette B.D. comprend huit cases dans lesquelles on peut voir deux personnes, un homme et une vieille femme. En réalité, en accord avec le style de R. Franc, l'homme est caricaturisé et transfiguré en chien. Ils boivent une tisane et ils discu-

---

[9] Voir en ce sens le travail de Runge, A. et Sword, J., 1995.

[10] David Elder, 2000, 25.

[11] Voir B.D. ci-contre.

findesiècle Régis Franc

tent; à vrai dire, il n'y a pas de véritable discussion étant donné que c'est presque exclusivement la dame qui parle la plupart du temps dans une sorte de monologue. Le scénario est donc plutôt simple: deux personnages assis sur un canapé (ou bien sur un lit, difficile de trancher sur la question) l'un en face de l'autre. Les personnages s'y trouvent apparemment très décontractés: la dame est assise commodément, les jambes repliées —se trouve-t-elle chez elle?—; lui, il a l'air très à l'aise.

Cette B.D. est sans aucun doute destinée à un public adulte français ou francophone capable de comprendre et d'apprécier l'humour et à la fois certains sous-entendus culturels. En effet, dans ce document iconographique, les éléments de civilisation abondent. Dès la première case, il est en effet question du PACS, Pacte Civil de Solidarité[12], c'est-à-dire un contrat de vie de couple distinct du mariage. Ce sujet a fait la une sur tous les journaux français il y a deux ans. A l'époque, il s'agissait d'une proposition de loi qui devait être examinée par le Parlement. Une fois examinée (le 9 octobre 1998), la loi a été approuvée le 12 octobre 1999 à l'Assemblée nationale. Elle autorise pour la première fois en France deux personnes (du même sexe ou de sexe différent) à bénéficier de certains droits qui, jusque là, étaient destinés exclusivement aux couples mariés. Il s'agit d'une loi qui répond au mouvement des mœurs en France, pays où environ cinq millions de personnes vivent en union libre. D'après les statistiques[13] les plus récentes, l'union libre avait en effet gagné du terrain par rapport au mariage, dans les grandes villes, notamment à Paris[14]. A ses débuts, c'étaient essentiellement les couples hétérosexuels qui vivaient ensemble en union libre. On appelait cette union cohabitation et la loi française prévoyait le statut de concubin/concubine mais seulement pour les couples hétérosexuels (d'ailleurs sans droits particuliers). Pour les couples homosexuels rien n'était prévu. Il va de soi que la proposition de loi et la loi telle quelle ont trouvé l'opposition d'un bon nombre de Français qui ont crié à l'opprobre et qui ont craint que la famille (la vraie, disent-ils) ne perde finalement son statut. La polémique a fait rage. Dans un article paru dans le *Nouvel Observateur*, Claude Weill résumait ainsi la situation: «pour la gauche, c'est une loi de liberté, qui offre un cadre protecteur à tous les concubins, hétérosexuels comme homosexuels. Pour la droite, un mariage gay déguisé. Pour les traditionalistes, une agression contre la famille»[15].

---

[12] Dans la première case de la B.D., lors d'une conversation amicale, une vieille dame suggère à un ami de «se mettre en PACS».

[13] «12,4% des couples déclarent vivre en union libre au recensement de 1990, contre 3,6% en 1975 [...] Différentes enquêtes permettent d'estimer aujourd'hui la proportion de couples non mariés à environ 15%», Gérard Mermet, 1998.

[14] L'union libre est moins répandue dans les petites villes de province et surtout à la campagne où les gens se montrent assez réticents à ce mode de vie (voir Mermet, *op. cit.*).

[15] Claude Weill, 1998, 4.

Mais en quoi consiste réellement ce pacte? Marion Festraëts et Jacqueline Rémy font remarquer dans un article paru dans l'*Express* que «désormais, le droit français va reconnaître l'existence des couples homosexuels, largement occultée il n'y a pas si longtemps. Mieux, il va les protéger et renforcer leurs liens. Enfin, il leur offre un abri institutionnel qu'ils pourront partager —sans discrimination possible— avec les hétérosexuels»[16]. Lionel Jospin l'a énoncé d'une façon encore plus claire: «il ne s'agit ni d'un sous-mariage, ni encore moins d'un mariage, ni d'ailleurs de traiter seulement des couples homosexuels. Il s'agit de la reconnaissance d'une situation de fait et de problèmes humains très concrets et parfois très douloureux qu'elle pose»[17].

Quels sont les avantages des couples Pacsés par rapport aux couples qui vivaient autrefois en union libre? C'est ce que R. Franc, une fois posé le problème, essaye de nous expliquer dans la deuxième, troisième et quatrième case de sa B.D.

Si le personnage masculin emblématique de R. Franc se mettait en PACS, il aurait (d'après la vieille dame) le «Smig», les «Conj-pay» et surtout il n'aurait plus «d'impôts» à payer. Si pour le terme «impôts» les étudiants ne semblent pas avoir de gros problèmes de compréhension, lorsqu'on on arrive aux sigles, les choses se compliquent. Ces sigles renvoient, en effet, à un système de référence que seuls les travailleurs français (et étrangers qui vivent sur le territoire national) connaissent. D'où le total échec de la B.D. pour un public espagnol qui méconnaît ce système. Échec dans le sens où il ne s'agit plus de comprendre de simples mots, mais de saisir le sens et la portée de mots insérés dans un contexte social très concret et qui n'a pas forcément de correspondance dans un autre pays et civilisation. Par «Smig» on entend en France le «Salaire Minimum (national) Interprofessionnel Garanti». Il s'agit du salaire minimum obligatoirement payé à tout travailleur et servant de base aux autres salaires.

Et qu'est-ce que le «Conj-pay»? Il s'agit de l'abréviation de «congé payé», c'est-à-dire de la permission qu'ont les salariés de s'absenter du travail pendant un certain temps et à laquelle ils ont droit chaque année. Suivant les habitudes linguistiques inscrites dans un registre plutôt familier et liées à l'oralité[18], R. Franc a bien reproduit la tendance à couper certains mots que l'on considère trop longs; il suffit de penser aux archiconnus «ciné», «instit», «prof», «fac», «intello»[19]

---

[16] Marion Festraëts et Jacqueline Remy, 1999, 34.

[17] Passage cité par Claude Weill, 1998, 6.

[18] Il n'y a pas que les abréviations qui donnent un certain air de familiarité au langage. On remarquera aussi le «y'a pas que» (case quatre), qui implique forcément de la nonchalance, et bien évidemment la phrase «Tu me les brises» (case six), qui montre un certain degré de vulgarité.

[19] Ou encore «prolo», terme qui apparaît dans le titre de la B.D. de Bretécher que l'on analysera ci-dessous.

etc. Chez Franc, on en retrouve d'autres: il s'agit d'«hétéros» (pour hétérosexuels, case trois), d'«homo» (pour homosexuel, case quatre) et de «sympa» (pour sympathique, case cinq).

A part les sigles, on remarquera que le lexique aussi est riche en éléments socioculturels, notamment quand il est fleuri, comme c'est le cas dans la case six où le personnage masculin fait étalage d'un langage expressément vulgaire. La phrase «Tu me les brises»[20] sous-entend une connaissance de la langue argotique et le maniement d'un certain contexte socioculturel. Nous terminerons notre analyse sur la note finale du «ouich» (case huit), qui transcrit tel qu'on prononce le «oui» dans le milieu parisien et qui est devenu désormais une mode. Cette tendance aussi fait l'état d'une évolution sociale dans le langage. Une tendance qui nous montre encore une fois que langue et culture vont bras dessus, bras dessous.

C'est le «ouich» final qui nous fait finalement sourire. On rit de la «marginalité» de cette caricature d'homme et de son indifférence vis-à-vis de la société dans laquelle il vit. Éternel inadapté, volontairement différent, il se moque des lois qui, en principe, devraient faire son bonheur mais qui, en réalité, ont le but de le «caser» quelque part, d'en faire un homme comme tout le monde ayant une «petite famille» et un revenu régulier. C'est que le rire, comme le dit Blondel, «naît de la représentation inadaptée d'une adaptation: saugrenu pour une situation elle-même saugrenue»[21]. En s'attaquant à la morale, R. Franc montre avec cynisme que l'on peut être «marginal», différent et pourtant heureux, bien dans sa peau.

2.1.3. La fille du prolo *par Bretécher*[22]

On aborde ici un sujet qui touche tout le monde: l'argent. Bretécher met tout droit le doigt dans la plaie en parlant des revenus des français car, en effet, il s'agit d'un sujet tabou. Cette B.D. se prête tout particulièrement à l'analyse des éléments culturels de la société française. Son exploitation peut donc se révéler fort intéressante et variée. A partir des stimuli donnés par l'auteur, on pourrait travailler le système scolaire en France («mot d'excuse», case douze, «contrôle de maths»[23], case treize, et «cantine», dernière case), la violence dans les lycées (voir case treize «une histoire de racket»), la presse (voir cases de sept à onze).

---

[20] «Importuner, casser», *Dictionnaire du français argotique*, Larousse.

[21] E. Blondel, 1988, 53.

[22] Voir B.D. ci-contre.

[23] Encore un mot abrégé qui nous démontre que la tendance est déjà devenue une habitude et non seulement chez les adolescents (ou «ados»).

LA FILLE DU PROLO
LE POINT
LE SALAIRE DES CADRES
LE POINT
LE SALAIRE DES CADRES
Observateur
COMBIEN GAGNENT LES FRANÇAIS
maman j'ai besoin d'un mot d'excuse pour demain matin
en quel honneur ?
Tu as un contrôle de maths demain ?... des peines de coeur... une histoire de rackett ?
non non non
après la cantine on a décidé de tous se montrer les bulletins de salaire de nos pères

Dans ce cadre nous centrerons notre analyse sur un point concret: le revenu des Français.

La fille du prolo est une jeune lycéenne qui s'inquiète, tout comme bon nombre de Français, du revenu de sa famille. Dans les cases un à quatre, la jeune fille cherche, trouve et examine attentivement une feuille non identifiable, du moins pas tout au début. Il faudra attendre jusqu'à la dernière case pour savoir qu'il s'agit du bulletin de salaire[24] de son père. Dans les cases de cinq à huit elle cherche, trouve et examine avec la même attention le salaire des cadres[25] qu'elle tire probablement d'un sondage paru dans *Le Point*. Dans les cases neuf, dix et onze, elle consulte l'un après l'autre *Le Nouvel Observateur, l'Express* et enfin *L'Événement du jeudi* pour se renseigner sur combien gagnent les français, sur le prix des fonctionnaires et sur le revenu des «privilégiés». Le résultat de sa recherche pourrait se résumer ainsi: le revenu disponible des ménages varie en France — comme partout ailleurs— en fonction des catégories socioprofessionnelles. A en croire les sondages[26] et à titre d'exemple, il paraît que dans le secteur public la différence entre le salaire annuel net d'un cadre et d'un employé administratif est de l'ordre de 80 000 francs (en faveur du cadre, bien évidemment). Dans le secteur privé, la différence entre les deux catégories socioprofessionnelles est encore plus importante, soit de l'ordre de 150 000 francs annuels. Agrippine est la fille d'un prolo, terme abrégé de prolétaire[27]. On pourra profiter de l'occasion pour expliquer les différentes classes sociales et bien évidemment pour expliquer l'histoire de ce mot. On rappellera que Rousseau, dans son *Contrat social*, désignait le prolétaire comme celui qui appartient à la classe la plus pauvre[28]. Au début du XIXe siècle, Brunot le définit comme une personne qui ne possède pour vivre que les revenus de son travail (salaire), qui exerce un métier manuel ou mécanique et avec un niveau de vie relativement bas (dans l'ensemble du groupe social). Mot qui s'oppose à capitaliste et à bourgeois. Actuellement, on parle à la fois de prolétaire des villes et des campagnes. D'une manière plus spécifique,

---

[24] Pour élargir les connaissances des étudiants en ce sens, il serait souhaitable de leur montrer une fiche de paie française dans laquelle on soulignera cette donnée en la comparant avec une fiche de paie espagnole. Cette démarche leur permettra notamment d'entrer en contact avec le monde du travail, monde dans lequel, un jour non lointain, ils devront s'insérer. Cela pourra leur servir un jour notamment s'ils décident de partir travailler en France.

[25] Mot que, bien évidemment, l'on devra expliquer en cours.

[26] G. MERMET, 1994 et 1998.

[27] En ce qui concerne la tendance aux abréviations de certains mots considérés trop longs et d'usage très fréquents voir ci-dessus.

[28] *Le Grand Robert* électronique, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.

l'on définit le prolétaire comme le salarié de la grande industrie, n'assurant pas de fonction de direction ni d'encadrement. De là qu'on parle de classes prolétaires et de milieu prolétaire.

D'un milieu prolétaire, Agrippine n'a donc pas l'air content du tout lorsqu'il s'agit de montrer le bulletin de paie de son père à ses camarades de classe (voir dernière case). Le bulletin de salaire (connu aussi sous le nom de feuille ou fiche de paye) comporte les indications légales concernant un travail salarié et il doit accompagner le paiement du salaire[29]. On doit supposer donc qu'un prolétaire ne gagne pas beaucoup d'argent[30]. Vu les statistiques, on pourrait parler d'un bien maigre salaire[31]. De là qu'Agrippine demande à sa mère la permission de ne pas aller au lycée le lendemain matin (case douze). Ce n'est donc pas pour des raisons de cœur ni de racket qu'elle ne veut pas se rendre au lycée le lendemain mais à cause de la honte qu'elle aurait si elle montrait le bulletin de paie de son père. D'où le comique de la B.D. Comme le rappelle encore Blondel, «on rit [...] de situations d'*inadaptation:* erreurs, maladresse, inconscience, distractions, actes manqués en tous genres, automatismes, tics, manies, répétitions de situations»[32] et dans le cas d'Agrippine, on rit de son sentiment d'infériorité et de son humiliation devant ses camarades. Sa faiblesse nous montre une situation d'inadaptation à une société dans laquelle on se sent jugé pour ce qu'on a et non pas pour ce qu'on est.

---

[29] L'approche socio-culturelle de la B.D. n'empêche nullement l'étude détaillée du lexique. Dans le cas du mot «salaire» on pourrait très bien proposer et travailler des synonymes: pensons à «honoraire» —mot qui, depuis la Révolution, a pris un sens général et théorique (*Robert* électronique)—, appointement, émolument, gage, indemnité, mensualité, solde, traitement, vacation, gain, profit, rétribution, commission, guelte, jeton (de présence), pourboire, prime.

[30] En 1999 le salaire annuel d'un ouvrier qualifié était de 100 600 F et celui d'un ouvrier non qualifié de 87 930 F. Si l'on pense qu'en 1998 le SMIG se montait à 6 700 F brut par mois (ce qui correspond à la moitié du salaire brut moyen), on peut tirer des conclusions peu édifiantes au sujet du salaire des ouvriers.

[31] Pour aller plus loin, on pourrait travailler en cours les différents types de salaire et tout le lexique lié à ce mot. On parlerait alors de Salaire payable à la journée, à la semaine, au mois. On travaillerait la terminologie liée au monde du travail, comme «toucher son salaire, sa journée, son mois...» ou «demander une avance sur son salaire»; «toucher un salaire modique, maigre, bas, dérisoire» ou encore «travailler au noir». On rappellerait la différence de salaire entre hommes et femmes et l'on parlerait de l'éventail, de la hiérarchie et de la fourchette des salaires.

[32] E. Blondel, 1988, 49. Souligné par l'auteur.

2.1.4. Ça va? *par Wolinski*

Dans cette B.D. au lettrage simple (sous forme de question), Wolinski charge ses dessins d'une telle force qu'ils parlent par eux-mêmes. Chaque case correspond à une vision stéréotypée des Danois, des Allemands, des Luxembourgeois, des Anglais, des Français, des Hollandais, des Irlandais et des Italiens. Dans la case un, on voit au premier plan un homme qui porte un bonnet en laine et un pull à rayures verticales. Il regarde la mer et un navire qui occupe l'arrière plan du dessin. En général, l'image qu'on se fait des Danois en France est liée essentiellement à l'histoire du Danemark qui, depuis le ve millénaire avant notre ère, est «une civilisation de la pêche» ainsi qu'un peuple de grands marins et de conquérants. D'où la tendance à représenter les Danois face à la mer.

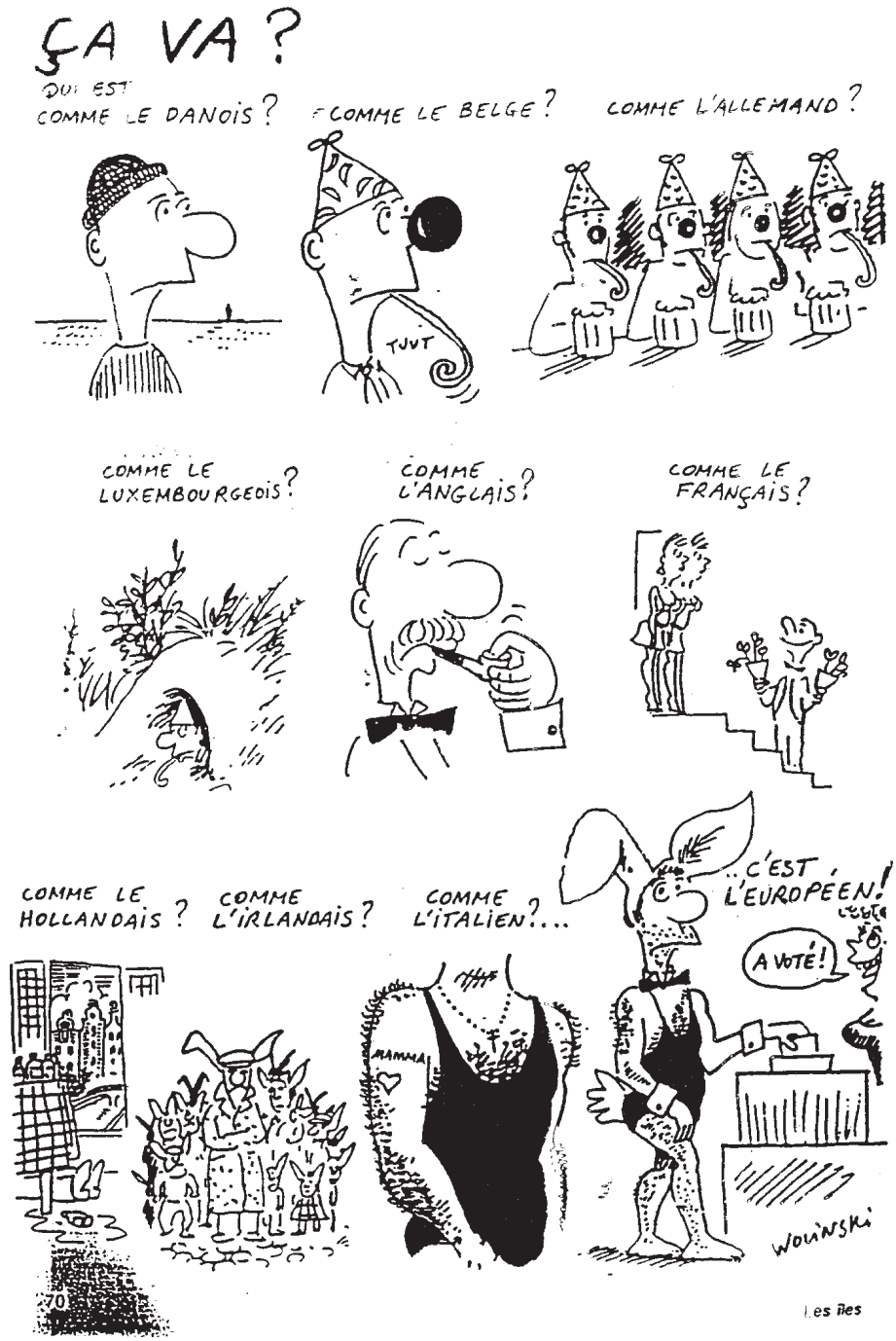
La case deux est destinée aux Belges. Force est de reconnaître que les Français ont toujours les Belges dans leur collimateur. Qui ne connaît pas une blague de Belges? En fait, quand il est question de blaguer, les Français ne se critiquent pas eux-mêmes comme le font les Espagnols (avec les paysans ou les gens des zones du pays les plus arriérées) ou les Italiens (entre le sud et le nord) entre autres. En France, on se moque des Belges: en effet, le Belge ici représenté par Wolinski en premier plan porte un chapeau de fête, un gros nez de clown et il souffle dans un jouet typique des cotillons, une langue de belle-mère.

Déguisés de la même façon que les Belges, les Allemands de Wolinski (case trois), l'air plus sérieux qu'amusé, sont assis face à une bière. Vraie, fausse ou partielle, cette vision répond à l'idée qu'on se fait en France des Allemands: de grands buveurs de bière qui ne savent pas s'amuser.

Du Luxembourgeois on ne voit que la tête, une partie du chapeau de fête et la langue de belle-mère puisqu'il est caché dans une sorte de tanière, bien à l'abri. On dirait que dans la vision de Wolinski, les Luxembourgeois ont emprunté quelque chose des Belges et des Allemands[33]. D'ailleurs au Luxembourg on parle français et allemand. Le fait que le Luxembourgeois soit dessiné dans une cachette, est dû peut-être à la position centrale (et donc protégée) de ce petit pays dans la carte de l'Europe ou faudrait-il penser qu'on les croit peureux?

Quant aux Anglais (case cinq), eh bien les Français en auraient des choses à dire et pourtant ce qui passe, ce qui reste dans la mémoire collective est lié à leur allure et à leur air détaché, toujours indifférents, au dessus de tout et de tous: c'est le prototype du «*gentleman*», *so british*, la pipe dans la bouche et le

[33] En effet, historiquement parlant, le Luxembourg fit partie, entre autres, de la Belgique romaine. Passé depuis dans plusieurs mains, il fut rendu à l'Allemagne en 1815 et érigé en grand-duché. Il fut plus tard (1831) réclamé par la Belgique. Sa neutralité fut déclarée en 1867; neutralité qu'il perdit en 1948.


ÇA VA ?
QUI EST
COMME LE DANOIS ?
COMME LE BELGE ?
TJUT
COMME L'ALLEMAND ?
COMME LE LUXEMBOURGEOIS ?
COMME L'ANGLAIS ?
COMME LE FRANÇAIS ?
COMME LE HOLLANDAIS ?
COMME L'IRLANDAIS ?
COMME L'ITALIEN ?...
MAMMA
..C'EST L'EUROPÉEN!
A VOTÉ!
WOLINSKI
Les îles

nœud papillon. Un «*gentleman*» qui, néanmoins, le moment venu sait très bien «filer à l'anglaise»...

Et voilà le Français (case six), bien habillé, deux bouquets de fleurs dans les mains; Wolinski en souligne la galanterie en poussant à l'extrême le topique du Français parfait amant, nouveau Casanova ou «chaud lapin» selon les goûts et les opinions, qui fait la cour à deux femmes en même temps.

Du Hollandais on ne voit que les pieds (case sept). Étendu par terre, tout près d'une table pleine de bouteilles, le Hollandais semble endormi. A côté de lui, on voit du liquide épars sur le sol sorti probablement d'une bouteille qui se trouve sous la table. On peut voir une fenêtre grande ouverte qui donne sur un canal et des maisons typiques. Le Hollandais est dans l'esprit des Français un grand buveur d'alcool.

Pour lire la case huit, il faut aller plus loin que le simple topique sur les Irlandais. Le fait que les Irlandais aient des familles nombreuses n'est pas une chose nouvelle, mais Wolinski renchérit en nous montrant une grande famille formée par le père (le bonhomme au manteau au premier plan sur le dessin), la mère et les enfants (on peut en deviner une bonne douzaine) tous représentés avec de grandes oreilles de lapins. Or, tout le monde sait que le lapin est un animal très prolifique. D'où la locution figurée familière «Une mère lapine» qui désigne à juste titre une femme très féconde. Cette image stéréotypée vient aussi du fait que les Irlandais, à cause de leurs croyances religieuses, n'ont pas accepté la loi qui prévoit l'interruption volontaire de la grossesse.

La neuvième case est destinée aux Italiens. De l'Italien soi-disant typique Wolinski ne montre que le torse fort poilu et assez costaud. On ne voit pas la tête de ce corps; en revanche, on met en évidence le cou autour duquel on devine une chaîne et un pendentif, probablement une croix. L'Italien porte un maillot qui laisse voir une partie de la poitrine et les bras nus. Sur le bras droit, on distingue tout au premier plan un gros cœur et un mot (*mamma*) tatoué. D'après la représentation de Wolinski, l'idée que se font les Français de leurs voisins transalpins est essentiellement liée à l'ostentation: les Italiens aiment se montrer et étaler leurs meilleurs galas. D'autre part, on associe les Italiens à une forte union familiale et à la dépendance des garçons vis-à-vis de leur propre mère.

Finalement, la dixième case répond à la question que Wolinski avait posé à ses lecteurs («Qui est comme le Danois, le Belge, l'Allemand, etc....?) dès la toute première case. On peut y voir un homme aux grandes oreilles et queue de lapin, au corps poilu et habillé avec un maillot. Il porte aussi un nœud papillon et des manchettes. C'est l'Européen vu par le bédéssinateur: il résume en lui toutes les caractéristiques topiques des Danois, des Allemands, des Anglais, des Italiens, des Luxembourgeois, des Hollandais, des Belges, des Français et des Irlandais.

Certes le panorama n'est pas flatteur. On pourrait très bien appliquer à cette B.D. l'adage, repris par Molière, *Castigare ridendo mores* (châtier les mœurs par le rire). En effet, il y est question de critiquer ce qu'on croit être les habitudes de certains européens. Le comique ici est celui qui «en forçant la ressem-

blance, a découvert, par l'injustice ou la fausseté même de l'analogie, une vérité sur l'homme: en sorte que l'homme paraît ce qu'il n'était pas, mais finit par être ce qu'il ne paraissait pas»[34]. En effet, cette B.D. montre une vision stéréotypée de l'Europe et des ses habitants. Une vision propre aux français et qui ne correspond pas forcément à celle des Espagnols ou des Anglais. Une vision qui nous fait rire puisqu'elle caractérise les européens en faisant d'eux des pantins. Blondel remarque à ce sujet que «le portrait charge, la caricature, la parodie, l'imitation font ressortir les traits qui laissent apparaître le personnage comme un guignol, une marionnette, une chose, un simple corps ou une mécanique»[35]. On rira donc de tous ceux qu'on peut ranger dans des catégories et pour ce faire, ajoute Blondel, «on repère certains traits immuables, momentanés ou imaginaires qui les mettent en porte à faux dans le 'réel'»[36].

Cette caractérisation nous amène à réfléchir sur l'image toujours superficielle, souvent fautive qu'on se fait des Autres. Nous avons là une leçon de plus pour nos étudiants: il faut apprendre la relativité, apprendre à connaître l'Autre à travers la culture de l'Autre et non pas par les idées reçues de la nôtre. Tout traducteur, tout interprète devrait s'appliquer cette leçon.

3. CONCLUSION

Chacun à sa façon, les bédéssinateurs, tout en nous faisant sourire, soulignent un aspect important de leur civilisation. R. Franc, toujours à l'affût de la nouvelle, nous parle de ce qui bout dans la société française. Bretécher la critique en allant au cœur des problèmes de l'actualité. Wolinski jette un œil amusé sur la situation européenne en donnant une vision stéréotypée des habitants de certains pays d'Europe y compris la France. A travers leur regard inquisiteur —sur eux-mêmes, en tant que Français, ou sur les autres— nous pouvons découvrir tout un monde de références spécifiques de la culture et de la civilisation française.

On dit que la chose la plus difficile à comprendre d'une langue étrangère c'est l'humour et qu'une blague est rarement traduisible dans une autre culture. Cela n'est pas seulement dû à des raisons purement linguistiques (jeux de mots, quiproquos, etc.) mais surtout à des facteurs socio-culturels qui font que l'univers de référence et de croyances n'étant pas le même, l'«Autre» patauge, se perde, s'égare; de là qu'il ne trouve rien d'amusant à la blague. Pour rire, pour s'amuser avec/dans une autre langue, force est de maîtriser avec cette même langue sa propre culture, la civilisation dans laquelle elle se trouve imbibée.

---

[34] E. Blondel, 1988, 54.
[35] E. Blondel, 1988, 50.
[36] E. Blondel, 1988, 51.

Comme le souligne P. Fresnault-Deruelle, «c'est l'étau de la Connivence intraculturelle qu'il faudra desserrer pour faire accéder les élèves étrangers aux références nationales»[37]. C'est seulement par l'apprentissage du fonctionnement culturel que l'étudiant pourra comprendre le message des B.D. et à la fois saisir la portée de leur humour et les trouver finalement divertissantes. Ce processus, nul n'est dupe, est long et plein d'obstacles. En tant qu'enseignants nous sommes là pour essayer, avec la collaboration de nos étudiants, de mettre en place une situation relationnelle idéale dans laquelle développer ces connaissances pour obtenir des résultats pédagogiques à travers l'humour car le rire «métaphore incongrue, irrévérencieuse, saugrenue, déplacée, nous amène à voir autrement, peut-être à voir plus»[38].

[37] P. Fresnault-Deruelle, 1973, 17. Souligné par l'auteur.
[38] E. Blondel, 1988, 54.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abdallah-Pretceille, M. (janvier 1996), «Compétence culturelle, compétence interculturelle. Pour une anthropologie de la communication», *Le Français dans le monde*, numéro spécial «Cultures, culture...».

Blondel, E. (1988), *Le risible et le dérisoire*, Paris, Presses Universitaires de France.

Bretécher, C. (1988), *Agrippine*, Barcelone, Printer Industria Gráfica SA.

Elder, D. (sept-oct. 2000), «Faire parler les images», *Le français dans le Monde*, num. 312.

Festraëts, M. et Remy, J. (7 octobre 1999), «Le droit d'être parents», *L'Express*.

Fresnault-Deruelle, P. (1973), «La langue des bandes dessinées et leur contenu culturel», *Le Français dans le monde*, 98.

Levi-Strauss, C. (1983), *Le regard éloigné*, Paris, Plon.

Mermet, G. (1994), *Francoscopie* 95, Paris, Larousse.

—— (1998), *Francoscopie* 99, Paris, Larousse.

Oliviéri, C. (janvier 1996), «La culture cultivée et ses métamorphoses». *Le Français dans le Monde,* Cultures, culture..., numéro spécial.

Porcher, L. *et alii* (1986), *La civilisation*, Paris, Clé international.

Runge, A. et Sword, J. (1995), *La BD. La bande dessinée satirique dans la classe de Français Langue Etrangère*, Paris, Clé International (Coll. «Techniques de Classe»).

Thomières, D. (coord.) (1985), *Le citoyen de demain et les langues ou la dimension politique de l'apprentissage des langues*, A.P.L.V. Colloque de Cerisy.

Vega y Vega, J.J. (1998), «Didactique de la langue française. De l'image au texte: une méthode intégrale», *Les chemins du texte*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

Weill, C. (septembre 1998), «PACS: Les nouveaux couples font la loi», *Le Nouvel Observateur*, pp. 17-23.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

UN SIGLO DE SENECTUD Y RENOVACIÓN EN EL JURADO FÉMINA

Joan Verdegal
Universitat Jaume I

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

Actualmente, el mejor modo de hacerse una idea de lo que significan en Francia los premios literarios es hojear el volumen titulado *Guide Cartier 2000 des prix et concours littéraires*, de Bertrand Labes (1999). La gran variedad de premios literarios en Francia viene a llenar las más de cuatrocientas páginas de esa guía, donde puede adivinarse lo difícil que resulta censar las 1.850 distinciones en el ámbito francófono, habida cuenta de las muchas que han ido desapareciendo o han cambiado de nombre (más de 170 en los últimos años) y de los nuevos nacimientos (200 desde 1995). Pues bien, de entre esa multitud de premios literarios franceses, existe uno de novela denominado *Fémina*.

Para entender lo que significa el Fémina[1] en Francia hemos de situarnos en los prolegómenos del siglo XX. Por aquellos años, los quioscos de periódicos parisienses colocaban en sus escaparates *La Vie Heureuse*, revista «Universelle», vendida a 50 céntimos y dirigida por una enérgica y activa joven, Madame de Broutelles, comprometida con el periodismo femenino.

Durante el año 1904, bajo los auspicios de la poderosa empresa fundada a mediados del siglo XIX por Louis Hachette, y bajo el pabellón de *La Vie Heureuse*, se habían agrupado una veintena de mujeres de letras, capitaneadas por la condesa Anna de Noailles, entre las cuales estaban Lucie Delarme-Mardrus, Sévérine, Julia Allard (viuda de Alphonse Daudet), Judith Gautier (hija de Théophile Gautier), Marcelle Tinayre, Juliette Adam, etc. Esta cohorte femenina, erigida en jurado literario, contaba entre sus impetuosas ambiciones la de enfrentarse a la notoria misoginia de los Goncourt, herederos de la exclusiva impronta de los hermanos Edmond y Jules. Aquellas mujeres estaban dispuestas a adoptar todas las medidas a su alcance para combatir a los Goncourt, concediendo una recompensa literaria por su cuenta, con el objetivo de «rendre plus étroites les relations de confraternité» [*sic*], entre escritoras del sexo femenino. Acababa de nacer el

---

[1] Para una información más exhaustiva sobre la historia y la sociología de los premios de novela en Francia, consúltese el libro de M.D. Burdeus y J. Verdegal (1996), *La novela francesa a través de los premios literarios*.

premio *Fémina*, o más exactamente el premio *Vie-Heureuse* —como se llamó al principio—, para convertirse en el premio *Femina-Vie heureuse* y, finalmente, en el premio *Fémina*[2].

No obstante, desde su creación en 1903, los académicos del Goncourt solamente habían podido disfrutar de su soledad en la primera convocatoria[3]. Los sucesivos retoques de calendario harían que, en 1959, estallara por fin la crisis. El presidente de la Academia Goncourt, acompañado por su secretario Gérard Bauër, se había dirigido a las más altas instancias del jurado femenino, a Madame Simone (entonces presidenta), con el objetivo de conseguir un cambio en el calendario del premio Fémina, es decir, trasladarlo a una fecha posterior al Goncourt. Los argumentos de la comitiva masculina se basaban en que, por dos veces consecutivas, en 1957 y 1958 precisamente, Christian Mégret y Françoise Mallet-Joris habían constado en la lista de vencedores potenciales del Goncourt, y tuvieron que ser retirados tras la atribución del Fémina a esos autores por *Carrefour des solitudes* y *L'empire céleste* respectivamente. En realidad, los Goncourt tenían otros dos motivos: restablecer para siempre su legítimo derecho de antigüedad y, sobre todo, evitar a toda costa que el Fémina usurpara la concesión del premio Goncourt a la novela *Le dernier des justes* de André Schwarz-Bart (cuyo tema de fondo era la persecución de judíos por los nazis y la reacción de un niño ante aquella fatalidad incomprensible). Pero aquella loable intención de Dorgelès y de Bauër tenía en su contra dos hechos: el primero, que en 1939 los Goncourt habían rehusado galardonar a Madame Simone por su novela *Le paradis terrestre,* y el segundo y decisivo que, tras la muerte de Colette, no la habían admitido en el seno de su Academia. La respuesta del Goncourt, en contraste con aquella conversación llena de cortesía, iba a ser traumática y contundente. En adelante, la proclamación del premio Goncourt quedaba fijada —como era de tradición— el primer lunes de diciembre (ese año el día 7). Sin embargo, aunque la fecha no se modi-

---

[2] En la guía *Cartier 2000* puede leerse: «Curieusement, la dénomination même du prix s'est modifié avec le temps. L'orthographe «Fémina» va s'imposer au fil des ans au détriment de «Femina», sans que l'on sache très bien qui ajouta un accent aigu, ni pourquoi la question ne fut jamais soulevée. Mais il est vrai que bien des hommes ou femmes de lettres, et non de moindres, se trompent encore su ce point...» (1999: 106).

[3] Durante las dos primeras en realidad, ya que el Fémina se constituía a principios de 1905, aunque concedía su premio para la convocatoria inmediatamente anterior. Resumiendo, el calendario había sido el siguiente: 1905-1929: primer miércoles de diciembre (Goncourt, Fémina y Renaudot). 1930-1939: primer miércoles de diciembre (Goncourt y Renaudot); primer martes de diciembre (Fémina). 1945-1958: primer lunes de diciembre (Goncourt y Renaudot); último lunes de noviembre (Fémina e Interallié). 1959: penúltimo lunes de noviembre (Goncourt y Renaudot); último lunes de noviembre (Fémina, Interallié y Médicis).

ficaba, los Goncourt adelantaban su reunión quince días, haciendo saber oficialmente a la prensa y a la radio que su premio de 1959 había recaído en André Schwarz-Bart, si bien iba a ser entregado personalmente al escritor el lunes en cuestión. Tal maniobra, inesperada para el jurado femenino, les privaba de ese privilegio, por lo que tuvieron que atribuir su galardón a Bernat Privat por *Au pied du mur*. El éxito editorial de *Le dernier des justes* fue extraordinario: 300.000 ejemplares vendidos en un mes y más de 700.000 en 1975, lo que iba a suponer uno de los mayores éxitos desde la guerra, y el premio Goncourt más leído desde *La condition humaine* de Malraux, concedido en 1933.

La cuestión conflictiva del calendario se ha perpetuado, no obstante, hasta la actualidad, pasando por diversas fases. Así, en 1993, el Fémina adelantaba la concesión de su galardón antes que el Goncourt, por cuanto el jurado femenino se quejaba «de toujours se faire griller» por los competidores. Pero en noviembre de 1999, la academia Goncourt tomaba de nuevo la delantera, premiando seis días antes de la fecha prevista al escritor Jean Echenoz por su novela *Je m'en vais*. Como era de esperar, esa decisión entorpercía sobremanera los planes del jurado Fémina, que tenía también a Echenoz como gran favorito, y su presidenta Mona Ozouf tachaba aquel hecho de «gaminerie». Se hacía necesaria, por tanto, una reestructuración del calendario de concesión de ambos premios, que llegaría por fin el miércoles 30 de agosto de 2000, adoptando una solución salomónica: en adelante, iban a alternarse cada año, pero la fecha de concesión se iba a adelantar ligeramente, con objeto de alargar un poco el período de ventas de las librerías. Ha imperado, pues, el buen gusto y el espíritu de colaboración entre ambos premios literarios, en beneficio de un reconocimiento mutuo en cuanto a su prestigio, la calidad de las novelas galardonadas y la notoriedad de los escritores[4]. En definitiva, y si todo sigue igual, el premio Fémina se concede el último lunes de octubre o el primero de noviembre, un año antes y otro después que el Goncourt, en el palacete Crillon de París.

Pero retrocedamos hasta 1963. Aquel año, *La Revue des deux Mondes* publicaba un estudio de Édith Mora (1963) de gran interés titulado «Les mille et un prix littéraires». Ya por aquellos años, el elemento femenino ocupaba un puesto nada despreciable entre la nómina de los escritores premiados (la cuarta parte según Mora), que era mucho más relevante entre los fundadores de premios. Del estudio de un campo de visión más restringido, el de los más importantes premios literarios (Goncourt, Fémina, Renaudot, Interallié, Médicis y Grand Prix du Roman), se podía constatar que una cuarentena de escritores formaban ese «presidium» todopoderoso, encargado de discernir de lo bueno lo mejor en

[4] Es necesario recordar aquí el caso excepcional que se produjo en 1995, cuando la novela *Le testament français* de Andréi Makine obtuvo en la misma edición el Médicis y el Goncourt.

literatura. Por su parte, el total de mujeres entre los jurados era de 195: solamente 36 de ellas podían considerarse escritoras o poetisas, y solamente 20 habían alcanzado cierta notoriedad. Si comparamos esto con el porcentaje bastante apreciable de un 55% de presencia femenina en la producción global literaria francesa, podemos sacar conclusiones evidentes.

Lo cierto es que sin ese mal llamado jurado «Féminus» o de las «douze bonnes fées», según las había definido el cineasta Jean Cocteau, no podría entenderse la narrativa francesa del presente siglo. En efecto, pues habría que prescindir de figuras señeras como las de Roland Dorgelès (galardonado en 1919), Jacques De Lacretelle (1922), Georges Bernanos (1929), Antoine de Saint-Exupéry (1931, robándoselo al Goncourt), Yves Berger (1962), Robert Pinget (1965), Marguerite Yourcenar (1968), Jorge Semprún (1969)[5], Régis Debray (1977), Pierre Moinot (1979), o Anne Hébert (1982), por citar solamente a los más representativos.

Una trayectoria marcadamente femenina, aunque no necesariamente feminista, ha ido reflejándose en un palmarés de galardones con presencia destacada de escritoras, si lo comparamos con los otros cinco premios literarios vecinos, lo que viene a confirmar y a ratificar la predisposición del jurado a seguir apostando por las sucesivas generaciones de mujeres[6]. En la tabla que sigue puede apreciarse dicha evolución, si bien resulta más significativa la comparación entre Fémina y Goncourt, por cuanto sus itinerarios han sido casi paralelos desde los comienzos. Los demás jurados, con excepción si cabe del *Grand Prix du Roman* de la Academia Francesa, siguen una pauta diferente que no puede tomarse plenamente en consideración al ser de más reciente creación[7].

---

[5] Jorge Semprún es el único autor que ha conseguido ser reconocido en dos ocasiones por el jurado Fémina, aunque la segunda vez con el Fémina de ensayo (1995). Actualmente es miembro de la Academia Goncourt.

[6] Entre 1961 y 1970 eran tres las novelistas premiadas: Irène Monési (*Nature morte devant la fenêtre*), Claire Etcherelli (*Élise ou la vrai vie*) y Marguerite Yourcenar (*L'Œuvre au Noir*), y también dos protagonistas femeninos. Durante el decenio siguiente (1971-80) merecían el Fémina dos escritoras que también presentaban a mujeres como protagonistas: Marie-Louise Haumont (*Le trajet*) y Jocelyne François (*Joue-nous «España»*). Finalmente, en el período comprendido entre 1981 y 2000 han sido diez las mujeres premiadas, empatadas con los hombres. Al respecto, Benoîte Groult —la más feminista del grupo— sigue respondiendo, cada vez que se le pregunta, que ella procura conceder el voto a una mujer: «J'ai voté pour [M.-L. Haumont, *Le trajet*]. Par désir aussi d'aider les femmes qui écrivent, toujours dans des conditions difficiles» (carta de fecha 28-5-1994).

[7] Las siglas corresponden a los siguientes premios: Fémina (desde 1904), Goncourt (desde 1903), Grand Prix du Roman de l'Académie Française (creado en 1918, pero concedido retrospectivamete desde 1915), Renaudot (desde 1926), Interallié (desde 1930) y Médicis (desde 1958).

	Mujeres premiadas					
	F	G	GP	R	I	M
Hasta 1960	21	3	2	2	1	0
1961-1970	3	2	0	1	3	4
1971-1980	2	1	1	2	2	0
1981-1990	5	1	4	2	1	1
1991-2000	5	2	3	1	1	2
TOTAL	36	9	10	8	8	6

Eran veintidós elegantes damas en 1904, veinte en 1928, quince en 1946, doce en 1951, catorce en 1953, dieciséis en 1955, doce en 1963, once a partir de 1965, y de nuevo doce desde 1994. Efectivamente, el grupo había estado funcionando durante muchos años con once miembros, sin que ninguna de las elecciones posteriores en sustitución de las bajas supusiera la vuelta a la docena, y ello hasta 1994. La causa es bien sencilla, y me fue revelada por Claire Gallois y Jacques Nels[8]: ambos coincidían (y no debían ser los únicos) en que no debía consentirse que en el seno del jurado Fémina se rompiera el equilibrio existente entre las editoriales a las que pertenecían sus componentes; o lo que es lo mismo, debía evitarse que el Fémina volviera a recibir el mote de *Prix Gallimard*, como ocurrió en épocas pasadas a causa de los reiterados galardones que iban a parar a esa editorial[9]. Para ello se venían presentando dos soluciones alternativas para un futuro más o menos lejano: o bien aprovechar la siguiente baja para funcionar según el deseo de Madame Simone (diez miembros, como el Goncourt), o bien ampliar el número hasta doce, solución ésta que ha terminando triunfando.

Durante los casi cien años de vida del jurado Fémina, el público lector ha ido comprobando cómo la producción literaria (que era mayoritariamente masculina) se equilibraba durante el período central, coincidente con el primer cincuentenario (1954). Por aquellos años, sin embargo, la crítica empezaba a abandonar sus evaluaciones encaminadas a considerar solamente las virtudes no

[8] En sendas entrevistas, en marzo de 1991. Jacques Nels desempeñó el cargo de secretario general del jurado Fémina entre 1959 y 1993. Le sustituyó Anne Sabouret (secretaria administrativa del jurado entre 1972 y 1993), que es la actual secretaria general.

[9] En 1991, por ejemplo, el equilibrio se mantenía de la siguiente manera: 4 jurados incondicionales de Gallimard, 2 entre Gallimard y Grasset, otros 2 puros de Grasset, 2 de Ramsay y 1 de Seuil. Total, 11.

estrictamente literarias de la producción femenina, como la gracia, el encanto, la modestia o la sencillez. La calidad literaria de las escritoras y de los escritores, unida al prestigio de unas decisiones que dejaban para la posteridad la evaluación de sus aciertos o de sus apuestas fallidas, eran una buena prueba de un saber hacer que dependía de muchos factores externos: el volumen de trabajo, las presiones editoriales y de amistades, las modas literarias, etc.

Ahora bien, ¿quiénes han sido las protagonistas de esa aventura descomunal y constante? ¿Qué las ha movido a permanecer impertérritas a lo largo de casi un siglo en la primera línea de la actualidad narrativa francófona? Si en un principio el objetivo teórico era que «sus relaciones de confraternidad fueran más estrechas», al cabo de los años han conseguido transformarse en un baluarte de la seriedad y de la calidad literaria. Y uno de los factores que ha ayudado a la consecución de ese prestigio casi centenario ha sido su organización interna y su permanencia en el jurado. Para entenderlo, nada mejor que recopilar en una tabla todos los datos cronológicos que he podido recabar[10] sobre esos años de perseverancia en el Comité Fémina. La lista se presenta por orden alfabético, con expresión de la causa del cese y con los años de permanencia, referidos estos últimos al número de sesiones del Fémina en que han participado[11].

Nombre y cronología de las componentes del Fémina	Fecha de entrada	Primera fecha[a]	Última fecha[b]	Causa del cese	Permanencia en años
Juliette Adam (1836-1936)	1904	1904			
Claude Aragonnès	1946	1946	1955		10
Mme Arvède Barine	1904	1904			
Dominique Aury (1908-1998)	4-5-1960	1960	1997	defunción 1998	38
Élisabeth Barbier (1920-1984)	1958	1958	1984	defunción 1984	27
Mme Anne Barratin (?-1916)	11-3-1910	1910	1915	defunción 1916	6
Germaine Beaumont (1890-1984)	1936	1936	1983	defunción 1984	48[c]
Béatrix Beck (1914-)	1959	1959	1960	dimisión[d]	2
Thérèse Bentzon	1904	1904			
Mme Jean Bertheroy	1904	1904			
Mme Brisson (Yvonne Sarcet)			14-4-1950	defunción	

[10] Al no tener acceso a las actas del jurado, los datos que se exponen son incompletos, aunque significan un punto de partida muy útil para posteriores intentos de estudio histórico.

[11] Evidentemente, los datos sólo están completos cuando la columna de la derecha expresa un número concreto de años.

Mme C. de Broutelles (?-1946)[e]	1904	1904	1945	defunción 1946	42
Jane Catulle Mendès	1904	1904	1955		
Comtesse de Chambrun (?-1951)	1926	1926	8-10-1951	defunción 1951	25
Madeleine Chapsal (1925-)	18-11-1981	1981	2000		20
Mme André Chaumeix				motivos de salud	
Judith Cladel (?-1960)		1955	1959	defunción 1960	
Mme André Corthis (?-1952)			8-8-1952	defunción 1952	
Mme Pierre de Coulevain	1904	1904			
Mme Louise Cruppi					
Mme Alphonse Daudet (1844-1940)	1904	1904			
Régine Deforges (1935-)	23-5-1984	1984	2000		17
Mme Delarue-Marbrus (1874-1945)	1904	1904			
Florence Delay (1941-)	23-11-1977	1978	1981	dimisión[f]	4
Mme Jane Dieulafoy (1851-1916)	1904	1904	1916	defunción 1916	13
Mme Jean Dornis					
Mme Duclaux/Darmesteter	1904	1904			
Solange Fasquelle (1933-)	26-2-1992	1992	2000		9
Lucie Félix-Faure-Goyau	1904	1904			
Mme Claude Ferval	1904	1904			
Viviane Forrester (1925-)	16-3-1994	1994	2000		7
Claire Gallois (1937-)	23-5-1984	1984	2000		17
Jeanne Galzy (1883-1977)		1955	1976	defunción 1977	
Mme Judith Gautier (1846-1917)	1904	1904			
Rosemonde Gérard (1871-1953)			8-7-1952	defunción 1953	
Françoise Giroud (1916-)	26-2-1992	1992	2000		9
Agnès de la Gorce (?-1975)	1945	1945	1975	defunción 1976	31
Harlette Fernand Gregh		1955	1955		
Benoîte Groult (1920-)	26-5-1975	1975	2000		26
Myriam Harry (1875-1958)		1955	1955		
Madeleine Jacquemaire					
Paula Jacques (1948-)		1998	2000		3
Christine Jordis		1998	2000		3
Mme Daniel Lesueur (1860-1921)	1904	1904			
Françoise Mallet-Joris (1930-)	25-3-1969	1969	8-12-1970	dimisión[g]	2
Camille Mayran (Mme S.R. Taillardier)	1955	1955		dim. por viudedad	

Camille Marbo (?- 1969)		1955	1968	defunción 1969	
Diane de Margerie (1927-)	23-11-1977	1978	2000		23
Jane Marni	1904	1904			
Renée Massip	19-5-1971	1971	1994		28
Anna de Noailles (1876-1933)	1904	1904	1933	defunción 1933	30
Zoé Oldenbourg (1916-)	23-5-1961	1961	1994		38
Mona Ozouf		1998	2000		3
Comtesse de Pange	1943	1943	1971		29
Mme Georges de Peyrebrune	1904	1904			
Mme Marguerite Poradowska	1904	1904			
Suzanne Prou (1920-1995)	18-11-1981	1981	1994	defunción 1995	14
Rachilde (1860-1953)		1953	1953	defunción 1953	
Martine Renier[h]	1945	1945		defunción	
Mme Gabrielle Réval (1870-1938)	1904	1904			
Duchesse de la Rochefoucauld (1895-1991)	1944	1944	1990	defunción 1991	47
Duchesse de Rohan (?-1926)	1904	1904	abril 1926	defunción 1926	22
Dominique Rollin (1913-)	1958	1959	1964	dimisión[i]	6
Claire Sainte-Soline (1897-1967)		1960	1967	defunción 1967	
Danièle Sallenave (1940-)		1998	2000		3
Mme Séverine	1904	1904			
Mme Simone (1877-1986)	1935	1935	1983	defunción 1986	49
Marie Susini (1920-1993)	19-5-1971	1971	1992	defunción 1993	22
Édith Thomas (1909-1971)	17-10-1968	1968	1970	defunción 1971	3
Mme Marcelle Tinayre (1864-1947)	1904	1904			
Hélène Vacaresco	1919	1919	17-2-1947	defunción 1947	28
Colette Yver (1874-1953)		1950	1951	defunción 1953	
Léontine Zanta	1920	1920	14-6-1942	defunción	21

[a] Se refiere a la primera fecha de permanencia atestiguada.

[b] Se refiere a la última fecha de permanencia atestiguada.

[c] Germaine Beaumont formó parte del jurado desde 1936, abandonándolo en 1945 y regresando definitivamente en 1952. Sus años activos, pues, se reducen a 48.

[d] Dimisión por desacuerdo con el premio de 1960, por entender que *La porte retombée* de Louise Bellocq era antisemita.

[e] Fundadora y secretaria vitalicia del Comité Fémina, cargo que ejerció hasta 1940.

[f] Dimisión en conciencia por entender que los premios literarios eran negativos para la literatura: «L'idée qu'elle se faisait de la littérature n'était pas compatible avec l'appartenance à un jury qui finalement choisit un livre sur les deux cents qu'il reçoit [...] Elle préféra partir et on ne lui en tint pas rigueur». Así lo expresa Jacques Nels en sus memorias (1989: 286).

[g] Dimisión tras haber sido invitada a formar parte de la Academia Goncourt.

[h] Secretaria vitalicia del jurado Fémina, cargo que ejerció entre 1945 y 1949.

[i] Dimisión forzada por haber escrito un artículo despectivo hacia sus colegas.

Los últimos relevos en el jurado Fémina se han producido entre 1994 y 1998. Han desaparecido: Dominique Aury, Renée Massip, Zoé Oldenbourg y Suzanne Prou. A su vez, han entrado en su lugar: Paula Jacques, Christine Jordis, Mona Ozouf y Danièle Sallenave. Se trata, con toda evidencia, de un relevo generacional obvio, aunque la actual secretaria general Anne Sabouret haya preferido ocultar con discreción los motivos concretos y las fechas exactas de incorporación de las nuevas componentes (de ahí que algunos datos sobre los relevos no resulten completamente fiables).

Por otra parte, y con el objeto de poder apreciar con mayor claridad las edades de las mujeres del Fémina (tarea ardua y a veces imposible), así como las medias de edad al principio de cada una de las fases de renovación, pueden resultar muy clarificadoras las listas siguientes[12]:

MIEMBROS DEL JURADO[13]

1955
Claude Aragonnès (vicepres.)
Jane Catulle Mendès
Judith Cladel
André Corthis (presidenta)
Condesa de Chambrun
Jeanne Galzy (72)
Agnès de la Gorce
Harlette-Fernand Gregh
Myriam Harry (80)
Camille Marbo
Pange, Condesa de
Rachilde (95)
Rochefoucauld, Duquesa de la (60)
Saint-René Taillardier
Madame Simone (78)
Colette Yver (81)

1960 (media de edad: 63'8)
Dominique Aury (52)
Elisabeth Barbier (49)
Germaine Beaumont (70)
Béatrix Beck (46)
Jeanne Galzy (78)
Agnès de la Gorce
Camille Marbo (77)
Pange, Cond. (72)
Rochefoucauld, Duquesa de la (65)
Dominique Rollin (47)
Claire Sainte-Soline (63)
Madame Simone (83)

1961-1964 (media de edad: 64'5)
Dominique Aury (53)

1965-1967 (media de edad: 70'2)
Dominique Aury (57)

[12] Se anota junto al nombre entre paréntesis la edad de cada una de ellas, y a pie de cada lista la media de edad. En el caso de desconocer alguna de las edades, la media se efectúa solamente a partir de los datos conocidos.

[13] Queda anotada la composición puntual del jurado durante un lapso de tiempo comprendido entre 1955 y 2000. Los datos sobre los primeros cincuenta años están recogidos en el *Album du cinquantenaire*.

Elisabeth Barbier (50)
Germaine Beaumont (71)
Jeanne Galzy (79)
Agnès de la Gorce
Camille Marbo (78)
Zoé Oldenbourg (44)*
Pange, Cond. (73)
Rochefoucauld, Duq. (66)
Dominique Rollin (48)
Claire Sainte Soline (64)
Mme Simone (84)

Elisabeth Barbier (54)
Germaine Beaumont (75)
Jeanne Galzy (83)
Agnès de la Gorce
Camille Marbo (82)
Zoé Oldenbourg (48)
Pange, Cond. (77)
Rochefoucauld, Duq. (70)
Claire Sainte Soline (68)
Mme Simone (88)

1968 (media de edad: 71'9)
Dominique Aury (60)
Elisabeth Barbier (57)
Germaine Beaumont (78)
Jeanne Galzy (85)
Agnès de la Gorce
Camille Marbo (85)
Zoé Oldenbourg (51)
Pange, Cond. (80)
Rochefoucauld, Duq. (73)
Mme Simone (91)
Édith Thomas (59)*

1969-1970 (media de edad: 68'2)
Dominique Aury (61)
Elisabeth Barbier (58)
Germaine Beaumont (79)
Jeanne Galzy (86)
Agnès de la Gorce
F. Mallet-Joris (39)*
Zoé Oldenbourg (52)
Pange, Cond. (81)
Rochefoucauld, Duq. (74)
Mme Simone (92)
Édith Thomas (60)

1971 (media de edad: 71'8)
Dominique Aury (63)
Elisabeth Barbier (60)
Germaine Beaumont (81)
Jeanne Galzy (88)
Agnès de la Gorce
Renée Massip (64)*
Zoé Oldenbourg (54)
Pange, Cond. (83)
Rochefoucauld, Duq. (76)
Mme Simone (94)
Marie Susini (55)*

1972-74 (media de edad: 71'5)
Dominique Aury (64)
Elisabeth Barbier (61)
Germaine Beaumont (82)
Jeanne Galzy (89)
Agnès de la Gorce
Renée Massip (65)
Zoé Oldenbourg (55)
Rochefoucauld, Duq.(77)
Mme Simone (95)
Marie Susini (56)

1975 (media de edad: 72'6)
Dominique Aury (67)
Elisabeth Barbier (64)
Germaine Beaumont (85)
Jeanne Galzy (92)

1976 (media de edad: 73'6)
Dominique Aury (68)
Elisabeth Barbier (65)
Germaine Beaumont (86)
Jeanne Galzy (93)

Agnès de la Gorce
Benoîte Groult (55)*
Renée Massip (68)
Zoé Oldenbourg (58)
Rochefoucauld, Duq. (80)
Mme Simone (98)
Marie Susini (59)

Benoîte Groult (56)
Renée Massip (69)
Zoé Oldenbourg (59)
Rochefoucauld, Duq. (81)
Mme Simone (99)
Marie Susini (60)

1977 (media de edad: 72'4)
Dominique Aury (69)
Elisabeth Barbier (66)
Germaine Beaumont (87)
Benoîte Groult (57)
Renée Massip (70)
Zoé Oldenbourg (60)
Rochefoucauld, Duq. (82)
Madame Simone (100)
Marie Susini (61)
Mme Simone (101)
Marie Susini (62)

1978-80 (media de edad: 68)
Dominique Aury (70)
Elisabeth Barbier (67)
Germaine Beaumont (88)
Florence Delay (37)*
Benoîte Groult (58)
Diane de Margerie (51)*
Renée Massip (71)
Zoé Oldenbourg (61)
Rochefoucauld, Duq. (83)

1984-1991 (media de edad: 65)
Dominique Aury (76)
Madeleine Chapsal (59)*
Régine Deforges (49)*
Claire Gallois (46)*
Benoîte Groult (64)
Diane de Margerie (57)
Renée Massip (77)
Zoé Oldenbourg (67)
Suzanne Prou (64)*
Rochefoucauld, Duq. (89)
Marie Susini (68)
Marie Susini (76)

1992 (media de edad: 70'1)
Dominique Aury (84)
Madeleine Chapsal (67)
Régine Deforges (57)
Solange Fasquelle (59)*
Claire Gallois (54)
Françoise Giroud (76)*
Benoîte Groult (72)
Diane de Margerie (65)
Renée Massip (85)
Zoé Oldenbourg (75)
Suzanne Prou (72)

1993 (media de edad: 70'6)
Dominique Aury (85)
Madeleine Chapsal (68)
Régine Deforges (58)
Solange Fasquelle (60)
Claire Gallois (55)
Françoise Giroud (77)
Benoîte Groult (73)

1994 (media de edad: 71'4)
Dominique Aury (86)
Madeleine Chapsal (69)
Régine Deforges (59)
Solange Fasquelle (61)
Viviane Forester (69)*
Claire Gallois (56)
Françoise Giroud (78)

Diane de Margerie (66)
Renée Massip (86)
Zoé Oldenbourg (76)
Suzanne Prou (73)
Suzanne Prou (74)
Benoîte Groult (74)
Diane de Margerie (67)
Renée Massip (87)
Zoé Oldenbourg (77)

1998-2000 (media de edad: 67'3)
Madeleine Chapsal (73)
Régine Deforges (63)
Solange Fasquelle (65)
Viviane Forester (73)
Claire Gallois (60)
Françoise Giroud (82)
Benoîte Groult (78)
Paula Jacques (50)*
Christine Jordis *
Diane de Margerie (71)
Mona Ozouf *
Danièle Sallenave (58)*

Así pues, del resultado de dividir las dieciséis medias correspondientes a otras tantas fases en las que hubo renovación de alguno de sus componentes, se obtiene una nueva media —esta vez global— equivalente a 69'5 años de edad. Es más, podrá observarse que las edades de las recién incorporadas (con el signo * junto a su edad) han ido oscilando a partir de 1961 según la tabla siguiente, la cual refleja igualmente en la columna de la derecha la media de edad en dicha fase (aunque exceptuando las edades de las nuevas incorporaciones):

		Edad	Media de las veteranas
1961:	Z. Oldenbourg	44	66'6 años
1968:	É. Thomas	59	73'3
1969:	F. Mallet-Joris	39	71'4
1971:	R. Massip	64	74'8
	M. Susini	55	74'8
1975:	B. Groult	55	74'5
1978:	F. Delay	37	73'4
	D. de Margerie	51	73'4
1984:	M. Chapsal	59	71'1

	R. Deforges	49	71'1
	C. Gallois	46	71'1
	S. Prou	64	71'1
1992:	S. Fasquelle	59	70'7
	F. Giroud	76	70'7
1994:	V. Forester	69	71'6
1998:	P. Jacques	50	61'7
1998:	Ch. Jordis	?	61'7
1998:	M. Ozouf	?	61'7
1998:	D. Sallenave	58	61'7
	Medias =	54'9	69'8 años

Además, del resultado de confeccionar las medias entre esas edades se obtiene como media renovadora la de 54'9 años de edad, lo que corrobora —a pesar de la relativa juventud de las recién incorporadas al jurado— una apuesta por la plena madurez femenina dentro del Fémina. Ello queda reafirmado a la vista de la última columna, donde queda reflejada una tendencia que —si bien da como media los 69'8 años—, entre 1968 y 1998 siempre supera los 70.

Se ha podido comprobar, por otra parte, que no siempre había diligencia a la hora de reemplazar las bajas que se iban sucediendo en el jurado; la prudencia aconsejaba considerarlo sin prisas y con la seguridad de que no se produjeran desavenencias entre un comité bastante bien avenido, puesto que, en palabras de Madeleine Chapsal que recuperamos, «Nous risquons de nous fréquenter pendant des années et des années!»[14], una alusión a la longevidad que es bien conocida en los medios literarios franceses. Tan conocida que el prestigioso y prolífico crítico Pierre de Boisdeffre (1979: 146-148) se refería a la concesión del Fémina de 1978 en estos términos:

> Les dames du Femina, qui ont de l'âge et de l'expérience (Mme Simone: 102 ans; Mme Germaine Beaumont: 88 ans), ce qui ne veut pas dire que la nouveauté les effarouche, ont fini par préférer à leur consœur Madeleine Chapsal (*Une femme en exil*) et à Michel Crespy (*Les Voyages de l'épicier*) le récit classique, poétique et tendre à la fois, mais surtout désespéré, de François Sonkin: *Un amour de père*. Certes la littérature contemporaine nous offre plus de cas de complexes d'Œdipe et de meurtres du père que d'exemples d'amour filial, vécus comme un absolu.

[14] De su atenta carta del 1 de junio de 1994.

En definitiva, con la creación del Fémina se dio carta de naturaleza a la incorporación de pleno derecho de la mujer a la literatura francesa. La oportunidad del momento y del lugar, 1904 en París, no podía ser desaprovechada por unas escritoras que se consideraban relegadas a un segundo plano en el universo de las letras y de la cultura en general. De hecho, el talante incipientemente feminista y reivindicativo de un estatuto propio fue después determinante de una trayectoria no estrictamente militante, pero sí combativa en favor de unos gustos literarios que se orientaban resueltamente hacia una narrativa de calidad. Evidentemente, la maquinaria de sus más directos competidores —el Goncourt— no habría sido suficiente para mantener en marcha el motor de una producción editorial que, tal como avanzaban los años, necesitaba más y más energía para conseguir sus fines comerciales y estéticos. Y esa energía procedía paradójicamente de un grupo de personas del «sexo débil» y «en la plenitud de su madurez». El ejemplo de unos premios y la incorporación de otros fueron la herencia palpable de una sublevación cultural en toda regla, generada por un grupo de veintidós mujeres dispuesto a corregir los veredictos autosuficientes de los varones del Goncourt.

Los premios Fémina

1904: Myriam Harry, *La conquête de Jérusalem* (Fayard)
1905: Romain Rolland, *Jean-Christophe* (Albin Michel)
1906: André Corthis, *Gemmes et Moires* (Flammarion)
1907: Colette Yver, *Princesses de Science* (Calmann-Lévy)
1908: Édouard Estaunié, *La vie secrète* (Perrin)
1909: Edmond Jaloux, *Le reste est silence* (Plon)
1910: Marguerite Audoux, *Marie-Claire* (Fasquelle)
1911: Louis de Robert, *Le roman du malade* (Fasquelle)
1912: Jacques Morel, *Feuilles mortes* (Hachette)
1913: Camille Marbo, *La statue voilée* (Fayard)
1917: Maurice Larrouy, *L'odysée d'un transport torpillé* (Fayard)
1918: Henri Bachelin, *Le serviteur* (Flammarion)
1919: Roland Dorgelès, *Les croix de bois* (Albin Michel)
1920: Edmond Gojon, *Le jardin des dieux* (Fasquelle)
1921: Raymond Escholier, *Cantegril* (Albin Michel)
1922: Jacques de Lacretelle, *Silbermann* (Gallimard)
1923: Jeanne Galzy, *Les allongés* (Rieder)
1924: Charles Derennes, *Le bestiaire sentimental* (Albin Michel)
1925: Joseph Delteil, *Jeanne D'Arc* (Grasset)
1926: Charles Silvestre, *Le prodige du cœur* (Plon)
1927: Marie Le Franc, *Grand-Louis l'innocent* (Rieder)
1928: Dominique Dunois, *Georgette Garou* (Calmann-Lévy)

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

1929: Georges Bernanos, *La joie* (Plon)
1930: Marc Chadourne, *Cécile de la Folie* (Plon)
1931: Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit* (Gallimard)
1932: Ramon Fernandez, *Le pari* (Gallimard)
1933: Geneviève Fauconnier, *Claude* (Stock)
1934: Robert Francis, *Le bateau refuge* (Gallimard)
1935: Claude Silve, *Bénédiction* (Grasset)
1936: Louise Hervieu, *Sangs* (Denoël)
1937: Raymonde Vincent, *Campagne* (Stock)
1938: Félix de Chazournes, *Caroline ou le départ pour les îles* (Gallimard)
1939: Paul Vialar, *La rose de la mer* (Denoël)
1944: Éditions de Minuit (*collection «Sous l'oppression»*)
1945: Anne-Marie Monnet, *Le chemin du soleil* (Éd.du Myrte)
1946: Michel Robida, *Le temps de la longue patience* (Julliard)
1947: Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion* (Flammarion)
1948: Emmanuel Roblès, *Les hauteurs de la ville* (Charlot)
1949: Maria Le Hardouin, *La dame de cœur* (Corréa)
1950: Serge Groussard, *La femme sans passé* (Gallimard)
1951: Anne de Tourville, *Jabadao* (Stock)
1952: Dominique Rollin, *Le souffle* (Seuil)
1953: Zoé Oldenbourg, *La pierre angulaire* (Gallimard)
1954: Gabriel Veraldi, *La machine humaine* (Gallimard)
1955: André Dhotel, *Le pays où l'on n'arrive jamais* (Flore)
1956: François-Régis Bastide, *Les adieux* (Gallimard)
1957: Christian Mégret, *Carrefour des solitudes* (Julliard)
1958: Françoise Mallet-Joris, *L'Empire céleste* (Julliard)
1959: Bernard Privat, *Au pied du mur* (Gallimard)
1960: Louise Bellocq, *La porte retombée* (Gallimard)
1961: Henri Thomas, *Le Promontoire* (Gallimard)
1962: Yves Berger, *Le Sud* (Grasset)
1963: Roger Vrigny, *La nuit de Mougins* (Gallimard)
1964: Jean Blanzat, *Le Faussaire* (Gallimard)
1965: Robert Pinget, *Quelqu'un* (Éd. de Minuit)
1966: Irène Monési, *Nature morte devant la fenêtre* (Mercure de France)
1967: Claire Etcherelli, *Élise ou la vraie vie* (Denoël)
1968: Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* (Gallimard)
1969: Jorge Semprún, *La deuxième mort de Ramón Mercader* (Gallimard)
1970: François Nourissier, *La Crève* (Grasset)
1971: Angelo Rinaldi, *La maison des Atlantes* (Denoël)
1972: Roger Grenier, *Ciné-roman* (Gallimard)
1973: Michel Dard, *Juan Maldonne* (Seuil)
1974: René-Victor Pilhes, *L'imprécateur* (Seuil)
1975: Claude Faraggi, *Le maître d'heure* (Mercure de France)

1976: Marie-Louise Haumont, *Le trajet* (Gallimard)
1977: Régis Debray, *La neige brûle* (Grasset)
1978: François Sonkin, *Un amour de père* (Gallimard)
1979: Pierre Moinot, *Le guetteur d'ombre* (Gallimard)
1980: Jocelyne François, *Joue-nous «España»* (Mercure de France)
1981: Catherine Hermary-Vieille, *Le grand vizir de la nuit* (Gallimard)
1982: Anne Hébert, *Les fous de Bassan* (Seuil)
1983: Florence Delay, *Riche et légère* (Gallimard)
1984: Bertrand Visage, *Tous les soleils* (Seuil)
1985: Hector Bianciotti, *Sans la miséricorde du Christ* (Gallimard)
1986: René Belleto, *L'Enfer* (P.O.L.)
1987: Alain Absire, *L'égal de Dieu* (Calmann-Lévy)
1988: Alexandre Jardin, *Le Zèbre* (Gallimard)
1989: Sylvie Germain, *Jours de colère* (Gallimard)
1990: Pierrette Fleutiaux, *Nous sommes éternels* (Gallimard)
1991: Paula Jacques, *Deborah et les anges dissipés* (Mercure de France)
1992: Anne-Marie Garat, *Aden* (Seuil)
1993: Marc Lambron, *L'œil du silence* (Flammarion)
1994: Olivier Rolin, *Port-Soudan* (Seuil)
1995: Emmanuel Carrère, *La Classe de neige* (P.O.L.)
1996: Geneviève Brisac, *Week-end de chasse à la mère* (Éditions de l'Olivier)
1997: Dominique Noguez, *Amour noir* (Gallimard)
1998: François Cheng, *Le dit de Tianyi* (Albin Michel)
1999: Maryline Desbioles, *Anchise* (Seuil)
2000: Camille Laurens, *Dans ces bras-là* (P.O.L.)

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boisdeffre, Pierre de (1979), «Chronique du mois. La revue littéraire», *La Nouvelle Revue des deux Mondes*, pp. 146-148.

Burdeus, María Dolores y Verdegal, Joan (1996), *La novela francesa a través de los premios literarios*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.

Labes, Bertrand (1999), *Guide Cartier 2000 des prix et concours littéraires*, París, Le cherche midi éditeur.

Mora, Édith (1963), «Les mille et un prix littéraires», *La Revue des deux Mondes*, noviembre-diciembre 1963, pp. 117-123 (I), pp. 265-270 (II), pp. 425-434 (III).

Nels, Jacques (1989), *Fragments détachés de l'oubli*, París, Ramsay.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

APUNTES ACERCA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA: LA TRADUCCIÓN DE RABELAIS

Alicia Yllera
UNED, Madrid

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

1. INTRODUCCIÓN

No es mi intención hacer una teoría de la traducción literaria de textos clásicos. Mucho más modestamente me propongo apuntar, partiendo del ejemplo de Rabelais, algunas consideraciones acerca de la traducción literaria, la única que parece quedar dentro del ámbito de los filólogos, quizás a causa de su dificultad y de su escasa rentabilidad.

La gran paradoja de la traducción literaria es que siempre ha existido, pero en todas las épocas ha contado con grandes defensores y grandes detractores (cfr. Mounin, 1955). En el siglo XVI, Joachim du Bellay, como antes Dante (*El Banquete,* 1310) o Pietro Bembo (*De cartas de juventud*, h. 1530), destaca la imposibilidad de la traducción poética, la inferioridad del texto traducido frente al original, a la vez que muestra el mayor desdén por un trabajo sólo útil para los ignorantes que desconocen las lenguas extranjeras:

> d'autant que chacune Langue a je ne scay quoy propre seulement à elle, dont si vous efforcez exprimer le naif en une autre Langue, observant la loy de traduyre, qui est n'espacier point hors des limites de l'aucteur, vostre diction sera contrainte, froide, & de mauvaise grace. (Du Bellay, 1549 [1970]: 36).

Du Bellay replica a Thomas Sébillet, que un año antes afirmaba:

> Et vraiment celui et son œuvre méritent grande louange, qui a pu proprement et naïvement exprimer en son langage, ce qu'un autre avait mieux écrit au sien, après l'avoir bien conçu en son esprit. Et lui est due la même gloire qu'emporte celui qui par son labeur et longue peine tire des entrailles de la terre le trésor caché, pour le faire commun à l'usage de tous les hommes. (Sébillet, 1548 [1990]: 146).

Más cauto, Jacques Peletier (1555 [1990]: 262-265) señalaba que traducir es un oficio de más trabajo que honores, porque si la traducción es buena la

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

gloria recae sobre el original, si mala sobre el traductor[1]; pese a lo cual prefiere una buena traducción a una mala invención. Su ideal de traducción es la versión fiel que respeta la naturalidad de la lengua término.

Opiniones favorables o desfavorables a la traducción aparecen a lo largo de la historia de la literatura. Recordaré únicamente la de Mme de Staël, que destaca su importancia cultural:

> Transportar de una lengua a otra las obras maestras del espíritu humano es el más eminente servicio que se pueda prestar a la literatura. Existen tan pocas producciones de primer rango y el genio, en cualquier género que sea, es un fenómeno tan raro que, si todas las naciones modernas se limitaran a sus propios tesoros, siempre seguirían siendo pobres. Además, la circulación de las ideas es de todas las especies de comercio aquella en la que las ventajas son más seguras (*De l'Esprit des traductions*. En Vega, ed., 1994: 236).

Es evidente que cuanto más importante es un autor literario tanto más compleja es su traducción. Las grandes obras están sujetas a múltiples interpretaciones y toda traducción supone una opción, una interpretación general de la obra traducida. En este sentido, creo que la intención fundamental de Rabelais, como la de Cervantes en el *Quijote*, es la de crear una obra cómica; prueba de ellos es que, entre sus mayores enemigos, figuren los *agelastes*, es decir, «los que no ríen»[2]. Ni intenta erigirse, como creía Bajtin (1970: 11) con evidente anacronismo, en portavoz de la cultura cómica «popular»[3], ni es su propósito esencial presentar una defensa del humanismo, como quieren hacernos creer numerosos manuales y antologías[4]. Además, el público al que se dirige Rabelais no es un

---

[1] Años después, Chapelain, en el prólogo a su traducción de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1619 [1639]), considera la traducción una «chose vile», que «en ceux qui la professent presuppose une bassesse de courage & un revalement d'esprit»; además no cree que la traducción pueda proporcionar alabanzas. De hecho, no firmó su traducción de Mateo Alemán. Anteriormente había traducido el *Guzmán* Gabriel Chappuis, en 1600 (Cioranescu, 1983: 494).

[2] En la dedicatoria del *Quart livre* (ed. Huchon, 1994: 519), Rabelais se queja de la «atroce et desraisonnée» calumnia de «certains Canibales, misantropes, agelastes». *Agelaste,* del griego *agelastos*, significa «que no ríe», «triste».

[3] Rabelais siente el mayor desprecio por el pueblo, especialmente por el pueblo parisino: «...comme vous sçavez bien que le peuple de Paris est sot par nature, par bequare et par bemol...» (*Pantagruel*, capítulo 7; ed. Huchon, 1994: 236); «Car le peuple de Paris est tant sot, tant badault, et tant inepte de nature...» (*Gargantúa*, capítulo 17; ed. Huchon, 1994: 48).

[4] Son innumerables las ocasiones en las que Rabelais presenta prácticas totalmente condenadas por los humanistas, como la de la *disputatio* pública, que Gargantúa aconseja a su hijo Pantagruel y que éste realiza para mostrar su saber (*Pantagruel*, capítulos 8

público popular, sino un lector culto, familiarizado con el latín y el griego, con los tratados escolásticos y los textos clásicos más divulgados en su momento, etc.

Son innumerables los problemas que plantea la traducción de Rabelais, de orden pragmático (conocimiento del mundo, bases culturales de sus primeros lectores, etc.), léxico (traducción de nombres propios, de términos con connotaciones distintas en ambas lenguas, de voces extranjeras o dialectales, de juegos de palabras, de creaciones jocosas, de locuciones inexistentes en francés moderno o en la lengua término, etc.), paremiológico, sintáctico, estilístico, tipográfico, etc. Me limitaré a analizar algunas cuestiones de orden pragmático y léxico, no sin antes plantear la opción entre una traducción arcaizante y una traducción modernizante.

2. TRADUCCIÓN MODERNIZANTE/TRADUCCIÓN ARCAIZANTE

Traducir una obra literaria del pasado supone imaginar el contexto en el que se creó e interpretar una civilización desaparecida. Desde muy antiguo, se planteó, de modo consciente o inconsciente, la opción de modernizar el texto traducido, adaptándolo a los receptores contemporáneos, o conservar cierto tono arcaizante, manteniendo algunos indicios de antigüedad, como los que percibe el lector nativo al leer el texto original. Los criterios han variado a lo largo de los siglos.

La Edad Media tendía a adaptar libremente los textos clásicos, acercándolos al mundo del receptor; en la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII se practica en Francia lo que se ha llamado las *belles infidèles*[5], reescribiendo totalmente el texto original, sacrificando episodios o añadiendo otros, alterando el final de la obra, como comprobamos, por ejemplo, en la traducción del *Quijote* atribuida a Filleau de Saint-Martin (1677-1678), etc. Existen, sin embargo, diferencias entre la tendencia medieval y la de los siglos XVII y XVIII. La Edad Media y el siglo XVI alteran los textos traducidos por deseo de apropiárselos, por ingenuidad o por afán didáctico, pero respetan y admiran a sus modelos (Blignières, 1851: 256-257, Hoof, 1991: 48, etc.), en la época de las *belles infidèles* los traductores franceses modifican los textos convencidos de la absoluta superioridad de su tiempo y de su país sobre los siglos pasados y sobre las costumbres extranjeras[6].

---

y 10; ed. Huchon, 1994: 245 y 250-251). Esto permite poner en duda el carácter serio de esta carta considerada uno de los grandes manifiestos del Renacimiento francés.

[5] La expresión viene del erudito Ménage (1613-1691), autor de los *Origines de la langue française*: «Elles me rappellent une femme que j'ai beaucoup aimée à Tours, et qui était belle mais infidèle» (cfr. Mounin, 1955; Zuber, 1968: 195-196; Hoof, 1991: 48-49).

[6] Nicolas Perrot, sieur d'Ablancourt, es el teórico de las *belles infidèles*: para él traducir es educar a los antiguos, enseñarles la cortesía de su siglo, convertirlos en gentil-

En el extremo contrario, diversos autores del XIX y de principios del XX (Émile Littré, Rudolf Borchardt, etc.) hicieron traducciones basadas en una reconstrucción arqueológica de la lengua término contemporánea del texto traducido (cfr. Steiner, 1978: 308-325, Bassnet, 1980 [1994]: 68-73). De este modo llegamos a la opinión de José Ortega y Gasset (1937 [1987]: 432-452), quien abogaba por una traducción «fea», que no pretendiese asimilar el texto traducido al presente sino que subrayase su carácter exótico y distante.

Intentando conservar ciertos rasgos de época de la obra original, se sacrifica la transparencia del texto para el lector contemporáneo, recurriendo a la traducción arcaizante, que puede consistir en introducir un cierto número de arcaísmos (traducción moderadamente arcaizante) o intentar reconstruir la lengua término de la época del autor (traducción estrictamente arcaizante). En el primer caso, se recurre a una lengua artificial (no es el castellano de la época de Rabelais, es decir, el castellano entre 1532 y 1552, ni el español contemporáneo), es decir, a una lengua que nunca existió, creada por la fantasía del traductor. Para evitar este escollo habría que traducir al español del siglo XVI. La hipótesis es sugestiva pero presenta numerosos problemas: toda reconstrucción de un estado de lengua del

---

hombres. En la dedicatoria a Conrart de su traducción de Luciano de Samosatra (1654 [1972: 186]), declara: «Je ne m'atache donc pas tousjours aux paroles ni aux pensées de cét Autheur; et demeurant dans son but, j'agence les choses à nostre air et à nostre façon. Les divers temps veulent non seulement des paroles, mais des pensées différentes; et les Ambassadeurs ont coûtume de s'habiller à la mode du païs où l'on les envoye, de peur d'estre ridicules à ceux à qui ils tâchent de plaire. Cependant, cela n'est pas proprement de la Traduction; mais cela vaut mieux que la Traduction; et les Anciens ne traduisoient point autrement». Ya anteriormente, algún autor había proclamado su propósito de mejorar el original, reprendiendo y censurando al autor traducido. Es el caso de Vital d'Audiguier, quien declara, en el «Avertissement» a su traducción del *Persiles* de Cervantes (1618 [1628]), que «jamais homme ne raisonna tant, ny si mal, ny ne tira de plus mauvaises conclusions de ses principes. Mais c'est un vice de la nation, comme j'ai desja faict voir ailleurs...»; en ocasiones, Cervantes se muestra tan desprovisto de juicio «qu'au lieu de l'histoire qu'il nous promet, il nous conte des visions, & des songes, qui sentent plustost les resveries d'un fievreux, que les discours d'un esprit bien sain». En cuanto a su manera de escribir, además de las innumerables repeticiones y «le galimathias perpetuel, elle est si bigearre, extravagante & barbare, qu'il me semble qu'il n'y a rivage, ni bois en toute la Barbarie, que je n'aie couru tout à pied cependant que je l'ai traduit». No faltan en la época las voces discordantes y Mme de Staël lamentará, años después, esta tendencia francesa a dar «color francés» a cuanto traduce: «Pero para obtener de este trabajo un provecho verdadero, no es necesario, como hacen los franceses, dar su propio color a todo lo que se traduce; y aun cuando se tuviera que cambiar en oro todo lo que se tocase, no por eso la alimentación dejaría de ser imposible con él; no se encontrarían alimentos nuevos para su pensamiento y siempre se estaría viendo la misma cara con galas apenas diferentes» (*De l'Esprit des traductions*, en Vega, ed., 1994: 237).

pasado es problemática, existen en todo momento cambios difíciles de fechar, normas que se entrecruzan, etc. Así, en el caso del castellano del siglo XVI, ¿qué norma adoptar? ¿El habla toledana, que tiene a su favor el prestigio de ser la lengua de la capital pero que muchos contemporáneos criticaban por su excesiva tendencia a emplear arabismos? ¿El habla castellanovieja de mayor antigüedad? Si recurrimos a la opinión de los contemporáneos, unos afean el habla andaluza (Juan de Valdés, en 1535), otros la toledana (el zamorano doctor Villalobos, en 1515), años más tarde hay quien prefiere, sin embargo, el habla andaluza (Ambrosio de Salazar, en 1614) o la mejicana (Bernardo de Balbuena, en 1604), etc.

Es posible presentar un texto arcaizante, en una lengua contemporánea del autor cuando existe una traducción de época lo suficientemente fiel como para tomarla como base, corrigiendo únicamente los errores evidentes. Así, en nuestro siglo se ha reeditado la primera traducción del *Quijote,* al francés, obra del gramático y lexicógrafo César Oudin, en su primera parte (1614), y del poeta y novelista François de Rosset, en su segunda (1618)[7], o la de las *Novelas ejemplares* del autor alcalaíno[8]. Nada de esto es posible en el caso de Rabelais pues la primera traducción española de su obra, realizada por Eduardo Barriobero y Herrán, es de 1905[9]. Rabelais fue traducido muy tardíamente al español y al italiano (la primera traducción italiana es de 1886), mientras que contó con traducciones al alemán, al inglés y al neerlandés en los siglos XVI y XVII[10].

---

[7] En 1884 se volvió a editar esta doble traducción con un prefacio de E. Gebhart, reeditándose en el siglo XX. Jean Cassou dio, en 1934, una nueva edición revisada y anotada de esta vieja traducción que publicó la «Bibliothèque de la Pléiade». Del estudio de las traducciones del pasado puede obtenerse un material de enorme interés para establecer un léxico contrastivo de las lenguas romances, como señala G. Colón (1985) al comparar las primeras traducciones del *Quijote* al francés y al italiano.

[8] Realizó la primera traducción de las seis primeras *Novelas ejemplares* François de Rosset y de las seis restantes Vital d'Audiguier, señor de la Menor. La traducción apareció en 1615. Maurice Molho parte de la versión de D'Audiguier para su traducción, de tipo arcaizante, de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, publicada en 1970 y reeditada en 1992. Cfr. Lefere, 1994.

[9] Existen diversas traducciones de Rabelais, parciales o totales, todas del siglo XX: Eduardo Barriobero y Herrán (1905), Francisco Ugarte y Pagés (1943), Juan G. de Suaces (1965), M.ª del Carmen Serra y Francisco Cardona Castro (1966), Teresa Suero y José M.ª Claramunda (1971), J.F. Vidal José (1971), Alfredo Darnell (1971), Antonio García-Die Mirelles de Imperial (1972), Beatriz Doumerc (1986), Iñigo Sánchez-Paños (1986), Juan Barja (1986-1989), Camilo Flores Varela (1992), Alicia Yllera (1999).

[10] Johann Fischart tradujo al alemán el *Gargantua* (1575). El médico escocés Sir Thomas Urquhart tradujo los tres primeros libros al inglés, aparecidos en 1653-1693. Pierre Le Motteux completó su traducción publicando, en 1708, la versión del *Quart* y del *Cinquième livre*. En 1682 apareció la versión neerlandesa, obra de Nicolaas Jarichides Wieringa, que firma con el seudónimo de Claudio Gallitalo.

Teniendo en cuenta el tipo de colección y el público al que se destina la traducción, mi opción ha sido un intento —imposible, pues supondría rivalizar con Rabelais— de crear un texto «equivalente», es decir, de respetar el texto original aunque proporcionando una versión comprensible para un lector contemporáneo. Para ello he evitado los arcaísmos hoy inexistentes (por ejemplo los subjuntivos en *-re*) pero, cuando la lengua ofrece una doble posibilidad, he optado por las formas que corresponden al uso español del siglo XVI: de este modo, opto por los subjuntivos en *-se*, frente a los subjuntivos en *-ra*, hoy cada día más usados.

Conservo algún uso del español del Siglo de Oro que no entorpece la comprensión, como el empleo de *de* para introducir muchos títulos de capítulos: «De cómo Juanecius de Estoquera fue enviado ante Gargantúa para recuperar las campanas» (*Gargantúa,* capítulo 18).

Si la expresión existe en francés moderno, se ha buscado un equivalente en español actual, caso contrario se ha traducido por un equivalente en español de la época. Así, *A propos truelle* (*Gargantua,* capítulo 39; ed. Huchon, 1994: 108)[11] es una expresión que permite cambiar de tema o introducir un nuevo desarrollo sobre algo dicho anteriormente; se ha traducido por una expresión documentada en español de la época para cambiar de tema («Para tornar los gañivetes»[12], Francisco Delicado, 1528 [1969]: 67).

Cuando se alude a un fenómeno de la época en alguna ocasión se ha optado por una fórmula del español clásico si ésta permite mantener el juego de palabras del original. En el capítulo 6 del *Pantagruel,* se juega con los dos sentidos del verbo francés *escorcher, écorcher*, «despellejar, desollar» y «deformar (una lengua)»[13]. Rabelais se burla del estudiante lemosín que *escorche le latin* para *contrefaire le Parisien*. Esta crítica contra los *escumeurs de latin*, que salpicaban el romance de latinismos, aparece en Francia desde fines del siglo XV. No faltaron tampoco, en el Siglo de Oro español, las sátiras contra estos «letrados tontos». Berganza, en *El coloquio de los perros,* critica a los *romancistas vareteados* (Cervantes,

---

[11] Literalmente «a propósito trulla», la «trulla» o «llana» es una herramienta que se compone de una plancha de hierro o acero y una manija o asa; la utilizan los albañiles para extender y allanar el yeso y la argamasa. Esta expresión es el comienzo de un dicho popular que aparece completo en el capítulo 18 del *Tiers livre*: *C'est bien à propous truelle, Dieu te guard de mal, masson* (ed. Huchon, 1994: 407), literalmente «Bien a propósito trulla, Dios te guarde de mal, albañil».

[12] *Gañivete, cañivete* «especie de cuchillo pequeño». Hoy diríamos «cambiando de tercio».

[13] Además de con la expresión *écorcher le renard* «vomitar, cambiar la peseta, echar las gachas, echar la pava»: «Tu escorche le latin, par Sainct Jan je te feray escorcher le renard, car je te escorcheray tout vif» (ed. Huchon, 1994: 234).

1613 [1981] II: 319). Aunque Sebastián de Covarrubias define *vareteado* como «Lo que está texido a listas de diversas colores»[14], su proximidad con *varear* permite conservar el juego rabelaisiano. En el capítulo 1 de *Pantagruel,* al hablar del «origen y antigüedad del gran Pantagruel», se trata de los seres monstruosos que surgieron por comer unos gordísimos nísperos. Todos crecían y se hinchaban por un lugar del cuerpo. Al aludir a los que se deformaban por las extremidades inferiores introduce un juego de palabras entre el francés *jambes* y el término latino *iambus* «yambo», «pie de la poesía latina» (ed. Huchon, 1994: 219), juego que el viejo término, de origen italiano, *gamba* permite conservar.

3. ELEMENTOS PRAGMÁTICOS

Cuando la traducción se dirige a un público culto y se intenta reconstruir el sentido que la obra tuvo para sus contemporáneos, y en nuestro caso captar su comicidad, es necesario reconstruir la *enciclopedia,* los *conocimientos culturales* de sus primeros lectores. La obra de Rabelais está plagada de referencias a la política del momento, por ejemplo, a la rivalidad entre Francisco I y Carlos V, se hace eco de polémicas religiosas, alude a numerosas leyendas, a textos escolásticos, a escritores clásicos, a prosificaciones de viejos cantares de gesta, etc. Muchas de estas alusiones contienen un matiz cómico, pues para Rabelais todo puede ser visto desde el ángulo de la risa. Para reconstruir este mundo familiar para el primer lector y para nosotros desaparecido es necesario recurrir a las *notas.*

Las notas en una traducción tienen, en general, mala prensa: se ha dicho que son «la vergüenza del traductor». Sin embargo, el propio Rabelais publicó una explicación de algunos de sus términos más oscuros, la *Briefve declaration d'aulcunes dictions plus obscures contenües on quatriesme livre,* aunque se ha discutido la autoría de este texto. Además, no hubo que esperar al nacimiento de la filología moderna para que algunos traductores introdujeran notas aclaratorias en sus obras. Ya César Oudin, en su traducción de la primera parte del *Quijote,* recurre a ellas, aunque algunas ediciones posteriores las suprimiesen.

Sólo una nota puede explicar la «irreverencia» con la que Rabelais maneja sus fuentes clásicas, buscando en ellas las anécdotas, los casos pintorescos y las explicaciones insólitas. Cuando un autor clásico ofrece diversas interpretaciones de un hecho sorprendente, Rabelais tiende a elegir la más asombrosa y peregrina. Así, en el capítulo 3 de *Gargantua* («Comment Gargantua fut unze moys porté ou ventre de sa mere»), se mofa de los nacimientos extraños, al mismo

[14] El mismo sentido aparece en el *Diccionario de Autoridades,* donde se añade que *vareta* designa «una vara pequeña, ù delgada» o bien «la lista de diferente color del principal texido», y *varetear* «formar listas de varios colores en los texidos».

tiempo que alude al tema de la duración del embarazo femenino, cuestión de actualidad en su momento, pues era importante para decidir la legitimidad del niño nacido once meses después de la muerte de su supuesto padre:

> Car autant, voire dadvantage, peuvent les femmes ventre porter, mesmement quand c'est quelque chef d'œuvre, et personnage que doibve en son temps faire grandes prouesses. Comme dict Homere que l'enfant (duquel Neptune engroissa la nymphe)[15] nasquit l'an aprés revolu: ce fut le douziesme moys. Car (comme dit A. Gelle *lib. III*) ce long temps convenoit à la majesté de Neptune, affin qu'en icelluy l'enfant feust formé à perfection (ed. Huchon, 1994: 15).

La burla es evidente para cualquier lector actual pero no lo es tanto la ironía que encierra la referencia al gramático latino del siglo II Aulo Gelio, autor de una recopilación del saber de su tiempo, *Las Noches Áticas*. Aulo Gelio (III, 16 [1927 I: 293-295]) alude a las palabras que Homero presta a Neptuno, quien dice a Tiro, a la que acaba de violar, que dará a luz a unos hijos ilustres, una vez transcurrido un año. Aulo Gelio intenta interpretar esta frase y señala que unos gramáticos le dijeron que en tiempos de Homero el año sólo tenía diez meses, otros que convenía a Neptuno y a su dignidad que un hijo suyo requiriese más tiempo para formarse, otros contestaron con otras pamplinas y Favorino le dijo que se había interpretado mal la fórmula griega que significaba no «un año transcurrido» sino «próximo a su término». De las diversas interpretaciones recogidas por Aulo Gelio, Rabelais sólo cita la más jocosa. Busca en los antiguos no tanto el saber como la anécdota divertida.

No es así extraño que se atribuyan a célebres escritores de la Antigüedad obras inexistentes, como el *Arte de leer las letras no aparentes*, atribuido a Aristóteles en el capítulo 1 de *Gargantua* (ed. Huchon, 1994: 10), donde se cuenta el hallazgo de la genealogía del gigante, burla de las ilustres genealogías de las que tan orgullosos se sentían los nobles. Se imputa al mismo Aristóteles una explicación que él refutaba explícitamente, como la aparición de la Vía Láctea a causa de la poca pericia de Faetón el día en que condujo el carro solar (*Pantagruel*, capítulo 2; ed. Huchon, 1994: 223). Se pone en boca de las «viejas del lugar» lo que dice la mitología clásica (*Gargantua*, capítulo 13; ed. Huchon, 1994: 42), se introducen falsas alusiones clásicas o bíblicas[16], se entremezclan los títulos de

---

[15] *Odisea*, XI, 235-257.

[16] Cuando Grandgousier oye el grito «à boyre, à boyre, à boyre» de su hijo Gargantua al nacer, exclama «que gran tu as, *supple* le gousier. Ce que ouyans les assistans, dirent que vrayement il debvoit avoir par ce le nom Gargantua, puis que telle avoit esté la premiere parolle de son pere à sa naissance, à l'imitation et exemple des anciens Hebreux» (*Gargantua*, capítulo 7; ed. Huchon, 1994: 23). El narrador no ignora que no es costumbre de los hebreos pero se divierte introduciendo estos ilustres precedentes.

obras existentes junto a otros inexistentes (*Pantagruel*, Prólogo; ed. Huchon, 1994: 214), los autores reales e inventados, etc. En otros casos se alude indirectamente a una polémica de la época, hoy muy olvidada, como las etimologías en las que se recurre a diferentes lenguas, que tanto cultivaba Annio de Viterbo; aunque Erasmo las criticaba, Rabelais echa mano de ellas para explicar el nombre de *Pantagruel* (*Pantagruel*, capítulo 2; ed. Huchon, 1994: 224).

El lector culto de la época al que se dirigía Rabelais era capaz de entender la ironía e irreverencia con la que trataba a los más respetados autores de la Antigüedad. El lector actual requiere unas notas para restablecer esta comicidad esencial de la obra rabelaisiana.

4. PROBLEMAS LÉXICOS

El léxico de Rabelais plantea numerosos problemas pero únicamente aludiré a la traducción de los nombres propios de persona, los antropónimos, y a la de términos con connotaciones distintas en ambas lenguas.

4.1. Nombres propios: los antropónimos[17]

En la actualidad se tiende, cada vez más (Moya, 2000: 35-76), a dejar en la lengua original los nombres propios de personas, es decir a «transferirlos».

En el siglo XVI, ya Juan Luis Vives (*Arte de hablar,* 1532) defendía la conveniencia de dejar los antropónimos en la lengua original:

> Los nombres propios de hombres o de lugares deben pasar íntegros de una lengua a otra y jamás interpretar lo que ellos etimológicamente significan. No traducirás *Aristóteles* por *Fin óptimo*, que esto es lo que significa; ni *Platón* por *Ancho*, ni *Israel* por *Suplantador*. Esto hicieron los griegos y romanos, que dejaron los nombres extranjerizos en su naturaleza y ser primeros; no hicieron más que torcerlos un poco y acomodarlos al genio de su lengua respectiva (Vives, 1947-1948 II: 804-805).

En el caso de obras literarias, con frecuencia se dejan en la lengua original o se adaptan a la fonética de la lengua de llegada (se «naturalizan»), lo que puede conferir al texto cierto «color local» pero conlleva a veces una pérdida de connotaciones. Así, «Alonso Quijano» (*Quijote,* II, 74) o «Quijada, Quesada,

[17] Se prescinde de los topónimos aunque en ocasiones Rabelais elige un topónimo real por el juego de palabras que permite, como el de *Passelourdin, passe* «pasa» y *lourdin* de *lourd* «pesado», «tosco», «zafio» (ed. Huchon, 1994: 229).

Quejana» (I, 1) o «Quijana» (I, 5) toma el nombre de «Quijote», término que designa «en el arnés, las pieças que cubren los muslos» (Covarrubias), voz deformada por su integración en la familia de palabras *quijada, desquijarar,* pero que también se puede relacionar con «qui zote», que es «ignorante, y mui tardo en aprender» (*Diccionario de Autoridades*), etc. (cfr. Bensoussan, en Fernández y Ortega Arjonilla, eds., 1997: 26).

Se ha vacilado, en todas las épocas, entre transferir, adaptar o traducir los nombres literarios muy expresivos. Así, los personajes de la novela cervantina *Rinconete y Cortadillo* aparecen meramente adaptados a la fonética de la lengua receptora, como *Rinconet et Cortadille* de la traducción de Rosset (1615), de la de Pierre Hessein (1707), etc., o conservando los nombres españoles, *Rinconète et Cortadillo* en la traducción de Louis Viardot (1838), o en la de Jean Cassou (1928), o bien bajo la expresiva traducción de *Coignet et Coupillé* en la versión de Adolphe Coster (1909). Ya César Oudin traduce algunos nombres del *Quijote*: Cervantes llama «Cachidiablo» al autor del epitafio de su protagonista, lo que Oudin traduce por «Farfadat», etc. (Sánchez Regueira, 1985: 129-130).

Rabelais crea un gran número de antropónimos muy expresivos que connotan las características del personajes. No traducirlos supone perder información y suprimir parte de la comicidad del texto. Al forjar estos términos, Rabelais sigue la tradición de la leyenda de Gargantúa, gigante al que los celtistas identifican con un gran dios celta (como Melusina), más tarde sustituido por San Miguel, leyenda que había creado los nombres expresivos de sus progenitores (*Grandgousier, Galemelle*, que Rabelais transforma en *Gargamelle*) con alusiones festivas a su gran afición a comer y beber[18].

En el mundo de Rabelais los personajes secundarios se dividen en buenos y malos, con pocos términos medios. Sus nombres recogen las características principales del personaje. Cuando se trata de personajes con rasgos positivos, a menudo recurre a nombres griegos, que he adaptado al castellano a partir de la forma griega, como hace Rabelais en su adaptación al francés. Así, *Sebaste* (*Gargantua,* capítulo 48; ed. Huchon, 1994: 130), en griego *sebastos* «venerable, venerado, respetable», será «Sebasto» y *Tolmere* (*Gargantua,* capítulo 49; ed. Huchon, 1994: 132), en griego *tolmhros* «valiente, audaz», «Tolmero», mientras que *Chironacte* (*Gargantua,* capítulo 51; ed. Huchon, 1994: 137), del griego *ceirwnakths* «que trabaja con sus manos, obrero, artesano», se adapta por medio de «Quironacte», etc.

Para los personajes ridiculizados, rara vez recurre al griego, como en *Picrochole* (*Gargantua,* capítulo 26; ed. Huchon, 1994: 75), que procede del grie-

[18] En las *Grandes et inestimables Cronicques du grant et enorme Gargantua* (1532), el padre de Gargantúa se llama ya *grant Gosier* pero la madre lleva el nombre de *Galemelle. Grandgousier* equivale exactamente a «Grangaznate». *Gargamelle*, nombre de origen occitano, *gargamela*, designa también el «gaznate», la «garganta».

go *pikrocolos* «bilioso, amargado, colérico»[19]. Con mayor frecuencia forja sus nombres a partir del francés, en ocasiones recurriendo a formas dialectales u occitanas. Es el caso de los gorrones que aparecen en el capítulo 12 de *Gargantua, Painensac* «pain-en-sac», «pan-en-talego», «Pantalego», *Francrepas* «franc repas», «franca comida, comida de gorra», «Francyantar», etc. O también el sofista encargado de reclamar a Gargantúa las campanas de Notre-Dame que el gigante ha tomado para ponérselas a su yegua como cascabeles (*Gargantua,* capítulo 17; ed. Huchon, 1994: 49), *Janotus de Bragmardo, Janot* diminutivo de *Jean* pero con connotaciones peyorativas (rima con *sot* «tonto»), *Bragmardo, braquemard* «espada corta y ancha con dos filos» pero también «sexo masculino», «Juanecius de Estoquera». O bien los diversos generales y jefes de Picrochole, el gran escudero *Toucquedillon* «Tocapilila»[20] (*Gargantua,* capítulo 26; ed. Huchon, 1994: 76), los duques de *Tournemoule* «Tornamuela», de *Basdefesse* «Bajodenalgas» y de *Menuail* «Menudencia», el príncipe de *Gratelles* «Rascarroña» y el vizconde de *Morpiaille* «Ladillería» (*Gargantua,* capítulo 31; ed. Huchon, 1994: 88), etc. Los ejemplos son muy numerosos por lo que sólo recordaré el acierto del nombre de uno de los peregrinos *Lasdaller* «Hartodir» (*Gargantua,* capítulo 38; ed. Huchon, 1994: 106), muy apropiado para quien había de hacer su larga romería a pie.

Rabelais inventa también nombres jocosos de autores de tratados inexistentes, por ejemplo en el capítulo 14 de *Gargantua* («Comment Gargantua feut institué par un Sophiste en lettres latines»), donde satiriza la costumbre medieval de añadir comentarios a los tratados:

> Puis luy leugt *De modis significandi* avecques les commens de Hurtebize, de Fasquin, de Tropditeulx, de Gualehaul, de Jean le veau, de Billonio, Brelinguandus[21], et un tas d'aultres, et y fut plus de dix huyt ans et unze moys (Ed. Huchon, 1994: 43).

4.2. Palabras con connotaciones distintas en ambas lenguas

Rabelais documenta por vez primera en francés el término de origen castellano *hidalgo*, aunque lo deforma en *indalgos* por influencia de *indague* «grose-

---

[19] En la edición dirigida por A. Lefranc (1912 I: LXII, 1913 II: 253, n. 1), se identificó a Picrochole con el médico Gaucher de Sainte-Marthe, que había tenido un pleito, por cuestiones de navegación fluvial, en el que se había visto envuelto el padre de Rabelais. Hoy se piensa que designa sobre todo a Carlos V, rival de Francisco I, en sus ambiciones imperiales.

[20] Para la explicación de este antropónimo y de los siguientes, véase mi traducción de *Gargantua* (Rabelais, 1999).

[21] «Chocacierzo», «Faquín», «Menesteroso», «Galeoto», «Juan el Becerro», «Falsino» y «Chocholinus», respectivamente.

ro». Al contar «comment on vestit Gargantua» (*Gargantua*, capítulo 8), el narrador deja escapar su hispanofobia en un momento de confrontación y rivalidad política entre los dos países:

> Son espée ne feut Valentienne, ny son poignard Sarragossoys, car son pere hayssoit tous ces Indalgos Bourrachous marranisez comme diables, mais il eut la belle espée de boys, et le poignart de cuir bouilly, pinctz et dorez comme un chascun soubhaiteroit (ed. Huchon, 1994: 26).

Reprocha a los españoles su escasa sobriedad (lo que, dicho sea de paso, más parece virtud que defecto para el narrador) y su procedencia judaica. En todo caso, emplea la palabra *indalgos* en sentido peyorativo. Esto explica que, posteriormente, en las primeras traducciones del *Quijote*, se escamotee el término[22], que aparece por vez primera con la traducción de Louis Viardot[23].

5. CUESTIONES TIPOGRÁFICAS

El respeto al texto obligaría a conservar la tipografía de la época. En realidad, incluso muchas ediciones que se pretenden fieles alteran la tipografía original, que tiende a presentar párrafos de enorme longitud, como modifican la puntuación, sacrificando la fidelidad a la mejor comprensión para el lector actual. El capítulo 5 del *Gargantua*, que trata de «Les propos des bienyvres», nos presenta un ejemplo interesante. En las ediciones de 1534, 1535 y 1542 el texto aparece seguido, en un único párrafo, lo que permite percibir voces de monjes, soldados, juristas, una comadre, un alemán, un vasco, etc. La disposición tipográfica original refleja perfectamente el guirigay de intervenciones simultáneas y desordenadas en que se convierte este coloquio de borrachines:

> Puis entrerent en propos de resjeuner on propre lieu.
> Lors flaccons daller: jambons de troter, goubeletz de voler, breusses de tinter. Tire, baille, tourne, brouille. Boutte a moy, sans eau, ainsi mon amy fouette moy ce

---

[22] La traducción de Oudin lleva el título de *L'ingénieux Don Quixote de la Manche...*, modificado en la segunda edición: *Le valeureux Don Quixote de la Manche...* En el interior del texto, *hidalgo* se traduce unas veces por «noble» y otras por «gentilhomme» (Sánchez Regueira, 1985: 130). No plantea problema de traducción el título de la segunda parte, *El ingenioso caballero*. En la traducción atribuida a Filleau de Saint-Martin (1677-1678) el título es *Histoire de l'admirable don Quixotte de la Manche*, etc.

[23] *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (1836). Recogen este título las traducciones de Labarthe y Cardaillac (Toulouse, 1923-1927) y Jean Cassou (París, 1949), etc. Cfr. Moner, 1996.

verre gualentement, produiz moy du clairet, verre pleurant. Treves de soif. Ha faulse fiebvre, ne ten iras tu pas? Par ma fy ma commere je ne peuz entrer en bette. Vous estez morfondue mamie. Voire. Ventre sainct Qenet parlons de boire...[24].

6. CONCLUSIÓN

Son muchas las cuestiones que quedan por tratar, algunas tan importantes como la traducción de los numerosos juegos de palabras, el empleo de lenguas y dialectos diferentes y las connotaciones que conllevan algunos de ellos: el habla lemosín (*Pantagruel,* capítulo 7; ed. Huchon, 1994: 234), por ejemplo, es considerada en la época como rústica y zafia, algo así como el sayagués en la época clásica española, etc.

Estas consideraciones no son sino breves apuntes acerca de las dificultades que plantea la «ingrata tarea» (por remedar a algunos traductores del pasado) de trasladar la jocosidad fundamental de Rabelais a cualquier otra lengua. En todo caso, no pretendo hacer una teoría, ni presentar estas ideas como buenas sino, como decía una gran novelista madrileña, como mías.

[24] Sin embargo, buscando una mejor comprensión del texto, en mi traducción (Rabelais, 1994: 78-79), sacrifiqué esta disposición tipográfica original, y las connotaciones que conlleva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Española (1726-1737), *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, 3 vol., Madrid, Gredos, 1969.

Audiguier, Vital d' (1618), «Avertissement» a *Les Amours de Persiles et de Sigismonde* ... [de Cervantes], 2ª ed., París, Martin Collet, 1626.

Aulo Gelio (1927), *The Attic Nights,* edición y traducción de J.C. Rolfe, 3 vol., nueva impresión, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press/ Londres, William Heinemann LTD, 1984-1982-1978.

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traducción de Andrée Robel, París, Gallimard.

Bassnett, Susan (1980), *Translation Studies*, nueva edición, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

Bellay, Joachim du (1549), *La Deffence et Illustration de la langue françoise,* edición de Henri Chamard, París, Didier, 1970.

Blignières, Auguste de (1851), *Essai sur Amyot et les traducteurs français au XVIe siècle*, París. (Reimpresión. Ginebra, Slatkine, 1968).

Cervantes, Miguel de (1613), *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber, 2 vol., Madrid, Cátedra, 1981.

—— (1614), *L'ingenieux Don Quixotte de la Manche...*, traducción de César Oudin, París, Jean Foüet.

Chapelain, Jean (1619), «Au lecteur» de *Le Gueux ou la vie de Guzman de Alfarache* [de Mateo Alemán], nueva ed., Lyon, Simon Rigaud, 1639.

Cioranescu, Alexandre (1983), *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz.

Colón, Germán (1985), «Materiales para el estudio léxico contrastivo del español, del francés y del italiano: *Don Quijote* (1605) y sus traducciones coetáneas (1614 y 1622)», *Travaux de linguistique et de littérature*, 23/1, pp. 249-293.

Covarrubias, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, nueva edición, Madrid, Turner, 1977.

Delicado, Francisco (1528), *La Lozana andaluza*, edición de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1969.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Fernández, Leandro Félix, Ortega Arjonilla, Emilio, eds. (1997), *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*, Málaga, Universidad de Málaga.

Hoof, Henri van (1991), *Histoire de la traduction en Occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, París y Nueva Lovaina, Duculot.

Lefere, Robin (1994), «La traduction archaïsante: Cervantes d'après M. Molho», *Meta,* 39/ 1, pp. 241-249.

Moner, Michel (1996), «Cervantes en Francia: *El Ingenioso Hidalgo* y sus avatares ultramontanos», *Edad de Oro*, 15, pp. 75-86.

Mounin, Georges (1955), *Les Belles Infidèles*, París, Cahiers du Sud. Nueva edición, Presses Universitaires de Lille, 1994.

Moya, Virgilio (2000), *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra.

Ortega y Gasset, José (1987), «Miseria y esplendor de la traducción», en *Obras completas.* Nueva edición, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, tomo v, pp. 431-452. (Artículos publicados en *La Nación*, de Buenos Aires, mayo-junio 1937).

Peletier, Jacques (1555), *Art poétique*, en Francis Goyet (ed.), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, París, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1990, pp. 235-344.

Perrot d'Ablancourt, Nicolas (1972), *Lettres et préfaces critiques,* edición de Roger Zuber, París, Librairie Marcel Didier.

Rabelais, François (1912-1913), *Œuvres. Gargantua*, edición de Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorveaux, Jean Plattard y Lazare Sainéan, 2 vol., París, Champion.

—— (1994), *Œuvres complètes,* edición de Mireille Huchon, con la colaboración de François Moreau, París, Gallimard, «La Pléiade».

—— (1999), *Gargantúa*, introducción, traducción y notas de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.

Sánchez Regueira, Isolina (1985), «El hispanista francés César Oudin primer traductor de *El Quijote* al francés», *Anales Cervantinos,* 23, pp. 115-131.

Sébillet, Thomas (1948), *Art poétique français*, en Francis Goyet (ed.), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, París, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1990, pp. 37-183.

Steiner, George (1978), *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, traducción de Lucienne Lotringer, París, Albin Michel.

Vega, Miguel Ángel, ed. (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

Vives, Juan Luis (1947-1948), *Obras completas,* traducción, notas y ensayo bibliográfico de Lorenzo Riber, 2 vol., Madrid, Aguilar.

Zuber, Roger (1968), *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac,* París, Armand Colin.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

Presentación 13

Isla abierta. Homenaje a Alejandro Cioranescu. *Francisco Javier Hernández Rodríguez* 19

La langue entre identité culturelle et identité discursive. *Patrick Charaudeau* 31

Ciudades como islas. La insularidad como estructura topográfica en las ciudades imaginarias de Jules Verne. *Ana Alonso García* 45

De père français, de Michel del Castillo. Los restos del naufragio. *Antonio Álvarez de la Rosa* 63

Dominique Rolin: un «je» en quête d'un/du passé; un «moi» à la rencontre d'un/de l'avenir. *José Luis Arráez Llobregat* 71

Une grammaire contrastive rénovée: atout plus que tabou. *Marina Aragón Cobo* 85

Los hermanos Goncourt y la sacralización de la literatura. *Flavia Aragón Ronsano* 103

El nombre de lugar como recurso de poetización de la ciudad en *Les nouveaux mystères de Paris* de Léo Malet. *Belén Artuñedo Guillén* 119

La expresión del amor en la poesía de Louise Labé. *Cristina Badía Cubas* 135

Du discours épilinguistique aux pratiques sociales, la question de la norme linguistique en Belgique francophone. *André Bénit* 147

De la dedicación de las letras como sublimación en la cultura del siglo xvi francés. *Javier Benito de la Fuente* 165

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Amores sáficos y escritura autobiográfica en los albores del siglo xx (L. de Pougy, R. Vivien y N. Clifford Barney). *Claude Benoit* 179

Hacia una definición de la función de la mujer en *Partonopeus de blois*. *Esperanza Bermejo* 195

Maryse Condé: religion et discours social. *Monique Blérald-Ndagano* 213

Saveurs aigres-douces d'une langue de contrastes: l'étude des variantes régionales francophones. *Nathalie Bleser Potelle* 227

Charles le téméraire ou la nostalgie d'un pays rêvé. *Laurence Boudart* 243

Datos sobre la historia de la pronunciación figurada en los diccionarios bilingües francés-español. *Manuel Bruña Cuevas* 259

Insularidad y temas en oposición en *La maison des atlantes*. *María Dolores Burdeus* 279

Teoría literaria y práctica comparatista. *Jesús Camarero-Arribas* 291

Un soneto: cuatro lecturas. *Nicolás Campos* 307

«La isla» como espacio narrativo en la obra de J.M.G. le Clézio. *María Loreto Cantón Rodríguez* 321

A partir del signo ascendente de André Breton. *Loreto Casado* 337

La symbolique de la révolte dans la littérature dite des rebelles au moyen âge: l'exemple de *La chanson de Girart de Roussillon*. *Richard Clouet* 349

El paisaje en *Lettres de mon moulin* de Alphonse Daudet. *Anna-Maria Corredor Plaja* 363

Fortius altius citius. La visión autobiográfica e insular de dos patafísicos: Georges Perec y Boris Vian. *Adela Cortijo Talavera* 375

Analyse du discours et identité: étude de deux discours littéraires sur la plantation sucrière à propos de l'environnement et de l'être humain. *José Manuel Cruz Rodríguez* 391

La literatura africana escrita por mujeres: de la novela testimonial a la novela comprometida. *Elena Cuasante Fernández* 411

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Algunas consideraciones en torno a las *impressions et observations dans un voyage à Tenerife* de Jean Mascart. *Clara Curell* 429

Linguistique en afrique francophone: les travaux d'André Raponda Walker. *Javier de Agustín* 443

Les constructions pronominales des verbes en français et en espagnol. Classification et terminologie. *Claude Duée* 457

Sous le pont Max Jacob coule le jet... *Marie-Claire Durand Guizion* 475

Índice general 489

TOMO II

Marguerite Duras: *être hors là*. *Blanca Liliana Fenoy* y *Adriana Ortiz Suárez* ... 509

Le roman de la rose de Gui di Mori. *Bibiane Fréché* 517

En torno a la polémica cuestión de los orígenes en la leyenda tristaniana. *Ramón García Pradas* 535

Une île, des îles. Le voyage sans fin au pays qui te resemble... *Florence Gérard Lojacono* 555

La mujer canaria en la literatura de viajes francesa. *Cristina González de Uriarte* 567

Ociosa y venus: del *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (Ms. 387 de la biblioteca de la Universidad de Valencia) a *Le livre des échecs amoureux* de Évrart de Conty. *Dulce M.ª González Doreste* 583

Les «terres nouvelles» dans les reportages de Gabrielle Roy. *Lidia González Menéndez* 599

Aller retour entre collocations et expressions idiomatiques. *M.ª Isabel González Rey* 623

La mujer trabajadora en el siglo xix: narrativa y realidad. *Rosa Delia González Santana* 643

La traducción francés-español en vitivinicultura. *Miguel Ibáñez Rodríguez* ... 655

¿Narrativa jacobea? *Les pélerins de Saint-Jacques, nouvelle espagnole*. *Ignacio Iñarrea Las Heras* 675

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El episodio de Baligant en el cantar de Roldán: aportaciones lexicométricas. *Gabriel M.ª Jordá Lliteras* y *Carlota Vicens Pujol* 691

L'hérésie cathare en occitanie: vérité et légende, cendres et mort... *Yolanda Jover Silvestre* 705

Referentes franceses en el discurso sobre la traducción en la España del siglo xviii. *Francisco Lafarga* 721

Breves consideraciones sociolingüísticas en torno al problema de la feminización de los nombres de profesiones, oficios, cargos y títulos en las lenguas románicas y germánicas. *Jesús Lago Garabatos* 739

Un phénomène singulier de sémantique historique: la collision homonymique. *Jacques Lemaire* 755

Del francés medio *G(u)anche* al español *guanche*. historia de un préstamo léxico. *Elena Llamas Pombo* 783

Diderot: critique littéraire. *M.ª Ángeles Llorca Tonda* 803

La noción de libertad en la escritura femenina francesa del siglo xviii. *M.ª del Carmen Marrero Marrero* 813

Presencia de los clásico latinos en *Les antiquitez de Rome*. *Jerónimo Martínez Cuadrado* 825

Meleagant como modelo de malvado en *Le chevalier de la charrete* de Chrétien de Troyes. *M.ª del Pilar Mendoza Ramos* 845

L'intensité dans les expressions figées. *Pedro Mogorrón Huerta* 861

Jorge Semprun: de l'algarabie linguistique à l'algarabie narrative. *M. Carmen Molina Romero* 879

Le verbe vouloir dans les locutions verbales (de la théorie guillaumienne à la théorie pragmatique). *Fernando Navarro Domínguez* 895

Diderot/Coelho: du grand rouleau à la légende personnelle. *Biringanine Ndagano* 911

Invitación al viaje: internet y literatura francesa. *José M. Oliver Frade* 923

Musique et littérature: *Pelléas et Mélisande*. *María Jesús Pacheco Caballero* 949

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

El amor en Nodier. *Concepción Palacios Bernal* 961

La cuestión del juicio literario: notas para un balance. *Pedro Pardo Jiménez* 977

Écriture et liberté à la lumière surréaliste. *Patricia Pareja Ríos* 993

Du je(u) à l'èCRITURE dans *souffle* et *la* d'Hélène Cixous. *Amelia Peral Crespo* 1009

Índice general 1023

TOMO III

Tintin grand voyageur du siècle. *Sonia Pérez García* 1043

Alejandro Cioranescu, editor de *Le Canarien*. *Berta Pico Graña* 1055

El verbo «être» en francés y su traducción por 'ser' y 'estar' en español desde una perspectiva enunciativa. *María Luisa Piñeiro Maceiras* 1069

Destino París: cosmopolitas rumanos en busca de la fama universal. *Doina Popa-Liseanu* 1079

Beurs, *keublas*, *oinichs* et *céfrans*: procédés sémantiques et formels de création lexicale. *Mae Pozas Ortega* 1095

La représentation des femmes dans les *curiositez françoises* d'antoine oudin. *Maryse Privat* 1115

Le sacré livre de proutto de Roland Topor o cómo ser dios en una isla desierta. *Domingo Pujante González* 1133

Gestation et accouchement chez quelques écrivaines belges francophones à partir des années 70. *Martine Renouprez* 1153

La deixis verbale: les verbes de mouvement en français et en espagnol. *Guy Rochel* 1171

El cuento de *La belle et la bête* de madame Leprince de Beaumont. *Elena Romero Alfaro* 1187

Textos de medicina españoles y franceses: comparación interlingüística. *José Ruiz Moreno* 1203

Conectores causales en Ionesco y Beckett. *María Jesús Saló* 1221

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

Estudio de la relación madre-hija en la novela *Une femme* de Annie Ernaux. *Ángeles Sánchez Hernández* 1237

La penetración de Rousseau en España: el caso de *El pensador* de Clavijo y Fajardo. *José Santos Puerto* 1249

Balzac y la música. *Teófilo Sanz* 1263

La colección de *Heroidas* traducidas por D.M.A. de C. *Alfonso Saura Sánchez* 1273

Un divertissement de salon: le café, joli petit vice des précieuses. *Montserrat Serrano Mañes* 1293

La correspondence Valery Larbaud–André Gide, Léon-Paul Fargue, Adrienne Monnier. *Ángeles Sirvent Ramos* 1307

Les nouveaux chiens de garde o un léxico políticamente incorrecto. *Pere Solà Solé* 1321

La función del dinero en la obra novelística de Boris Vian. *Cristina Solé Castells* 1331

Internet y multimedia en la enseñanza de fle en el ámbito universitario. *Inmaculada Tamarit Vallés* 1343

El azar aprisionado. Mélusine/Nébuleuse y la vuelta de las hadas: de *La région du cœur à le traité des fées* con Fernand Dumont. *Lourdes Terrón Barbosa* 1359

Gauguin, Segalen et la magie des îles. *Ilda Tomas* 1371

Étude sur la vision de l'esclavage chez les martiniquais. *Pedro Ureña Rib* 1383

Maistre Pierre Pathelin: avaricia, astucia y locura. *Carlos Valentini* 1399

El culto a Príapo en el siglo xviii. *Lydia Vázquez Jiménez* 1409

La *Ligne du temps*: didactique, compréhension et traduction du texte narratif à partir de sa structure événementielle. *Jorge Juan Vega y Vega* 1419

Approche méthodologique: exploitation des b.d. humoristiques pour découvrir la culture française. *Daniela Ventura* 1439

Un siglo de senectud y renovación en el jurado fémina. *Joan Verdegal* 1459

Apuntes acerca de la traducción literaria: la traducción de Rabelais. *Alicia Yllera* 1479

Índice general 1497

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, 2004

La presente edición de *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*,
núm. 9 de la colección Documentos Congresuales del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de La Laguna, se terminó de imprimir en los talleres
de El Productor, S.L., *Técnicas Gráficas*,
Barrio Nuevo de Ofra, 12, La Cuesta-Tenerife,
el día 27 de enero de 2005.

José Mª Oliver Frade (coord.) Isla abierta. Estudios franceses en memoria
de Alejandro Cioranescu, 2004