

Tiempo: texto e imagen

Temps : texte et image

José Manuel Losada Goya
(editor general)



Universidad Complutense de Madrid

TIEMPO: TEXTO E IMAGEN

TEMPS : TEXTE ET IMAGE

Actas del XIX Coloquio
de la Asociación de Profesores de Francés
de la Universidad Española (APFUE)



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

21-23 de abril de 2010

TIEMPO: TEXTO E IMAGEN

TEMPS : TEXTE ET IMAGE

Editor general: José Manuel Losada Goya

Co-editoras: Pilar Andrade, Lourdes Carriedo,
Ángeles Ciprés, M^a Luisa Guerrero, Isabelle Marc,
Laurence Rouanne y Amelia Sanz

Con la colaboración de Andrea Amancio, Borja Mozo y Esther Navío



ÁREA DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
(2011)

Esta publicación se ha beneficiado de una ayuda de la Subdirección de Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2009-07406-E/FILO) y de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE).

PALABRAS CLAVE: Texto, sociedad, cultura francesa, literatura francesa, lingüística francesa, cine, publicidad, didáctica, FLE, traducción, francofonía, APFUE.

MOTS CLÉS: Texte, société, culture française, littérature française, linguistique française, cinéma, publicité, didactique, FLE, francophonie, APFUE.

KEYWORDS: Text, society, French culture, French literature, French linguistics, cinema, advertising, didactics, FLE, translation, francophone countries, APFUE.

ISBN: 978-84-96701-37-3

DL: M-11238-2012

Edita: Universidad Complutense de Madrid. Área de Humanidades

© 2011, de esta edición, Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid.

© de los textos: los autores.

© de la imagen de portada: César Rey.

ÍNDICE

Introducción	XIII
JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA	
Introduction	XV
JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA	
CONFERENCIAS PLENARIAS	
Le temps, le représentable et l'irreprésentable	3
OLIVIER SOUTET	
La temporalidad problemática del poema	27
JAVIER DEL PRADO BIEZMA	
Faut-il qu'une fenêtre soit ouverte ou fermée ? (Galerie poétique de Baudelaire à Ponge)	63
DOMINIQUE RABATÉ	
1. TIEMPO DE LA LENGUA Y DE LA LINGÜÍSTICA	
El tiempo en las paremias españolas, francesas e italianas	79
ALEXÍA KYBELI DE ESTEBAN HALKIÓPOULOS	
M ^a ANTONELLA SARDELLI	
Les réductions du système phonologique français dans le milieu francophone : aperçu d'ensemble	95
M ^a DOLORES ESPINOSA SANSANO	
Le discours législatif « souple »: une approche linguistique du <i>discours juridique</i>	105
JOAQUÍN GIRÁLDEZ CEBALLOS-ESCALERA	
Comment visualiser le temps et l'aspect ?	117
SÍLVIA LIMA GONÇALVES ARAÚJO	
El vocabulario del tiempo en el deporte	129
JAVIER HERRÁEZ PINDADO	
Temporalité et homosexualité : Que cachent les discours sur l'homosexualité ?	139
GEOFFROY HUARD DE LA MARRE	

Tiempos de crisis: pasado vs. futuro en el discurso de fin de año de Nicolas Sarkozy ANA MARÍA IGLESIAS BOTRÁN	147
El tiempo en algunas expresiones proverbiales en francés y en español. Valores polilexicales MARI CARMEN JORGE CHAPARRO	159
<i>La machine du temps</i> . Méditation sur la métaphore dans le discours de l'Histoire de la langue ELENA LLAMAS POMBO	169
Le temps du verbe dans les structures clivées et pseudo-clivées. Étude contrastive français - espagnol MARÍA JOSEFA MARCOS GARCÍA	179
Temps et organisation séquentielle dans la <i>cinquième</i> <i>promenade des Rêveries du promeneur solitaire</i> LAURENCE ROUANNE	191
El tiempo de la niñez en las paremias francesas y españolas JULIA SEVILLA MUÑOZ	203
La représentation du « futur » dans le système verbal en français et en espagnol JAVIER SUSO LÓPEZ	211
Étude comparée de la terminologie grammaticale verbale dans l' <i>Arte</i> [...] de P.-N. Chantreau et dans le <i>Novísimo Chantreau</i> [...] d'A. Bergnes de las Casas IRENE VALDÉS MELGUIZO	227
2. TIEMPOS DE LA FICCIÓN LITERARIA	
El tiempo, una obsesión en la escritura autobiográfica de Henri Calet EVA ADAM	243
La llamada del devenir. Temporalidad en la poesía de René Char GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ	257
La « venue à l'écriture » de Laure Conan dans <i>Angéline de Montbrun</i> ANNE AUBRY	267
El turista francés en Valencia: un viaje en el tiempo (del siglo XIX al XXI) M ^a ELENA BAYNAT MONREAL	279

Un voyage dans le temps, le temps d'un voyage : <i>Anya</i> de Clémentine Faïk-Nzuji ANDRÉ BÉNIT	291
La mort atemporelle chez Jean Giono DOMINIQUE BONNET	303
Du temps de Zola... SAMIRA BOUBAKOUR y AMINA MEZIANI	311
Malraux, Saturne et Çiva MARÍA ÁNGELES CAAMAÑO PIÑEIRO	319
<i>Le premier siècle après Béatrice</i> , ou des réflexions consignées sur un répertoire BEATRIZ COCA MÉNDEZ	327
Reproduire le temps de l'attente chez Michèle Desbordes M. CARME FIGUEROLA	335
Les angoisses de la lenteur. Le temps stagnant dans deux poèmes d'Apollinaire AMELIA GAMONEDA LANZA	347
La significación del retorno estacional en la poesía de Charles d'Orléans JUAN F. GARCÍA BASCUÑANA	355
Le traitement du temps dans <i>La Belle au bois dormant</i> : conte et ballet SUSANA GARCÍA HIERNAUX	369
Le temps dans <i>Cette fois</i> de Samuel Beckett MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ	375
Espace et temps dans la trilogie <i>La Passion et les hommes</i> de Nicole Verschoore MARGARITA ELENA GARCÍA	387
Le temps de l'attente MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS	397
Le Guernica de Paul Éluard en trois temps BRISA GÓMEZ ÁNGEL	409
Voces femeninas en <i>Une si longue lettre</i> de Mariama Bâ ISABEL ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN	419
El tiempo emocional en <i>Le Roi se meurt</i> de Ionesco a partir de la puesta en escena del Teatro de la Abadía de José Luis Gómez ANABEL GONZÁLEZ MOYA	431

Patrick Modiano et l'esthétique du conte : le retour du temps et l'espace de l'errance MARÍA VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ	441
La vida y la muerte frente a la inmortalidad en <i>Tous les hommes sont mortels</i> (1946) de Simone de Beauvoir JUAN HERRERO CECILIA	455
Le temps suspendu ESTHER LASO Y LEÓN	469
La recherche du Grand Temps dans la robinsonnade ontologique FLORENCE LOJACONO	481
Fotografía, tiempo e identidad en la narrativa de P. Modiano MARÍA ISABEL LÓPEZ SANTIBÁÑEZ	495
Tiempo, espacio e imagen en <i>La Femme rompue</i> de Simone de Beauvoir M ^a TERESA LOZANO SAMPEDRO	503
Philippe Soupault, poète de son temps, « un temps tremblant comme la folie » MYRIAM MALLART BRUSSOA	517
Brassens nostalgique ISABELLE MARC MARTÍNEZ	535
Baudelaire, Aion et le « Vieillard Temps » : thèmes et motifs pour un portrait ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA	543
Los estragos del tiempo: la ilustración de Vejez en algunos manuscritos del <i>Roman de la Rose</i> M ^a DEL PILAR MENDOZA RAMOS	555
El tiempo (a través de <i>Bourrasque</i> de Hélène Lenoir) LUCÍA MONTANER SÁNCHEZ	563
Le dialogue entre littérature et peinture. Texte et image dans l'œuvre de Maupassant ANTONIA PAGÁN LÓPEZ	573
Mémoire et autofiction dans l'œuvre de Catherine Cusset AMELIA PERAL	587
Le temps et l'écriture du chaos dans <i>Soifs</i> de Marie-Claire Blais EVA PICH PONCE	601
Les histoires de l'Histoire : Jean Giono et <i>Le désastre de Pavie</i> ALICIA PIQUER DESVAUX	611

Les <i>Inconvenances</i> de Martine Roffinella : caricatures du présent et nostalgie du passé (ou l'écriture de la faille) DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ	623
La dimension temporelle dans la poésie de Prévert MARÍA DOLORES RAJOY FEIJOO	633
La conception du temps dans <i>Le Grand Jamais</i> d'Elsa Triolet ANNE-MARIE REBOUL	645
Tiempo y novela policiaca: el caso de <i>Sous les vents de Neptune</i> de Fred Vargas EVA ROBUSTILLO BAYÓN	655
Tiempo perdido y tiempo presente en <i>Les aventures du dernier Abencérage</i> de F. R. Chateaubriand ÁLVARO ROSA	663
Imagen autobiográfica y tiempo sociológico en <i>Les Années</i> de Annie Ernaux ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ	673
Baudelaire et le Temps : l'allégorie de la Madone BERYL SCHLOSSMAN	685
<i>Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas</i> de Louis Aragon PERE SOLÀ SOLÉ	693
Tiempo de la Madre Tierra: concienciación medioambiental en obras de J. M. G. Le Clézio MARÍA JOSÉ SUEZA	703
El tiempo en <i>Fort comme la mort</i> de Guy de Maupassant MARÍA LUISA TORRE MONTES	715
« L'expérience continue » : la poétique clandestine et le temps chez Paul Nougé GEORGES VAN DEN ABBEELE	723
El tiempo como herramienta para la construcción de un personaje. <i>Le Derviche</i> , conte oriental de Boufflers ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA	729
La temporalité circulaire dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce CRISTINA VINUESA MUÑOZ	741
Leer / leerse: el sentido por-venir YOLANDA VIÑAS DEL PALACIO	747
 3. DIDÁCTICA DE LA TEMPORALIDAD EN FLE Y OTRAS ENSEÑANZAS	
Le trompe-l'œil des temps verbaux MARINA ARAGÓN COBO	761

Quelles activités proposer pour parler correctement... au passé ? MARÍA ÁNGELES BARQUERO ARMESTO	773
L'enseignement-apprentissage du vocabulaire au XIX ^e siècle : les nomenclatures espagnol-français de G. Hamonière (1815) et de Francisco de Tramarría (1829) ANA CARRANZA TORREJÓN	781
Utilisation d'un document visuel filtre pour l'approche de la littérature en classe (II): le cas de <i>Titanic</i> et Tristan et Iseut ELENA DE LA CRUZ VERGARI	793
Quelques remarques sur la présentation de la syntaxe des temps verbaux français dans les manuels de français pour Espagnols (XVII ^e -milieu du XX ^e s.) DENISE FISCHER HUBERT	803
Plurilingüismo y tipología textual: las estructuras discursivas como recurso metodológico en la enseñanza de la intercomprensión ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ	815
L'utilisation des textes autobiographiques du XX ^e siècle dans l'enseignement du FLE ESMERALDA GONZÁLEZ IZQUIERDO	827
Tiempo de Internet en la enseñanza-aprendizaje de FLE MERCEDES LÓPEZ-SANTIAGO	835
Les objets d'apprentissage : des alliés pour combattre le facteur temps FRANÇOISE OLMO CAZEVIEILLE	847
Le devenir de la vie quotidienne illustré par les images des tableaux auxiliaires Delmas (1903) INMACULADA RIUS DALMAU	857
Plurilingüismo y tipología textual: la autocorrección y la autoevaluación en la enseñanza / aprendizaje de la intercomprensión MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO	871
Internet, ou la nostalgie des pages perdues. De la fugacité de la red MERCEDES SANZ GIL	879
 4. TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA TEMPORALIDAD	
<i>Sœur Philomène</i> de los Goncourt o diez horas en La Charité FLAVIA ARAGÓN RONSANO	895
Analyse linguistique et traductologique du connecteur <i>cependant</i> dans le discours littéraire GEMMA DELGAR FARRÉS	905

Temps écrit / temps parlé : le renvoi d'une image de la langue française CATHERINE DESPRÈS	917
La traducción del condicional francés. Análisis de caso MARÍA JOSÉ HERNÁNDEZ GUERRERO	929
La constitution d'un réseau francophone d'interprétation en milieu social : défi ou utopie? JUAN JIMÉNEZ SALCEDO	943
Les composantes culturelles de la publicité internationale ESTHER KWIK	953
Algunas reflexiones en torno a la traducción de diccionarios culturales VERÓNICA C. TRUJILLO-GONZÁLEZ	967
Tiempo para traducir la imagen JOSÉ YUSTE FRÍAS	975
5. EL TIEMPO EN DIÁLOGO	
Temps et expérience ontique dans des récits populaires gabonais JAVIER DE AGUSTÍN	995
Le temps narratif dans <i>La Modification</i> de Michel Butor EMMA BAHÍLLO SPHONIX-RUST	1007
Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth JESÚS CAMARERO	1019
Temps, texte, image dans l'album contemporain pour la jeunesse. Les iconotextes de Béatrice Poncelet CHRISTIANE CONNAN-PINTADO	1029
<i>Ficção</i> , image et narration : les quatre photographes PATRICIA FRANCA-HUCHET	1037
«Ni toi sans moi ni moi sans toi». Sobre la inmortalidad y la plasticidad de un mito literario: el <i>Tristán</i> en las primeras versiones francesas y su adaptación al cine por François Truffaut en <i>La Femme d'à Côté</i> RAMÓN GARCÍA PRADAS	1045
Tiempos de encuentros y desencuentros en el Caribe francófono. Memoria, conflicto e identidad en <i>Les Îles du Vent</i> (2009) CARLOS GARRIDO CASTELLANO	1057

<i>Le Rouge et le Noir</i> : le roman de Stendhal et l'adaptation cinématographique de Jean-Daniel Verhaeghe CATALINA GONZÁLEZ MELERO	1065
Images du temps dans <i>L'Empreinte de l'Ange</i> de Nancy Houston F. CÉSAR GUTIÉRREZ VIÑAYO	1079
Image et histoire de La Rioja dans les textes de voyages en français des XVI ^e , XVII ^e et XVIII ^e siècles IGNACIO IÑARREA LAS HERAS	1091
A la recherche de l' « ombre claire », une étude sur <i>La Chambre Claire</i> de Roland Barthes ANTONELLA LIPSCOMB	1101
Montaigne sur l'avenir NURIA LOMBARDEO MENÉNDEZ	1109
<i>Jacques le fataliste et son maître</i> : un viaje de tiempo inestable y de espacio impreciso MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO	1119
Temporalidad y ficciones literarias francófonas BEATRIZ MANGADA	1131
La intemporalidad de los discursos de los cazadores mandingas VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES	1141
Les heures du jour dans <i>Les Liaisons dangereuses</i> MARÍA TERESA RAMOS GÓMEZ	1153
Textes et regards à travers la caméra de Paloma RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ	1167
Malraux et Drieu La Rochelle : deux mystifications de l'Espagne CRISTINA SOLÉ CASTELLS	1179
Pasado y futuro de los viajes a España a comienzos del siglo XIX: la mirada de Alexandre de Laborde INMACULADA TAMARIT VALLÉS	1185

Introducción

«Tiempo: texto e imagen» fue el título propuesto por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid para el XIX Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE). Las deliberaciones mantenidas en el seno del Departamento nos condujeron a esta elección aperturista que permitía trabajar en terrenos roturados por la inmensa mayoría de los miembros de la asociación. También influyó en esta elección la serie de trabajos que el profesor Javier del Prado, presidente de honor del coloquio y miembro fundador de la asociación, había dedicado a estos ámbitos de investigación. Los días 21, 22 y 23 de abril nos parecieron los más oportunos por la distancia que los separaba de las vacaciones de Semana Santa y de las últimas semanas del curso académico. El lugar, evidentemente, el edificio A de la Facultad de Filología, emblemático por su solera (aquí comenzaron, en tiempos de la II República, los primeros estudios de Filología Francesa en España) y adecuado por la amplitud de sus espacios (el Paraninfo, el Salón de Grados, la Sala de Juntas...); también los nuevos edificios multiusos D y E han sido puestos a contribución debido al cúmulo de sesiones simultáneas. A estos espacios se han añadido, para el último día, los locales del Instituto francés de Madrid. Unos y otros han permitido tener mesas de trabajo fructíferas, momentos de esparcimiento (tan necesarios en nuestros coloquios) y actividades culturales complementarias (la representación de una obra teatral y la proyección de una película). En fin, también hemos celebrado la Asamblea general anual.

Cualquier universitario que debe coordinar un coloquio de la APFUE se encuentra en una doble tesitura. Por un lado, le abrumba la tarea, por otro, le entusiasma. Abrumba porque pesa sobre sus espaldas una responsabilidad grande: definir los principios del programa, preparar el anuncio, comunicarse con cientos de compañeros... A este cometido se añade la ardua tarea de recabar la financiación indispensable y otra, siempre amenazadora, de estar atento ante cualquier eventualidad. Entusiasma porque eventos como éste anuncian, gracias al reencuentro de tantos compañeros, que serán colmadas nuestras ansias de

conocimiento científico y, más importante aún, nuestro enriquecimiento personal, hecho realidad gracias al trato mutuo.

A veces, sin embargo, el entusiasmo no basta. Nada habría salido adelante si este coloquio sólo hubiera contado con el esfuerzo del coordinador. Los compañeros del Departamento, que –sin apenas percatarnos– tan a menudo acaban siendo auténticos amigos, garantizan la buena marcha del acontecimiento: con su disponibilidad, sus consejos y su experiencia se hace llevadero encarar días cargados de gestiones a diestro y siniestro. Mención especial merece aquí María Dolores Picazo, Directora del Departamento de Francés, que no ha escatimado medios para facilitar todos los asuntos de gobierno. Indispensable ha sido también la contribución de los miembros encargados de la coordinación científica, particularmente de quienes se han responsabilizado de la edición de las líneas temáticas: Pilar Andrade, Lourdes Carriedo, Ángeles Ciprés, M^a Luisa Guerrero, Isabelle Marc, Laurence Rouanne y Amelia Sanz. A los compañeros profesores se añade la colaboración de otras personas cuya ayuda se revela insustituible; aquí me refiero de manera eminente a Silvano Carrasco, Secretario académico del Coloquio: no hay palabras para describir debidamente su labor, callada pero eficaz, y su paciencia ante los imprevistos. Otra colaboración imprescindible: la de los estudiantes de doctorado y máster que, en asuntos de trascendencia sólo aparentemente menor, aseguran la buena acogida que los asistentes merecen, al tiempo que desempeñan un papel que no tengo reparos en denominar de primera importancia. El apoyo de la misma APFUE ha sido continuo desde los comienzos, cuando propusimos la celebración de este coloquio durante el celebrado en Salamanca (2008), cuando se decidió de manera definitiva en Castellón (2009) y, desde entonces, cuando la comunicación fluida con su Secretario general ya auguraba que esta reunión sería exitosa. En fin, no puedo pasar por alto la contribución de las autoridades y del personal de administración y servicios de la Facultad de Filología, ni a los patrocinadores, de manera especial al Ministerio de Ciencia e Innovación (proyecto de ref. HUM. FFI2009-07406-E/FILO), a la Embajada de Francia, a la APFUE, al Instituto francés de Madrid, a la Librería Francesa y a Gráficas Brismar, siempre prontos a prestar su apoyo y solventar las dificultades. Sólo la conjunción de todas estas voluntades y la de los más de doscientos participantes son la clave del éxito alcanzado entre todos.

Prof. José Manuel Losada Goya
Universidad Complutense (Madrid)
Coordinador General del Coloquio
Madrid, 27 de enero de 2011

Introduction

« Temps: text et image » a été le titre proposé par le Département de Philologie Française de l'Université Complutense de Madrid pour le XIX^e Colloque de l'Association de Professeurs de Français de l'Université Espagnole (APFUE). Les délibérations maintenues au sein du Département nous ont conduits à ce choix ouvert et flexible qui permet de toucher les divers champs travaillés par les membres de l'Association. La longue série de travaux menés par le professeur Javier del Prado, président d'honneur du colloque et membre fondateur de l'association, a également influencé notre choix. Les 21, 22 et 23 avril nous ont paru être les jours les plus opportuns par la distance qui les éloignait des vacances de Pâques et des dernières semaines de l'année académique. L'endroit choisi a été évidemment le bâtiment A de la Faculté de Philologie, emblématique pour nous tous (c'est à cet endroit qu'ont commencé, à l'époque de la II^e République, les premières études de Philologie Française en Espagne) et dont les amples espaces sont appropriés (le Paraninfo, le Salón de Grados, la Sala de Juntas...). Les nouveaux bâtiments D et E ont aussi été mis à contribution. À ces espaces se sont ajoutés, pour ce qui est du dernier jour, les locaux de l'Institut français de Madrid. Les uns comme les autres nous ont, enfin, permis de tenir des ateliers stimulants, d'avoir des moments de détente (si nécessaires dans nos colloques), ainsi que des activités culturelles complémentaires (la représentation d'une œuvre théâtrale et la projection d'un film). Nous avons également célébré, pour terminer, l'Assemblée générale annuelle.

Tout universitaire qui doit coordonner un colloque de l'APFUE vit une expérience ambivalente. D'un côté, les tâches le submergent, et de l'autre, elles l'enthousiasment. Elles le submergent d'abord parce qu'une grande responsabilité pèse sur ses épaules : définir les principes du programme, en préparer l'annonce, devoir communiquer avec plusieurs centaines de collègues... À cela s'ajoute aussi la tâche ardue de devoir rassembler les fonds nécessaires au bon déroulement du colloque, et l'autre, toujours menaçante, de devoir rester attentif à toute éventualité. Mais elles l'enthousiasment aussi parce qu'un tel événement appelle, grâce à la réunion de tant de collègues, le partage de nos soifs de

connaissances scientifiques, et, de façon encore plus importante, la croissance de nos richesses personnelles par ces relations mutuelles.

Parfois, cependant, l'enthousiasme ne suffit pas. Rien ne serait allé de l'avant si ce colloque avait compté avec le seul effort du coordinateur. Les collègues du Département, qui – sans même nous en apercevoir – finissent si souvent par devenir de véritables amis, ont assuré le bon déroulement de l'événement : avec leur disponibilité, leurs conseils et leur expérience, il est devenu plus léger d'affronter des jours si chargés en démarches. Je voudrais mentionner spécialement, María Dolores Picazo, Directrice du Département de Français, qui n'a pas ménagé les moyens pour faciliter toutes les affaires de la gestion. La contribution des membres chargés de la commission scientifique a également été indispensable, et particulièrement de ceux qui se sont chargés de l'édition des lignes thématiques : Pilar Andrade, Lourdes Carriedo, Ángeles Ciprés, M^a Luisa Guerrero, Isabelle Marc, Laurence Rouanne et Amelia Sanz. J'ajoute, à l'aide des collègues professeurs, la collaboration d'autres personnes dont le soutien s'est révélé irremplaçable ; et je fais allusion, ici, à Silvano Carrasco, Secrétaire académique du Colloque : il n'y a pas de mots pour décrire adéquatement son travail discret mais efficace, ainsi que sa patience face aux imprévus. Une autre collaboration essentielle fut celle des étudiants de doctorat et de master qui, dans des cas d'importance apparemment mineure, ont assuré le bon accueil des participants, tout en jouant un rôle que je n'hésite pas à dire de première importance. L'appui de l'APFUE elle-même fut continu dès les débuts, lorsque nous avons d'abord proposé la célébration de ce colloque pendant celui qui eut lieu à Salamanque (2008), lorsqu'elle fut décidée de façon définitive à Castellón (2009), et, depuis lors, lorsque la communication aisée avec son Secrétariat général augurait déjà la réussite de cette réunion. Enfin, je ne peux taire la contribution des autorités et du personnel de l'administration et services de la Faculté de Philologie, ni celle des commanditaires, spécialement le Ministère de la Science et de l'Innovation (projet de réf. HUM. FFI2009-07406-E/FILO), de l'Ambassade de France, de l'APFUE, de l'Institut français de Madrid, de la Librairie française et des Gráficas Brismar, toujours prêts à nous donner leur appui. Finalement, seule la combinaison de toutes ces déterminations, ainsi que de celle de plus de deux cents participants, peut être vue comme la clef du succès de l'ensemble.

Prof. José Manuel Losada Goya
Université Complutense (Madrid)
Coordinateur Général du Colloque
Madrid, le 27 janvier 2011

CONFERENCIAS PLENARIAS

Le temps, le représentable et l'irreprésentable

OLIVIER SOUTET

Université Paris IV – Sorbonne

INTRODUCTION

Avant d'en venir au propos spécifique de mon intervention devant votre société, je souhaiterais exprimer mes remerciements aux Autorités Académiques de votre très vénérable Université, à peine plus jeune que la Sorbonne, qui nous accueillent dans le cadre studieux, verdoyant et lumineux de cet établissement qui, fait assez rare, je crois, pour être signalé, conjoint avec bonheur présence dans la ville – signe que les savoirs, quels qu'ils soient, y compris quand ils concernent des domaines apparemment éloignés de l'hypermodernité, sont là pour être préservés, conservés, mais aussi offerts et ouverts aux hommes de notre temps – et distance d'avec le brouhaha des passions urbaines, le plus souvent vaines et éphémères.

J'ajoute que, toujours heureux d'être en Espagne, je le suis particulièrement d'être aujourd'hui à l'Université Complutense, puisque cette année 2009-2010 a vu la mise en place d'un master codiplômant Paris-Sorbonne / Madrid-Complutense, qui souligne, s'il en était besoin, l'intensité des relations et des collaborations, pédagogiques et scientifiques, de nos deux établissements et, au-delà d'eux, des enseignants-chercheurs et des chercheurs espagnols et français dans tout un ensemble de secteurs, et notamment, bien entendu, celui des études françaises et francophones.

Le sujet que vous avez choisi comme thème fédérateur de votre XIX^e Colloque est considérable, à la fois parce qu'il est ouvert à tout un ensemble de disciplines (linguistique, didactique des langues, littérature, interculturalité, sémiotique, liste d'autant moins limitative que chacune des disciplines que je viens de nommer réunit elle-même un ensemble de spécialités), mais aussi et surtout parce qu'il fait entrer en résonance des notions complexes, sans définition univoque et riches d'une réflexion permanente et universelle dans le cadre des sciences de l'esprit et de l'histoire.

Ce sujet, qui tient en trois mots lexicaux et un mot grammatical, dont la polysémie n'est plus à démontrer, accorde à la notion de temps une place privilégiée, non seulement parce qu'il s'agit de la première, mais surtout parce qu'elle est expressément désignée comme celle qu'il s'agit de soumettre à examen, à partir d'un cadre partiellement prédéterminé (*texte, image*), mais lui-même aux contours incertains. Quoi de plus difficile à définir, en effet, en linguistique ou en analyse littéraire que le texte, concept métathéorique à fonction régulatrice provisoire et à conditionnement fortement intuitif en attente d'une explicitation univoque et consensuelle, mais en attente toujours déçue et dont on voit mal, d'ailleurs, comment elle pourrait ne pas l'être, à l'instar de toutes les autres grandes notions (hors les notions proprement terminologiques, à visée spécialisée et à définition stipulatoire : morphème, phonème...) dont l'utilisation, pourtant inévitable, laisse toujours un arrière-goût, un peu désagréable, d'inachevé ! Que dire aussi du mot *image*, qui appartient au langage courant, mais aussi aux sémioticiens de l'espace, linguistes ou non, aux historiens, aux philosophes, aux théologiens même ? Et puisque je me suis laissé aller sur les chemins de la théologie, pourquoi ne pas reprendre la phrase si souvent citée des *Confessions* de Saint Augustin, appliquée certes au temps, mais qui peut l'être aussi et sans difficulté aux deux autres notions que nous sommes invités à explorer ?

Qu'est-ce que le temps ? Si personne ne me pose la question, je le sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne le sais plus (Saint Augustin, 1993 : XI, XIV, 17).

Pour ma part, dans le cadre de cette conférence d'ouverture, dont le titre a d'ailleurs varié – signe sans doute d'une certaine forme, chez moi, d'irrésolution, mais aussi, je crois, de la largeur de votre thématique, authentiquement problématique –, je souhaiterais vous proposer un certain nombre de réflexions autour des quatre notions de temps, d'espace, d'image et de langue. Je les organiserai en deux ensembles : (1) langue, temps et spatialité référentielle ; (2) l'espace comme figure métalinguistique du temps.

1. LANGUE, TEMPS ET SPATIALITÉ RÉFÉRENTIELLE

Il me semble que cette première partie est en mesure, vu l'extension de son titre, de réunir tout ce qui dans la langue et dans ses manifestations – et partant dans les disciplines spécialisées qui la décrivent – articule le linguistique au temps et à l'espace. J'évoquerai trois points : (a) langue(s), hommes et histoire ; (b) temporalité syntagmatique et successivité spatiale ; (c) l'espace comme métaphore du temps.

1.1. Langue(s), hommes et histoire : le texte, image de la langue

On a évidemment quelque scrupule à ouvrir une telle rubrique. Ce qu'on évoque ici, ce n'est rien de moins que l'inscription des langues dans le temps long et dans l'espace large. On sait que, du point de vue de l'histoire intellectuelle, l'examen de cette inscription se confond avec l'aventure de la grammaire historique et comparée, en tant qu'elle lie étroitement histoire des langues, d'une part, histoire et déplacement des populations, de l'autre, associant pour cela, sur le plan disciplinaire, linguistique diachronique, géolinguistique, dialectologie et philologie, c'est-à-dire le temps, l'espace et le texte, pour livrer, *in fine*, l'image d'une langue, ou, plus vraisemblablement, certaines images d'une langue, « images arrêtées » toujours un peu en retard ou décalées par rapport aux effectivités multiples probables de la langue considérée.

Toutefois, la véritable audace de la grammaire historique et comparée a été de penser une langue sans la trace textuelle, d'en livrer une image pour un moment (ou définitivement) sans attestation. C'est ainsi qu'A. Schleicher (1821-1868) n'hésitera pas à écrire une fable en « proto-indo-européen ».

Cette passion reconstructrice connaîtra toutefois ses limites à travers le courant des *Junggrammatiker* (« néogrammairiens »). Consciente que celle-ci faisait courir à la discipline linguistique le risque majeur de voir ses fondements faussés, c'est-à-dire de confondre bases authentiques et bases obtenues par un artefact méthodologique, la linguistique historique et comparée, à partir de la fin du XIX^e siècle, n'aura de cesse, de « détextualiser » les protolangues. Tandis que « Schleicher prétendait écrire en indo-européen » (voir Auroux, 2007 : 44), Hjelmslev, environ un siècle plus tard, n'hésitera pas à affirmer :

Lors de la comparaison des langues indo-européennes, nous avons désigné nos formules communes comme indo-européennes. Les romanistes enregistrent les leurs comme appartenant au roman commun, à l'ancien roman ou au latin vulgaire. Pour des raisons pratiques ils choisissent, pour représenter chaque formule un signe qui rappelle l'élément d'expression latin correspondant, mais ces dénominations sont aussi arbitraires que pour les formules indo-européennes, et il y a de nombreux cas où il serait impossible de les accorder avec les éléments d'expression du latin connus dans les mêmes mots (dans Auroux 2007 : 44-45).

La décision prise en 1866 par la Société de Linguistique de Paris de n'admettre « aucune communication sur l'origine du langage »¹ institutionnalise d'une manière symboliquement forte la volonté de la communauté savante de refuser

¹ Article 2 des Statuts de la Société de Linguistique de Paris, cité dans Auroux, 2007 : 41.

d'examiner ne fût-ce qu'une hypothèse relative à la possible langue absolument première. Cette opposition est à la fois épistémologique (l'objet, s'il a jamais existé, ne peut que rester irrémédiablement inobservable) et idéologique (cette recherche ne peut que s'exposer aux critiques ou des milieux farouchement positivistes ou des milieux farouchement catholiques).

Toutefois, la donne s'est modifiée pendant la seconde moitié du XX^e siècle, au cours de laquelle a émergé une approche globale du fait langagier, s'inscrivant résolument dans une durée tout autre que celle de la grammaire historique et comparée héritée des recherches du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. La consécration d'un modèle, sinon darwinien, du moins néodarwinien, de l'évolution des espèces comme paradigme paléontologique dominant, le positionnement fortement interdisciplinaire d'une linguistique en dialogue effectif avec la biologie, la neurologie, ou bien encore la climatologie, ont conduit certains à reprendre la question de l'origine des langues et du langage à nouveaux frais. Dans sa conclusion, J.-M. Hombert (2005), nous invite à considérer que cette question impose la prise en compte d'une triple durée :

- (1) longue, c'est-à-dire nous faisant remonter à environ 150 000 ans av. J-C., c'est-à-dire au moment où « l'*Homo erectus* jette vraisemblablement les bases de la communication humaine » ;
- (2) moyenne, c'est-à-dire nous se situant entre 100 000 et 50 000 ans av. J-C, au cours de laquelle, avec l'avènement de l'*Homo sapiens*, émerge le langage articulé (à travers une ou plusieurs langues) ;
- (3) courte, c'est-à-dire se développant sur les 15 000/10 000 dernières années, période « toujours en cours, [qui] a vu notre système de communication se libérer des contraintes physiologiques ou cognitives pour tomber sous le joug des contingences sociales et culturelles » (Hombert, 2005 : 463).

J.-M. Hombert reste toutefois fort prudent (comme tous ses collaborateurs) sur la question de la monogénèse et de la polygénèse, comme le montre le propos suivant, tout d'habileté et de subtilité rhétorique :

L'hypothèse d'une polygénèse du langage n'est d'ailleurs nullement incompatible avec le constat éventuel d'une origine commune à toutes les langues parlées aujourd'hui (hypothèse de la langue-mère unique), puisqu'une seule source pourrait avoir perduré. Quand bien même nous arriverions à démontrer que toutes les langues du monde proviennent d'une même matrice, cet argument ne serait pas suffisant pour attester la monogénèse du langage. La question demeure entière et, bien que cette dernière hypothèse recueille aujourd'hui les faveurs de la communauté scientifique, celle de la polygénèse nous semble [...] la plus prometteuse (Hombert, 2005 : 463).

En la matière, tous n'ont pas la même prudence, notamment le linguiste américain M. Ruhlen, qui, « à partir des propositions sur les macrofamilles [de langues] et de l'examen d'un grand nombre de langues appartenant à celles-ci, a proposé un ensemble de 27 mots du lexique de la langue mère dont découleraient toutes les langues actuelles » (Hombert, 2005 : 171). Il suffira de se reporter aux pages – féroces – que S. Auroux (2007 : 33) consacre à la méthode et aux conclusions de M. Rulhen pour mesurer la passion que le débat sur l'origine des langues et du langage continue à susciter.

La querelle oppose en fait deux approches très différentes de cette question de l'origine des langues et du langage.

L'approche européenne de la linguistique historique et comparée, telle qu'elle s'élabore dans le courant du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle repose sur trois exigences :

(1) dissocier – ce qui ne se fit pas sans mal, du reste – la question linguistique des protolangues et la question philosophique de l'origine du langage, qui n'est pas conçue comme une question d'histoire mais comme une réflexion sur l'essence du langage. « Quand je parle d'une première langue, je ne prétends pas établir que les hommes l'ont faite, je pense seulement qu'ils l'ont pu faire » (in Auroux, 2007 : 33), écrit très significativement Rousseau dans *Le Discours sur l'origine de l'inégalité*. Du coup, cet « événement non historique » qu'est l'apparition du langage peut fort bien être interprété comme ayant une origine divine, naturelle, sociale/contractuelle. Cela est, d'un certain point de vue, de peu d'importance, puisqu'il est simplement requis qu'il ne vienne pas « parasiter » la question de l'évolution historique des langues ;

(2) poser en principe que les protolangues postulées sont de même nature que les langues attestées, anciennes ou modernes – et qu'en cela réside l'unité du langage humain. Cela signifie que le terme *langage* signifie « langage humain » avec des constantes dans le temps et l'espace suffisamment déterminées pour éviter une « dérive » terminologique, consistant notamment à appeler *langage* tout système de communication, si embryonnaire et limité soit-il. De là, du reste, procède la raison d'être d'une linguistique *générale*, conçue moins comme somme extensionnelle des linguistiques des langues particulières que comme programme de définition intensionnelle de ce qu'est le langage en tant qu'il est humain. La question des universaux – de substance, de forme ou de fonction – et les débats qu'elle suscite sont au cœur de cette approche généraliste unitaire. Dans une telle logique, l'idée même d'une « évolution du langage » fait problème. Comme l'exprime en 1858, E. Renan – qu'on ne saurait accuser d'une lecture fondamentaliste de la *Genèse* – « c'est un rêve d'imaginer un premier état où l'homme ne parla pas, suivi d'un autre état où il conquiert l'usage de la parole. L'homme est naturellement parlant » (in Auroux, 2007 : 57) et, pourrions-nous ajouter, initialement et pleinement parlant, c'est-à-dire disposant dès le départ de la plénitude de ce qui fait le langage ;

(3) mettre en place un ensemble de règles épistémologiques et méthodologiques permettant de contrôler les hypothèses relatives à la reconstruction des protolangues (Hjelmslev, 1966).

A l'inverse, le paradigme naturaliste et globaliste contemporain, de manière plus ou moins explicite,

(1) ne se sent pas lié par les exigences épistémologiques de la grammaire historique et comparée (Auroux, 2007 : 107 et sv) en tout cas au même point;
(2) estime que non seulement les langues que nous connaissons sont le produit d'une évolution mais que le langage l'est aussi ; et que la tâche à venir consiste notamment à mettre en évidence le processus d'*émergence* du langage humain tel que nous le connaissons.

C'est assez largement autour du point (1) que se concentrent, significativement, les critiques des tenants de la méthodologie comparatiste « à l'europpéenne » à l'encontre du paradigme naturaliste. Le dilemme est le suivant : ou l'on essaie d'être, sinon dans l'attesté, au moins dans le « proche de l'attesté », et alors, *de facto*, on s'interdit toute hypothèse remontant au-delà de quelques milliers d'années, ou on essaie de s'affranchir de la prudence philologique, et alors on s'expose à transformer la discipline linguistique en une « science sans faits » (Behe, 2009).

La problématique de l'émergence du langage est sans doute plus consensuelle dans l'environnement scientifique contemporain. Elle présente, notamment, l'intérêt de hiérarchiser ses fonctions en attirant l'attention sur un point que les approches fonctionnalistes classiques avaient, sinon négligé, du moins peu souligné. En particulier, sa dimension narrative – qui l'ouvre au récit du passé, à l'anticipation de l'avenir et à la liberté de la fiction – et sa dimension figurale – qui l'ouvre à la richesse de la comparaison et à la luxuriance de la métaphore.

1.2. Temporalité syntagmatique et successivité spatiale : l'ordre linéaire, icône d'une ordination interne

La langue prend en charge une deuxième temporalité, non plus celle de son histoire, mais celle de ce qui fait l'expression même, c'est-à-dire sa discursivité, qui est inscription obligatoire dans la successivité et qu'on peut encore appeler temporalité syntagmatique. La question ici posée est celle de la spatialisation de cette temporalité linguistique. Autant dire que nous sommes immédiatement conduits à une question, plus fondamentale, celle de l'iconicité linguistique, en tant qu'elle s'applique (ou ne s'applique pas) à la linéarité syntaxique, phrastique ou textuelle.

Quelques mots sur la question générale de l'iconicité² linguistique sont sans doute ici nécessaires, notamment pour que ne soient pas confondues deux questions distinctes : celle de la relation du signifié et du référent et celle de la relation du signifiant et du référent.

Le sens commun, qui postule de manière intuitive que « la signification est le produit d'une relation fondamentale entre le langage et les choses » (Nef 1991 :91), s'appuie sur ce qu'on appelle une conception réaliste de la référence. La version philosophique, élaborée si l'on veut, de cette conception se trouve dans la théorie platonicienne de la connaissance. Dans une telle conception, le signifié, sans se confondre avec le référent, en livre une image intégrale, précisément parce que cette image n'est pas une construction de l'esprit mais le reflet fidèle de l'essence contenue dans la chose. Cette conception réaliste, soutenue à l'époque contemporaine notamment par G. Frege, exclut que la conceptualisation qui permet la mise en relation du référent et du signifié soit de type psychologique et invite plutôt à postuler « un royaume objectif et extramental des concepts et des sens » (Nef, 1991 : 100). Supposant en fait une sorte de transparence cognitive, elle pose que les principes organisateurs du réel extralinguistique, c'est-à-dire la configuration relative des choses les unes par rapport aux autres, sont dans le réel et non pas inscrits par notre esprit dans ce réel – ce qui revient à dire que l'organisation de la pensée et donc celle des signifiés reproduisent l'organisation du réel. Se définit ainsi une logique de la substance, celle-là même qui sous-tend les principes théories linguistiques d'Aristote à G. Frege en passant par les grammairiens modistes du Moyen Age et les grammairiens logiciens de Port-Royal. Une des objections majeures que l'on puisse faire à cette conception réaliste vient de l'existence de la synonymie référentielle, par laquelle deux expressions sémantiquement distinctes (n'ayant donc pas les mêmes signifiés) ont néanmoins le même référent. Ainsi, les expressions *l'étoile du berger* et *l'étoile du soir* réfèrent toutes deux à Vénus. On en vient alors à l'idée que le signifié ne serait pas *l'image* de la chose mais *une* image de la chose, ce qui implique que la conceptualisation qui permet la mise en relation du référent et du signifié soit une construction de type psychologique, un « résumé, une élaboration, une composition de certaines propriétés, une abstraction » (Eco, 1992 : 172). Dès lors, le signifié ne reflète plus l'essence de la chose, qui, comme telle, n'est pas accessible ; il en livre seulement une essence nominale. Cela revient à substituer à la conception réaliste du lien entre référent et signifié une conception nominaliste – conception qui, on le sait,

² Sur la distinction entre symbole, icône et index, voir Peirce (1978).

fut précisément celle des philosophes dits nominalistes du Moyen Age³ et qui caractérise, plus largement, le courant empiriste de la philosophie moderne⁴. Elle institue le langage comme prisme sémiotique du réel : de fait, sans aller jusqu'à créer le réel, le langage, dans cette conception, le structure et l'organise.

Ce qui nous intéresse, plus directement, dans le cadre de cette communication, c'est la question de l'éventuelle iconicité du signifiant par rapport au référent. La thèse couramment admise consiste à récuser une telle iconicité et à postuler un lien arbitraire entre le signifiant, et notamment la forme phonique, et le référent. On ne s'étendra pas sur ce point. En revanche, il peut être utile pour notre propos de nous intéresser à la question de la forme structurante du langage, c'est-à-dire à la question de savoir si la configuration formelle du langage reproduit ou non la configuration du réel. Derrière cette idée de forme structurante ou de configuration formelle se dessinent deux problèmes : celui de l'ordre des constituants de la phrase et celui de l'organisation catégorielle des signes en ce qu'on nomme traditionnellement les parties de discours, comme telles identifiables par leur forme. Dans la cohérence d'une logique de la substance, plus haut évoquée, on attend très normalement que le langage soit formellement structuré comme les choses, d'où, chez Aristote, un parallélisme au moins partiel entre catégories ontologiques et parties de discours et chez les grammairiens de Port-Royal la thèse d'un ordre naturel de la phrase tel que l'ordre des signes reflèterait l'ordre des phénomènes qu'ils décrivent. Dans une conception nominaliste du langage, les formes structurantes, loin d'être mimétiques du réel, en sont constitutives. Ce qui signifie en particulier que l'ordre linéaire serait l'image extérieure d'une successivité logique interne.

1.3. L'espace comme métaphore du temps

La section précédente nous a mis au contact d'une des formes de la représentation du réel dans et par la langue : la relation iconique. Je rappelle que deux autres formes de représentation sont identifiables : (a) la relation symbolique, le symbole associant deux objets, l'un référentiel, l'autre linguistique, sans rapports entre eux ; (b) la relation indexicale, par laquelle le signe linguistique réfère, de par les conditions de sa profération, à l'objet qu'il désigne. On entre dans le champ de ce que les linguistes contemporains appellent les déictiques. Parmi eux, certains pronoms personnels, les pronoms-déterminants démonstratifs ou bien encore certains adverbes comme *ici* ; *aujourd'hui*, *hier*,

³ Notamment Guillaume d'Occam (1285-1349).

⁴ J. Locke (1632-1704) et D. Hume (1711-1776).

demain. Ce qu'on observe à travers le fonctionnement de certains de ces déictiques, c'est que ceux qui sont, étymologiquement, de signification spatiale, autorisent des significations, métaphoriques, de caractère temporel. Qu'on songe à *d'ici là*, qui a même perdu en français toute valeur spatiale pour ne plus signifier que « de cet instant (« où je parle ») à un autre instant, plus tardif ». Les linguistes diachroniciens actuels, à travers ce qu'il est convenu d'appeler le paradigme de la grammaticalisation (voir Marchello-Nizia, 2006), ont beaucoup insisté sur cette prévalence originelle du spatial sur le temporel, de même qu'il y a ensuite prévalence du temporel sur le logique. Le mécanisme est bien illustré par l'histoire d'un mot comme *cependant*, de sens d'abord spatial (« cela étant suspendu »), ensuite temporel (« pendant ce temps »), et enfin logique (en l'espèce concessif, « néanmoins »).

2. L'ESPACE COMME FIGURE MÉTALINGUISTIQUE DU TEMPS

Nous partirons d'un texte central extrait du volume de l'année 1957 des *Leçons* de G. Guillaume. Le voici :

[...] Le langage présuppose la saisie, par vision mentale, d'une activité mentale ; mais de cette vision il n'a besoin que de produire une dicibilité efficiente en laquelle il la traduit et qu'il incombe au linguiste, pour en expliquer l'efficience, de retraduire en sa visibilité radicale. C'est la tâche du linguiste, et c'est son mérite en même temps que son moyen de science, que de retraduire – de savoir retraduire – en des visibilités, sous les traits de figures explicatives, ce dont le langage ne livre directement, l'analyse n'intervenant pas, que la dicibilité efficiente.

Il semble bien, à le lire, que Leibniz ait été sensible à cette différence du mental visible, premier, et du mental dicible, second, seul avancé en langage humain. De là son conseil, précieux, de penser en figures. « Les choses s'empêchent, les idées ne s'empêchent point ». Les figures sont encore des choses, mais moins que les signes qu'emploie le langage à l'extériorisation de son intériorité. Penser en figures, c'est grandement diminuer l'empêchement des choses. Mais la juste figure dont il est besoin requiert, pour s'évoquer, une méditation suivie conduite avec une rigueur fine. Le risque existe de construire de fausses figures. Il est grandement diminué par la nécessité de partir, pour la construction de figures, de vues élémentaires d'une grande simplicité et exprimant des exigences d'une extrême plausibilité (Guillaume, 1982 : 136-137).

Nous retiendrons deux formes de « visibilités, sous les traits de figures explicatives », sans prétendre à l'exhaustivité : (1) l'image de l'arbre ; (2) l'image bitensive.

2.1. L'image de l'arbre

On s'attachera à deux de ses emplois majeurs : (a) l'arborescence taxinomique en grammaire historique et comparée ; (b) l'arborescence comme représentation d'unités abstraites.

a) L'arbre des langues

La métaphore de l'arbre est ancienne et vénérable dans la tradition religieuse et culturelle du judaïsme et du christianisme. Pour le christianisme, le Christ est l'ultime rejeton de la descendance d'Abraham, d'Isaac, de Jacob et de Jessé. On a ici le prototype de tout arbre généalogique familial.

Combinée avec les hiérarchisations catégorielles, issues de l'héritage aristotélicien, elle se retrouve dans la classification des espèces, tant en botanique qu'en zoologie. Si l'on admet que le modèle biologique informe au XIXe siècle la réflexion intellectuelle et esthétique (que l'on songe à l'ensemble romanesque des Rougon-Macquart que Zola a explicitement conçu à partir d'une conception des filiations familiales pensée sur un modèle naturaliste), on ne s'étonnera pas qu'il ait commandé à une représentation naturaliste de l'organisation historique des langues, ce qui implique – ou, à tout le moins, laisse penser – qu'une langue naît, croît et meurt comme un être vivant : à partir d'un tel point de vue, on peut ainsi visualiser le rapport entre le latin et les langues romanes :

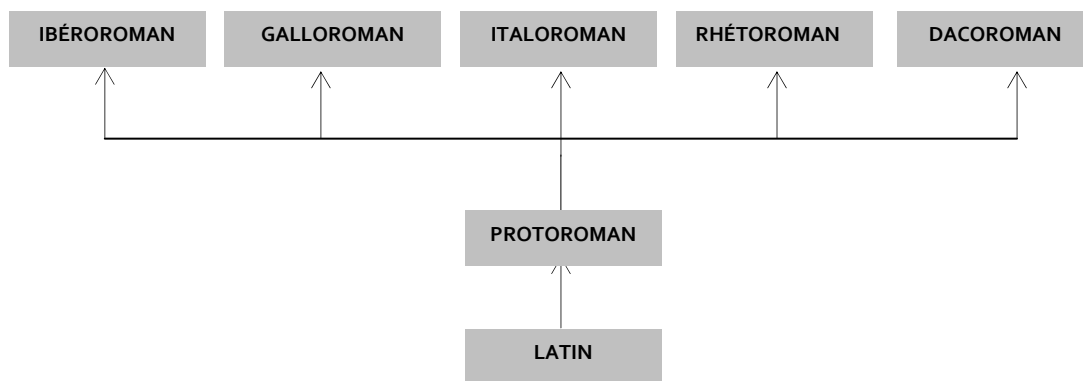


Schéma 1.

Dès la fin du XIXe siècle, tout un courant de la science philologique du temps a contesté ce point de vue. P. Meyer, G. Paris, A. Meillet et F. de Saussure, parmi d'autres, souligneront sans répit combien, stricto sensu, il ne saurait y avoir de langue mère ni de langue fille, au sens où, s'il est vrai que toute fille procède de sa mère, elle n'existe qu'en se dissociant d'elle. Or, tel n'est évidemment pas le cas de ce qui s'observe dans le rapport dit de prétendue filiation qui existe entre une

langue dite mère et des langues dites filles. La diversité, sociologique et géographique, est déjà présente dans la langue dite mère. Du coup, l'image de l'arbre, commode, est trompeuse, créant l'illusion d'une diversification seconde (les « branches ») par rapport à une unicité originelle (le « tronc »).

b) L'arbre comme figuration de la structuration syntaxique de la phrase

Tous les linguistes et les professeurs de langue savent quelle ampleur a pris la représentation arborescente de la phrase dans les théories, notamment syntaxiques, qui se sont développées depuis une cinquantaine d'années. En voici un exemple, qui illustre l'usage élémentaire qu'en fait cette version aménagée de la linguistique structurale appelée analyse en constituants immédiats (ACI) :

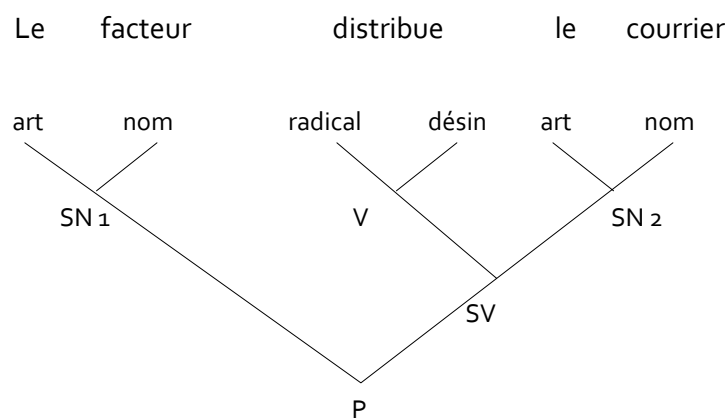


Schéma 2.

Il est évidemment exclu que nous retracions l'historique de ce type de figuration. On voudrait néanmoins insister sur quelques points importants :

(1) ce type d'arborescence, parfois inversée (P étant en haut, ce qui, évidemment, contrarie la métaphore de l'arbre), est utilisé pour décrire aussi bien des structures de surface (comme dans le schéma précédent) que des structures profondes (composante syntagmatique de la grammaire générative et transformationnelle : GGT) ou, en tout cas, non directement linéaires⁵;

(2) ce type d'arborescence associe des unités terminales de nature morphologique (article, nom, *etc.*) et des unités intermédiaires (plus abstraites) de nature plus proprement syntaxique ;

⁵ Voir Soutet (2005 : 245-321).

(3) ce type d'arborescence est incapable de dépasser l'unité phrastique et notamment de traiter les unités textuelles supérieures ;

(4) ce type d'arborescence présuppose largement une primauté du syntaxique sur le sémantique dans la genèse de la phrase/énoncé. On conçoit du coup les difficultés que cela entraîne, notamment l'obstacle d'asémantisme auquel on se heurte très vite, l'ACI ou même la version initiale de la GGT étant incapables de distinguer les phrases grammaticalement et sémantiquement acceptables des phrases grammaticalement acceptables mais sémantiquement inacceptables (donc asémantiques).

2.2. L'image bitensive

Les figurations arborescentes du temps linguistique long comme du temps syntagmatique qui sous-tend les structures phrastiques n'épuisent pas la représentation des temporalités à l'œuvre dans le langage et notamment la temporalité « fugace » à l'œuvre dans « l'instant du loquor » (Soutet, 2005 : 245-321). La prise en compte de cette temporalité infinitésimale est un des traits les plus originaux de la théorie psychomécanique développée par le linguiste français Gustave Guillaume (1887-1960) (Soutet, 2010b). Inégalement représentée dans la communauté internationale des linguistes, la théorie psychomécanique a été développée par Guillaume pendant plus de trente ans, d'abord dans son ouvrage majeur, *Temps et verbe* (1929), et ensuite dans ses *Leçons* et dans ses *Prolégomènes à une linguistique structurale* (Guillaume, 2003). Une des thèses majeures de *Temps et verbe* est que, pour penser convenablement le micro-système du verbe français, il faut le penser comme étant sous-tendu par une construction progressive. Cela revient à dire, aphoristiquement si l'on veut, qu'il faut du temps pour se représenter le temps, entendons bien, du « temps opératif » pour se représenter le temps (durée et dates) des expériences événementielles humaines. C'est en ce sens que Guillaume peut dire que mettre en évidence la dynamique du système verbal (en l'espèce du français), c'est décrire une chronogénèse. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il n'y a pas que la représentation du micro-système verbal qui, psychiquement, suppose un support temporel opératif. L'hypothèse forte de la psychomécanique guillaumienne est là, à savoir que tout dans l'activité langagière est de nature opérative, c'est-à-dire temporelle. Pierre d'angle sur laquelle se construit l'entier de la théorie guillaumienne du langage, cette hypothèse du temps opératif en définit, à nos yeux, l'originalité majeure et, en même temps l'expose à la critique. Dans les cercles guillaumiens, on n'a, du reste,

cessé et on ne cesse de discuter de la nature de ce temps (Monneret, 2003 : 20-21), dont il est difficile d'assurer que Guillaume lui-même ait eu constamment une idée claire et distincte : temps réel, si infinitésimal qu'il soit, ou temps « métaphorique » à interpréter plutôt comme un principe d'ordination logique? Logé dans cet « instant (à la fois « ce qui se tient minimalement et indéfiniment dans » – in préfixe locatif signifiant l'intériorité – et « ce qui ne » –in, préfixe négatif– « peut se (re) tenir ») du loquor », précédemment évoqué, cette durée opérative est, aux yeux de ses adversaires, la boîte noire de la psychomécanique.

A plusieurs reprises, Guillaume pose clairement la question de la représentation de cette durée intérieure. S'il est vrai qu'on ne peut penser le temps qu'en le spatialisant, il lui semble inévitable, pour donner visibilité à cette durée intérieure, de lui trouver une représentation spatiale. C'est cette idée qu'il formule dans le texte que nous avons cité plus haut – texte dans lequel il affirme la « nécessité de partir [...] de vues élémentaires d'une grande simplicité et exprimant des exigences d'une extrême plausibilité » pour rendre compte de cette temporalité infinitésimale, celle de l'instant du loquor. La figure adéquate, aux yeux de Guillaume, est celle du tenseur double. Cette figure de la double tension (ou image bitensive), introduite tôt par Guillaume, est théorisée par lui dans la décennie 1950, notamment dans l'Essai de mécanique intuitionnelle et dans les Prolégomènes à une linguistique structurale :

[...] Pour achever l'analyse, il n'est plus besoin que de savoir en quoi consiste le mécanisme de puissance de l'esprit humain. C'est là une connaissance qu'on peut, en attendant de pouvoir analytiquement faire mieux, obtenir *a priori*, sans abus d'interprétation et sans trop postuler, par les moyens ordinaires de la réflexion.

On partira, à cet effet, de l'idée, évidemment fondée, que la pensée tient sa puissance de ce qu'elle est habile à particulariser et à généraliser. Privée de cette double aptitude — qui constitue un entier (un entier intérieurement binaire) — que la pensée humaine serait sans force et inopérante.

Or si, de ces deux opérations — particularisation et généralisation — desquelles la pensée tient sa puissance, on ne retient abstractivement que ce qu'elles comportent de mécanique, elles se réduisent à deux mouvements de pensée, l'un allant du large à l'étroit (inhérent à la particularisation), l'autre allant de l'étroit au large (inhérent à la généralisation). Une réduction abstractive infléchie selon la pente arithmétique ramènerait la particularisation à un mouvement allant du *plus* au *moins*, et la généralisation à un mouvement allant du *moins* au *plus*.

Le mécanisme de puissance de la pensée, c'est l'addition sans récurrence, sans retour en arrière, de deux tensions : une tension I fermante, progressant du large à l'étroit, et une tension II ouvrante *ad infinitum*, progressant de l'étroit au large. Soit figurativement :

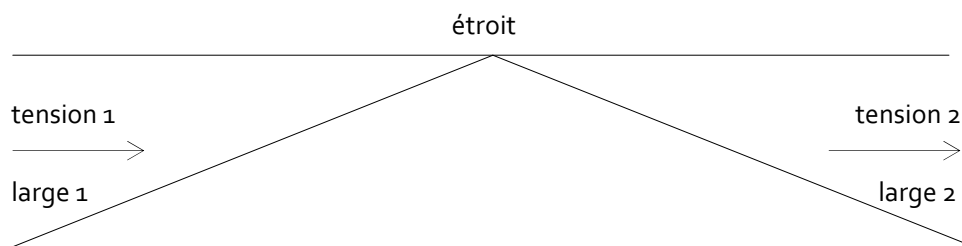


Schéma 3.

A ce mécanisme de puissance on a, dans cet ouvrage, donné le nom pleinement justifié de TENSEUR BINAIRE RADICAL⁶ .

Citation qu'il faut prolonger par celles-ci :

Le tenseur binaire intervenant à tous les niveaux du langage comme opérateur de structure, le jeu du tenseur, sous des argumentations changées, s'y rencontre partout. On s'est introduit fort avant à une connaissance approfondie —non superficielle, non restreinte aux apparences sensibles— de la structure du langage, si l'on sait, en tout lieu du langage que ce soit et sous toutes les argumentations limitatives qui en peuvent être en divers lieux, reconnaître le jeu, mécaniquement invariant du tenseur binaire radical. Point n'est, en linguistique structurale, de savoir plus précieux (Guillaume, 2003, I : 119).

[...] la relation en cause dans le langage est toujours, en tous lieux du monde, celle du très grand qu'est l'universel et du très petit qu'est le singulier. Le langage n'accepte jamais qu'en lui cette relation soit rompue. Aussi réplique-t-il à une tension particularisante par une tension généralisante, et à une tension généralisante par une tension particularisante. Les deux tensions sont partout en vis-à-vis. Aussi a-t-on donné au mécanisme de leur successivité obligée, le nom de *tenseur binaire radical* et reconnu, dans ce tenseur, l'*opérateur universel de la structure du langage*.

Le mécanisme du tenseur binaire radical représente le mouvement naturel de l'<esprit> [...] (Guillaume, 1982 : 77-78).

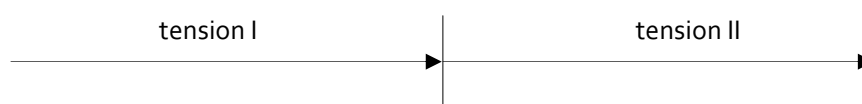


Schéma 4.

On retiendra de ce qui précède trois points :

⁶ Guillaume, 1973a : 201. Citation reprise de *l'Essai de mécanique intuitionnelle* (version 2, sans doute de 1951) : on sait que la forme canonique du tenseur binaire radical sera la forme angulaire, mais pointée en bas.

(1) le postulat réaliste qui commande à ce mode de schématisation, celle-ci n'étant pas présentée comme un simple mode de représentation métalinguistique d'un mécanisme dont la nature profonde serait inconnue, mais comme « un tracé figuratif de ce que voient les yeux de l'esprit » (Guillaume, 1973b : 32) ;

(2) la double visualisation de ce mécanisme, d'une part, sous forme strictement horizontale, d'autre part sous une forme angulaire figurant non seulement les deux tensions successives, mais aussi la nature fermante de la première à laquelle s'oppose la nature ouvrante de la seconde ;

(3) l'universalité du mécanisme en cause, ce qui induit notamment sa réitération « en toute sorte de lieux du langage et dans le langage lui-même pris comme entier » (Guillaume 2003 : 77) ;

Dans les Prolégomènes, Gustave Guillaume, craignant peut-être l'hyperpuissance potentielle du schéma bi-tensif, a cherché à le théoriser en en spécifiant la configuration fondamentale, qu'il ordonne à trois principes organisateurs :

(1) le principe d'intégrité, qui s'énonce ainsi :

[...] un rapport structural institué entre deux termes, A et B, ne satisfait à la condition d'entier que s'il est parcouru successivement dans les deux sens : de A en B et, en réplique, de B en A. En figure :

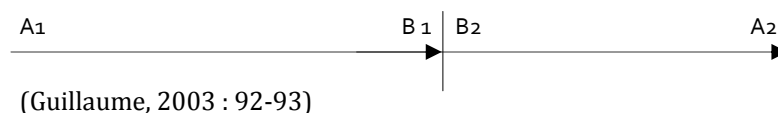


Schéma 5.

(2) le principe de non-réurrence, qui s'énonce ainsi :

[...] le mouvement bi-tensif dont le tenseur radical est une configuration emportée avec soi l'interdiction de tout retour au déjà opéré. La successivité ici régnante est celle inhérente au temps qui en fait, sinon en pensée, ne se laisse pas remonter (Guillaume, 2003 : 92-93).

(3) le principe de la dissimilitude des isomorphes terminaux, qui s'énonce ainsi :

[...] dans le tenseur binaire radical, la parité des extrêmes, si approchée soit-elle, est déficiente, la relation du terme final et du terme initial étant celle d'une égalité

sous tous les rapports, moins un excepté [...] ; le retour au dépassé est, nonobstant l'accession à l'isomorphie, une impossibilité. C'est en vertu de ce principe que, dans le tenseur binaire radical, non seulement est respectée, ainsi qu'on l'a dit plus haut, la relation fondamentale [$A1 \rightarrow B1 / B2 \rightarrow A2$], mais que, de surcroît, s'y trouve *a minima* satisfaite la condition [$A1 \neq A2$] (Guillaume, 2003 : 92-93).

Le principe d'intégrité implique, en particulier, qu'il n'y a organisation structurale, chez Guillaume, que là où existe entre les deux termes de la structure complémentation et inversion cinétique ; le principe de non-récurrence – outre qu'il laisse entendre que le support temporel sous-jacent aux psychomécanismes est bien de l'ordre d'une temporalité effective et non d'une simple temporalité de raison (Monneret, 2003) – a impliqué, quant à lui, que la tension II n'est jamais la répétition à l'identique, par simple retour en arrière, de la tension I, ce qu'explicite le principe de dissimilitude des isomorphes terminaux, qui invite à considérer que le terme de la tension II ne permet jamais de retrouver exactement le point de départ de la tension I. Mais il y a plus. On le voit, au vu des trois principes organisateurs de la structure bitensive, et notamment du troisième, l'originalité du mécanisme réside dans le rapport de quasi-identité existant entre le *terminus a quo* et le *terminus ad quem* bien plus que dans la nature propre du *terminus a quo*, du *terminus ad quem* et du seuil de transition de la tension I à la tension II, qui ne sont pas définis ici par référence, pour les deux premiers, à des représentations de l'universel et, pour le troisième, à une représentation du particulier. C'est là, selon nous, une différence notable par rapport à ce que posent explicitement par exemple les citations rapportées plus haut et extraites de *l'Essai de mécanique intuitionnelle* ou de la leçon du 31 janvier 1957. Ce qui fait la double tension structurale, c'est très généralement un mouvement d'éloignement par rapport à un *terminus a quo* (éloignement du général, mais aussi éloignement de la position de patient ou bien encore éloignement du positif, etc.) conduisant à un seuil d'inversion, à partir duquel s'engage une seconde tension ramenant à un *terminus ad quem* presque semblable au *terminus a quo*.

En tenant compte du corpus guillaumien mais aussi de la diversité des productions se réclamant des présupposés guillaumiens, deux exploitations canoniques du schéma bitensif sont, nous semble-t-il, assez nettement identifiables :

(1). Une exploitation de type métalinguistique et, plus précisément de type métasémantique, visant à articuler soit les signifiés de signes formant paradigmes, soit les signifiés multiples d'un seul signe, soit les signifiés de signes à morphèmes liés. L'exploitation visant à ordonner sur un axe bitensif une structure paradigmatique a débouché sur des analyses célèbres. On songe ici bien

évidemment au microsysteme de l'article français, mais aussi à toutes les propositions d'ordination paradigmatiques, notamment celles du microsysteme du nombre, du microsysteme de la déclinaison, ou bien encore du microsysteme du verbe français⁷.

L'exploitation visant à ordonner sur un axe bitensif les signifiés multiples d'un seul signe est suggérée par Guillaume dans son analyse du mécanisme de la subduction ésotérique⁸. Opération de **désémantisation**, de **dématérialisation**⁹, la subduction ésotérique est tout particulièrement à l'oeuvre à travers la coexistence dans certains verbes d'un emploi comme verbe plein et d'emplois comme verbe auxiliaire. Pour notre part, nous avons été conduit à mettre en oeuvre ce type d'exploitation pour rendre compte de la sémantèse de signes tels que *que*, *un* ou encore *si* (Soutet, 2005b, 2005c, 2009b).

L'exploitation visant à ordonner sur un axe bitensif les signifiés de signes à morphèmes liés est illustrée par la description guillaumienne de la négation composée du français. Pour notre part, c'est cette voie que nous avons suivie pour l'étude de signes dimorphémiques tels que *pourtant* ou *quelque* (Soutet, 2007, 2010a).

(2) Une exploitation de type métathéorique

Nous visons ici très précisément l'approche dynamique des relations conceptuellement établies entre langue et discours –lesquelles se ramènent toutes au système bitensif suivant :

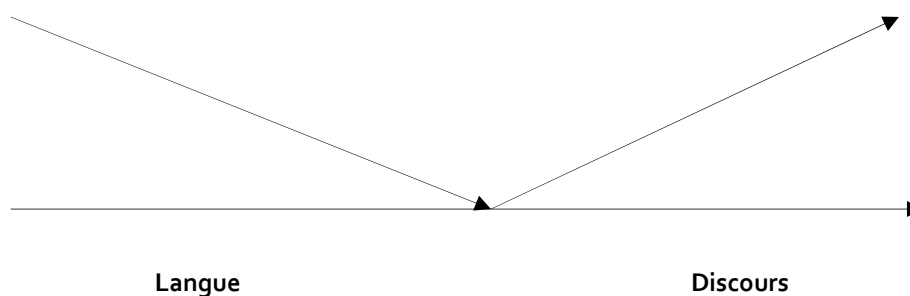


Schéma 6.

⁷ On renvoie en particulier au microsysteme *un/le*.

⁸ Sur la distinction entre subduction ésotérique et subduction exotérique, voir Boone-Joly 1996 : 391-393.

⁹ Nous insistons sur le préfixe *dé*, qui indique un mécanisme de retour en arrière.

Bien entendu, ce schéma, de très haute généralité, en vertu de la capacité de répétition qui s'attache au mécanisme bitensif, n'est que le premier d'une série (non véritablement établie) de schémas visant à expliciter la dialectique de la langue et du discours. Voici une « reformulation » que propose Guillaume, qui insiste sur le fait que cette dialectique articule la langue en tant que représenté et le discours en tant qu'exprimé

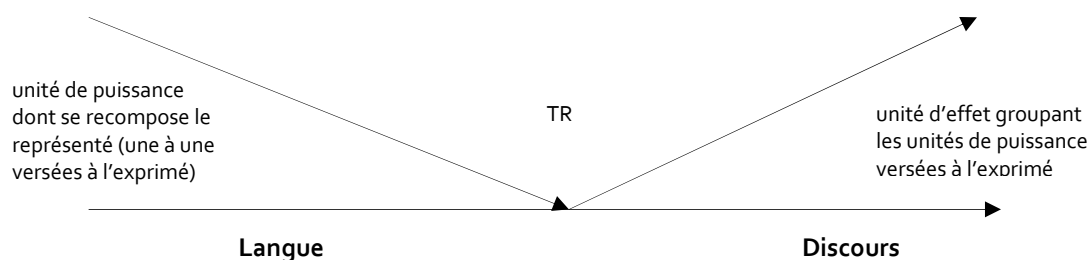
Schéma 7¹⁰.

Schéma ainsi commenté par Guillaume :

Le schème, ci-dessus reproduit, de ce qu'est le rapport du représenté et de l'exprimé au moment où s'engage l'acte d'expression aurait sa pleine utilité explicative dans une étude dont l'objet serait une analyse de ce qui s'accomplit tandis que le discours se développe, lequel, aussi longtemps qu'il dure, est un dévidement d'instant individuellement délimités livrant chacun à l'exprimé, dans un ordre qui sera celui des mots dans la phrase, l'une des unités de puissance dont celle-ci est un assemblage singulier, éphémère, et homogène en sa courte durée. (Guillaume 2003 : 78).

Cette « reformulation » est très explicitement centrée sur le jeu respectif des unités de puissance et de l'unité de discours, avec, du reste, un passage du pluriel (*unités*) au singulier (*unité*) qui mériterait un commentaire. Je voudrais, pour ma part, en proposer une autre, plus en phase avec la problématique de l'énonciation et assez largement inspirée de Joly, 1987.

On partira du schéma suivant, qui vise à synthétiser le processus énonciatif :

¹⁰ Dans Guillaume (2003 : 78). L'abréviation Tr. signifie : « transition individuelle des unités de puissance du représenté où elles sont prises à l'exprimé auquel, pour constitution de la phrase, elles sont versées ».

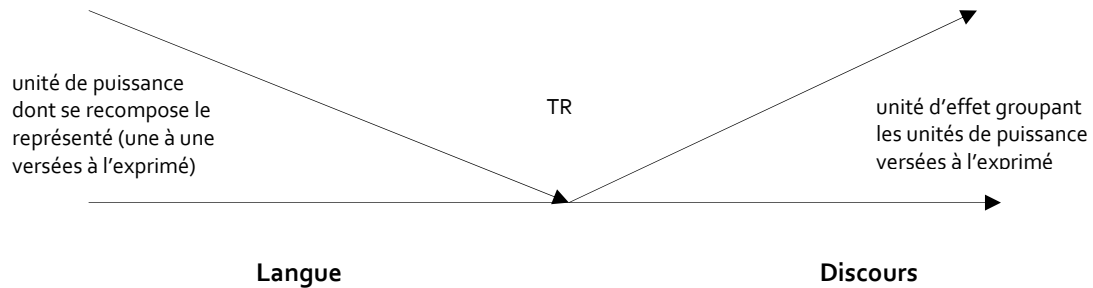


Schéma 8.

Le *à dire* est en soi « un devoir être dit » conditionné, en amont, par un *vouloir dire* (*vouloir* au sens d' « avoir la volonté de ») et un *pouvoir dire* (*pouvoir* au sens d' « avoir l'autorisation de »), lesquels relèvent de modalités prélangagières. Le *devoir* du *à dire* relève de la modalité logique du nécessaire, laquelle s'apprécie de manière variable en fonction des besoins et obligations de l'énonciateur en tant que personne. Pour passer du *à dire* au *dire*, un *savoir dire* est requis, qui est constitué de deux composantes : l'une, « strictement linguistique », est permanente et, *ipso facto*, antéénonciative, bien que, évidemment, elle conditionne l'énonciation ; l'autre, pragmatique, est préénonciative, rapportable à un énonciateur en « instance de discours ».

La composante « strictement linguistique » est constituée par « la possession d'un système intégrant en lui des systèmes de sémantèmes, de morphèmes et de phonèmes –sans oublier le système de la phrase ». C'est une compétence partagée *a minima* par tous les membres de collectivité linguistique concernée, en tant qu'héritage commun et qui impose, comme telle, un certain rapport de l'homme à l'univers¹¹. En ce sens, l'énonciateur « subit » la langue qu'il utilise. Mais, au titre de la composante pragmatique, elle est, pour chaque énonciateur, *sa* langue. Les termes de cette appropriation sont eux-mêmes complexes, mêlant tout ce qui relève de l'idiolectal et les modes spécifiques par lesquels l'énonciateur s'adresse à son double qu'est l'allocutaire. A ce stade, la relation n'est plus de l'homme à l'univers mais d'un homme à un autre (ou d'autres) homme(s). L'appropriation de la langue par l'énonciateur l'établit comme pleinement agent, comme pleinement personne, lui redonnant un peu de la liberté dont la composante « strictement linguistique » l'a privé. C'est la combinaison de cette composante « strictement linguistique » et de la composante pragmatique qui constitue le « savoir dire » effectif de l'énonciateur. Autant dire que l'acte énonciatif, dans cette conception des choses, ne commence qu'une fois atteinte la phase de la composante

¹¹ Voir Joly (1987), duquel sont extraites les deux citations qui précèdent.

pragmatique. Le seuil du *dire franchi*, on entre dans le proprement discursif, le *disant*, qui transforme le *dire* en *dit* suivant un processus de type aspectuel, qui n'est autre que celui de l'articulation des formes du mode quasi nominal : *in posse*, *in fieri* et *in esse* (Guillaume, 1993 [1929]).

Le schéma 6 mérite ici d'être repris, dans la mesure où il figure assez bien le flux d'un *dire* petit à petit converti en *dit* – lequel n'est pleinement lui-même qu'au terme de l'énoncé (moment « sommatoire », selon la formule de Guillaume), qui se confond avec le terme de l'acte énonciatif.

À ce stade de l'analyse, il est intéressant de revenir aux principes organisateurs du tenseur binaire radical, en particulier au *terminus a quo* et au *terminus ad quem* du processus langagier : le *à dire* et le *dit* sont dans un quadruple rapport de matière à matière, de virtuel à virtuel, de patient à patient, de pluriel à pluriel mais, chaque fois, sans que le *terminus ad quem* reconduise exactement au *terminus a quo*.

De matière à matière : le *à dire* est une matière (matière 1) en quête de forme, le *dit*, une matière (matière 2) en perte de forme. Les deux matières sont presque inévitablement différentes. En termes de linguistique énonciative, le *dit* est toujours *plus*, *moins* ou *autre* que le *à dire*. L'écart est à son maximum à travers l'expérience de l'*indicible*.

De virtuel à virtuel : le *à dire* est statutairement virtuel (virtuel 1) puisqu'il précède l'acte, par nature actualisant, d'énonciation. Le *dit* est porté, quant à lui, par la virtualité (virtuel 2) inhérente au fait qu'un énoncé « chasse » toujours, plus ou moins, celui qui l'a précédé et que, notamment à l'oral, il laisse le plus souvent dans l'esprit de l'allocutaire une trace qui en préserve plus ou moins la matière, mais rarement, ou très imparfaitement, la forme. Le *dit* est voué à l'oubli. De là, l'importance accordée, dans les sociétés à tradition orale, à la mémoire formulaire et, dans les sociétés à tradition écrite, la préférence accordée au scriptural sur le verbal (*scripta manent, verba volant*).

Du patient au patient : ici, c'est le statut de l'énonciateur qui est en cause. Tout ce qui est en amont de la composante pragmatique de la langue place, on l'a dit, l'énonciateur dans une position de patient (patient₁), notamment du fait que le *à dire*, même s'il procède, en amont de la langue, d'un *vouloir dire* et d'un *pouvoir dire*, place l'énonciateur en position contrainte par rapport à la composante « strictement linguistique » du *savoir dire*. Ce statut de patient décroît à partir de la composante pragmatique et devient minimal au point d'inversion entre les deux tensions, qu'est le *dire* : l'énonciateur est alors aussi *agent* que possible. Mais cette « liberté » décroît, dans la phase discursive, à mesure que le *dit* progresse. *In fine*, le *dit* échappe à l'énonciateur et l'oblige, parfois au-delà de ce qu'il *voulait dire*

(patient 2). Les épreuves de cette obligation engendrée par le *dit* sont multiples : (a) le *dit* n'appartient qu'imparfaitement à l'énonciateur, puisqu'il peut être reproduit, dans le meilleur des cas cité, dans le pire, plagié ; (b) le *dit* appelle ou accepte des gloses, paraphrases et commentaires, qui vont bien au-delà du vouloir-dire prélangagier : de là, la possibilité même de l'herméneutique.

Du pluriel au pluriel : au départ, le *à dire* doit prendre forme dans la langue de la communauté, la langue du *on* (pluriel 1, interne (Soutet, 2009a : 18-19). L'appropriation qui caractérise la phase 0 pragmatique de la tension 1 passe par une sortie du *je* du *loquor* hors de ce *on*. C'est au stade du *préénonciatif* que ce mouvement vers le *je* s'opère à travers une confrontation avec le ou les allocutaire(s). Mais, cette confrontation est aussi une confrontation du *je* du *loquor* et de lui-même, ou, plus exactement, de la personne du *je* et de ses multiples hypostases langagières, à la recherche de la forme la plus satisfaisante du *dire*, en fonction de la situation énonciative. C'est là, me semble-t-il, qu'il y a polyphonie, c'est-à-dire à l'intérieur de cette pluralité interne qu'est le *je*. Je parlerai alors, pour m'en tenir à ma terminologie, de polyphonie préénonciative. Avant d'aller plus loin dans cette analyse, il convient de dire quelques mots de la suite du processus pluriel/pluriel. Nous avons vu que la tension 1 conduit de la pluralité indivise (pluriel 1) du *on* de la composante « strictement linguistique » au *je* de la composante pragmatique, dont la propre unité est postulée comme segmentable (polyphonie préénonciative). Nous arrivons, au point d'inversion du *dire*, au singulier absolu du *loquor*. Dans ces conditions, la tension 2 ne saurait que reconduire de ce singulier à un pluriel, externe cette fois (pluriel 2), qui, au terme de ladite tension, n'est autre que la multiplicité des récepteurs potentiels du *dit*.

CONCLUSION

Les langues, portées par le temps long (historique), sont, au titre de la linéarité syntagmatique et textuelle – condition *sine qua non* de leur manifestation –, soumises au temps, par nature plus bref, de la succession des unités phrastiques. Mais, on vient de le voir, il y a plus : compte doit être tenu d'un temps problématique, infiniment bref, de l'acte (et de la pensée) en action de langage.

Une des questions principales que nous nous sommes posée est celle de la représentation de ces temporalités. Elles sont évidemment textualisables, auquel cas on parle d'elles à travers un discours proprement métalinguistique, partiellement constitué d'une composante terminologique, c'est-à-dire à termes univoques. Mais partiellement seulement. Ce qui signifie que ce discours

métalinguistique use aussi de termes non univoques, polysémiques et/ou ambigus. Que signifie par exemple la phrase *L'espagnol a pour langue mère le latin* ? La représentation par figures vise à sortir de ces ambiguïtés. Si elle y parvient, on peut considérer qu'elle permet un processus de formalisation. La chose ne va pas de soi et on doit être attentif au fait que toute visualisation, c'est-à-dire toute figuration optique, n'implique par formalisation, la véritable formalisation d'un phénomène exigeant à la fois projection sur la figure de l'intégralité (descriptive) de ce phénomène et anticipation (prospective) de ses implications. Bien entendu, cela ne doit pas conduire à penser que toutes les visualisations non formalisantes sont inutiles. Leur intérêt didactique n'est pas niable et la reconnaissance de leur caractère imparfait (c'est-à-dire non formalisateur) peut même avoir une valeur heuristique, sous réserve qu'on se garde de tomber dans ce que j'ai ailleurs nommé l'illusion figurative (Soutet, 2005a : 187), laquelle consiste justement à tenir que toute visualisation/schématisme est *ipso facto* formalisante.

Ces points étant rappelés, que faut-il penser des visualisations que nous avons proposées dans la présente contribution ? Sont-elles exactement représentantes de ce qu'elles visent à représenter ? Pour la première, celle qui concerne la « filiation » linguistique, on peut en douter, puisque, nous l'avons vu, la pertinence de la notion même de généalogie des langues est analytiquement problématique, ce qui entraîne que l'arborescence généalogique est, par nature, au moins partiellement, non appropriée. Tout au plus permet-elle de figurer la permanence dans le temps historique, sous évolution plus ou moins systématique, de certains éléments qui, ayant appartenu à une langue L, se retrouve dans une ou plusieurs langues qui procèdent de L, mais sans exclusivité. Pour la deuxième, l'image de l'arborescente vise, nous l'avons dit, à traduire les liens de hiérarchisation de constituants sous-jacents à la linéarité directement observable. Nous avons plus haut énoncé les caractéristiques et les limites de cette visualisation. Nous n'y revenons pas mais souhaitons simplement indiquer que, dans son ordre limité, celui de la verticalité (qui correspond à la figure de l'arbre), cette visualisation est descriptivement pertinente. En revanche, elle ne sait pas prévoir l'horizontalité terminale de la phrase, ce qui revient à dire, par exemple, qu'elle ne peut rendre compte de l'écart sémantico-syntaxique entre *un homme grand* et *un grand homme*. Quant à la représentation bitensive, elle est sans doute à la fois la plus problématique et la plus nécessaire, puisqu'elle vise à donner visibilité à un processus antérieur à toute énonciation. Ici, plus que dans les deux cas précédents, elle a, quoi que non falsifiable, un caractère d'« hypothèse nécessaire ». À ce titre, évidemment discutable, mais probablement inévitable.

BIBLIOGRAPHIE

- AUROUX, S. (2007) : *La question de l'origine des langues suivi de L'historicité des sciences*, PUF, Paris.
- BEHE, M. (2009) : *La boîte noire de Darwin*, Presses de la Renaissance [trad. de Gilbert Thill et Alissia Weill], Paris.
- ECO, U. (1992) : *Le signe*, Livre de Poche [trad. de Jean-Marie Klinkenberg], Paris.
- GUILLAUME, G. (1973a) : *Principes de linguistique théorique*, éd. R. Valin, Laval-Klincksieck, Québec-Paris.
- (1973b) : *Langage et science du langage*, Nizet-Laval, Paris-Québec.
- (1982) : *Leçons de linguistique, 1956 -1957*, éd. G. Plante, P.U. Laval-PUL, Québec- Lille.
- (1993) : [1^{ère} éd. 1929] : *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Champion, Paris.
- (2003) : *Prolégomènes à la linguistique structurale I*, éd. R. Valin, , P.U. Laval, Québec.
- HJELMSLEV, L. (1966) : *Le langage*, Ed. de Minuit [trad. de Michel Olsen], Paris.
- HOMBERT J.M. (dir.) (2005) : *Aux origines des langues et du langage*, Fayard, Paris.
- JACOB, A. (1967) : *Temps et Langage. Essais sur les structures du sujet parlant*, Colin, Paris,
- JOLY, A. (1987) : *Essais de systématique énonciative*, PUL, Lille.
- MARCELLO-Nizia, Ch. (2006) : *Grammaticalisation et changement linguistique*, Bruxelles, Duculot.
- MONNERET, Ph. (2003) : *Notions de neurolinguistique théorique*, EUD, Dijon.
- NEF, F. (1991) : *Logique, langage et réalité*, Ed. Universitaires, Paris,
- SAINT AUGUSTIN (1993) : *Les Confessions*, Gallimard [trad. d'Arnaud d'Andilly], Paris,
- SOUTET, O. (2005a) : *Linguistique*, PUF, Quadrige, Paris.
- (2005b) : « Structure bitensive de l'idéogénèse de *que* : soubassements théoriques et implications sémantico-syntaxiques », *Cahiers de linguistique analogique*, 2 (275-294).
- (2007) : « L'histoire de *pour autant* : un remake de *pourtant* ? », *Cahiers de linguistique analogique* (103-132).
- (2009a) [1^{ère} éd. : 1989] : *La syntaxe du français*, P.U.F, Paris.
- (2009b) : « Quand *si bien que* perce sous *si que* : quelques hypothèses sur les raisons sémantiques profondes d'un aménagement morphologique », *La langue de Rabelais. La langue de Montaigne. Actes du colloque de Rome de septembre 2003*, Droz, Genève, 257-274.

- (2010a) : « Analyse sémantique et diachronique de *quelque* », *Actes de la journée d'étude (Approximation et précision) de l'Université de Tel Aviv (1^{er} juillet 2008)*, *L'Information Grammaticale*, 125 (mars), 22-28.
- (2010b) : « Réflexions d'un guillaumien cinquante après la mort de Gustave Guillaume (1883-1960) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 120/2, 135-152.

La temporalidad problemática del poema

JAVIER DEL PRADO BIEZMA
Universidad Complutense de Madrid

«¡Que se me va, que se me va, que se me va!
... ¡Se me fue!
Y con el momento,
se me fue la eternidad»
(JRJ, *El momento, Piedra y cielo*, 1917)

«Soudain l'horizontalité plate s'efface. Le temps ne coule plus, il jaillit»
(Bachelard 1932b)

0. REFLEXIONES PREVIAS SOBRE EL ESTATUS AMBIGUO DEL POEMA

0.1. Planteamiento del problema

Al formular mi título de manera tan rimbombante, «la temporalidad problemática del poema», no es el problema de la temporalidad (y el hecho de que sea problemática o no) lo que está en el centro de mi preocupación. En el centro de mi preocupación está lo que podríamos llamar *el estatus problemático del poema en el interior del estatus no menos problemático de la poesía*, aunque ligado en este caso al tema de la experiencia de la temporalidad. He dicho *no menos problemático* porque creo, por un lado, que el estatus de la poesía, en cuanto espacio vago, diluido, presente por inseminación, como el azúcar (y recojo la metáfora de Witold Gombrowicz en su conferencia, *Contra la poesía*)¹ está asumido por todos, aunque sujeto a discusión continua –y ese es el otro lado: tanta teorización sobre la naturaleza de la poesía o sobre la poeticidad (observemos, porque volveré luego

¹ Título de la conferencia dictada en 1947 y publicada, en 1951, tras ser remodelada, con el título, *Contra los poetas*, en la revista polaca *Kultura*. Ed. francesa, Paris, Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1988.

sobre el tema, que este acorralamiento conceptual no se ha dado respecto de la narratividad, objeto esencialmente de discusiones formales o técnicas), tanta teorización ha acabado por alumbrar los múltiples costados de esta hidra proteica, de múltiples cabezas y cambiante como *las formas del fuego*²; luego, ha bastado con que cada uno se sitúe y diga desde qué perspectiva nos habla de ella.

Del poema, contrariamente, todo el mundo habla como de una realidad perfectamente asumida, estableciendo en casi todas las ocasiones una identidad entre *un poema* y *una poesía*, sobre todo en la modernidad, equivalencia que ningún caso se puede establecer entre *el poema* y *la poesía*, emergiendo el poema, en este juego de equivalencias equívocas, como una realidad firme, cerrada, como una entidad *objetal* difícilmente soluble en el zumo, en el café o en la salsa de chile de un espacio textual, con el fin de crear, como es el caso de la poeticidad, una salsa agrídulce de ambiguo sabor literario.

Tras haber publicado mi libro *Cómo se analiza una novela*, un editor me propuso que hiciera lo mismo con el poema. Escribir *Cómo se analiza un poema*, libro que sustituiría, en su mente, al mítico *Cómo se comenta un texto literario*. Creía él que, después de haber escrito el primero, no me sería difícil el segundo, teniendo dos modelos, el mío y el de Lázaro Carreter.

La equivocación era triple; primero, yo no era Lázaro Carreter, segundo, un texto es una entidad, en su indefinición, perfectamente definida. Toda escritura, fragmentaria o total, que se organiza en tejido sintáctico, de ideas, de acciones, de sentimientos o de sensaciones, es un texto: la aventura analítica consiste en ir a la caza de esas ideas y de ver su organización, lo que, a lo mejor, nos llevaba a la conclusión de que dicho texto era esbozo o totalidad narrativa, argumentativa o... o... (lo digo con todos los resquemores) poemática. En tercer lugar, para hacer una selección de poemas objeto de mis análisis, tenía que saber, primero, más allá de las calificaciones de la Historia de la Literatura, lo que era un poema: cuales son los rasgos específicos que hacen que determinado texto sea considerado poema. No lo sabía y sigo sin saberlo.

Sé que antiguamente se llamaba poema a cualquier cosa escrita en verso (narración, discursividad explicativa, efusión emotiva de sentimientos o de sensaciones). Lo que nos podía dar textos larguísimos, tan poco poéticos (perdón) como el *Poema del mío Cid* o tan poéticos, a pesar de su carga narrativa evidente, como *Tristán e Iseo*; o textos cortísimos, preñados de poeticidad, como una jarcha o

² Pongo a mi servicio el título magnífico del poemario de José Ramos Sucre, el malogrado poeta postsimbolista venezolano; uno de los poetas que mejor capta la necesaria revolución del lenguaje poético, con la emergencia del poema en prosa, tras Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

un poema de Colin Muset, o exentos de ella como algunas fábulas de La Fontaine o algunos aforismos del peor Antonio Machado –el seguidor de Campoamor.

Sé que a lo largo del Renacimiento, en la conjunción de dos palabras mágicas, *soneto* y *canzoniere*, el concepto de poema se va ajustando a lo que entenderíamos hoy por tal. No en función de una definición precisa en sí, sino en función de una paulatina exclusión: ante el imperio del soneto amoroso o pseudodidáctico, se van apartando del horizonte del *poema* ciertos textos llamados poemas, en los que el sustantivo era segundo y el adjetivo primordial: poema *épico*, poema *didáctico*, poema *dramático*, etc., dejando en el aire el famoso poema *lírico*, la canción (sin duda por la alianza, aún, entre poesía y música, a pesar de que muchas canciones fueran y son narraciones puras). Ahora bien, este alejamiento de ciertas formas no nos solucionaba el problema, pues quedaban ahí, las manifestaciones menores de la narración *poemizada* (égloga, elegía e idilio, en particular, perviviendo hasta el primer JRJ e, incluso, hasta el primer Pavese) como elementos esenciales de la manifestación formal de la poesía.

¡Cómo no llamar poema a una elegía y a un idilio, narraciones emocionales de un acontecimiento en el que el yo que narra se manifiesta tanto o más que el acontecimiento, doloroso o feliz, narrado, siervo necesario, este, de la temporalidad narrativa!

Por otro lado, en esta depuración se ponía de manifiesto que, si bien la canción estaba ligada a la manifestación de un sentimiento (más o menos desarrollado en el tiempo), el soneto estaba basado, de manera esencial, en *el desarrollo fulgurante de un concepto entroncado en la experiencia amorosa, si bien modalizado desde la perspectiva sentimental*: un espacio textual en el que la temporalidad narrativa, de haberla, estaba muy limitada tanto por el desarrollo textual como por el objeto de este desarrollo. Y recuerdo, como simple ejemplo, los sonetos amorosos de Góngora (pura especulación sobre el amor) y el majestuoso soneto de Malherbe, *Beaux et grands bâtiments*, en el que, a través de la descripción arquitectónica del palacio y sus jardines, lo que el poeta afirma, como verdad ineludible, es la necesaria presencia, en presente, del objeto amado.

Sé que la cosa se complica y se enreda a lo largo de los siglos XVII y XVIII, al menos en Francia, debido a múltiples razones ilustradas por el concepto de clasicismo (y que no viene al caso estudiar en estos momentos), si bien, no cabe olvidar que, en España, el siglo XVIII, tan malo en su poesía (desde nuestra perspectiva), es el siglo en el que aparecen las *Tablas filológicas* de Cascales, en las que este fija, de manera casi definitiva, el concepto de poeticidad frente al de narratividad y teatralidad, al menos desde el punto de vista (renacentista, barroco y postbaudelairiano) que a mí me interesa.

Sé que, tras el Romanticismo, tan dado a la elegía, al idilio (y tan es así que uno de los poemas de V. Hugo que inicia el cambio hacia una nueva concepción de la poesía, de carácter ya órfico, adopta la estructura narrativa, pura alegoría³, que nos cuenta «la vida» de la poesía a lo largo de la Historia, en su paso del idilio a la elegía y al drama; me refiero al poema *Autrefois dans les fleurs...*), pero tan dado, también (el Romanticismo) a la oda y al poema épico (Vigny, Hugo, sobre todo), aunque este último pierda en ocasiones su tamaño tradicional (influencia de la épica fragmentada y cancioneril del Romancero español).

Sé que tras el Romanticismo, el presimbolismo (Poe, Baudelaire, Mallarmé) le van a dar la puntilla (van a pretender darle la puntilla), al poema narrativo y al argumentativo, so pretexto de salvaguardar el llamado, por Poe, *efecto poético* (sorpresa, intensidad, altura emocional, tensión) que el poema desarrollado a lo largo de una amplia narración o de un extenso discurso no puede asegurar. En consecuencia, el poema moderno, según Poe/Baudelaire/Mallarmé, será corto o no será poema (o no será moderno).

Todo ello nos conducirá hacia el poema mínimo, objeto formal de la *poesía pura* (sin narración, sin didáctica), de la *vraie poésie* (según la expresión de Bachelard, que luego analizaremos), con todos los avatares que a este concepto le conocemos, pero indispensable para nuestro propósito de darle un espacio no ambiguo al concepto de poema en la modernidad.

Estas exigencias, necesaria brevedad, condensación sintáctica y formal y efecto instantáneo, explicarían, tal vez, el triunfo del soneto en el momento de la redefinición que de la poesía lleva a cabo el presimbolismo (triunfo real, aunque haya gente de hoy que aún no lo asume), así como el triunfo de los (pequeños) *tableaux*, en los llamados poemas en prosa, y, por otro lado, la existencia de tanto poema inacabado o fragmentado.

Sé, también, que esta resolución momentánea del conflicto se viene abajo cada vez que en la vida literaria irrumpe la Historia, con mayúscula, imponiendo la historia, con minúscula, en el poema, es decir, instalándolo en la narratividad épica (de carácter colectivo o privado –el ejemplo más perfecto sería la poesía segunda de Pablo Neruda).

De todas estas certezas, más o menos explicitadas aquí, deduzco que la necesidad del poema corto que, paulatinamente se ha ido identificando con el

³ Pero no nos olvidemos, tampoco, la presencia constante de la narración, con función alegórica, en Baudelaire, por ejemplo.

poema, sin más, (sea en verso o sea en prosa⁴) no sólo obedece a la necesaria brevedad del efecto inmediato que debe causar la poesía (efecto de recepción –si nos atenemos a los textos de Poe y de Baudelaire), sino a las relaciones que la poeticidad mantiene (o debiera mantener, según seamos historiadores o teóricos) en el interior de los textos, con las que yo considero las otras dos instancias básicas de la palabra, la narratividad y la discursividad; es decir, con los otros dos modos de la relación que la palabra mantiene con la realidad que se hipostasía en el lenguaje –en narratividad, en poeticidad o en discursividad (del Prado, 1996); lo que nos lleva, necesariamente, a estudiar, de manera general, cómo se manifiesta la temporalidad en el interior de un texto en función de la instancia dominante que lo organiza– y, de manera particular, en el interior de un texto en el que la poeticidad es la dominante. Texto al que nos atrevemos a llamar poema.

A algunos puede que les parezca un tema sin importancia; para mí, el problema tiene una importancia mayor, por un lado, si lo resuelvo, me ayudará una vez más a precisar el alcance de la poeticidad y su relación con las demás instancias primarias del lenguaje, ahora que se habla de la muerte de aquella, de su descomposición, de su fragmentación en los niveles más diversos y más rentables del discurso, (de nuevo Gombrowicz); por otro, «il s’agit [de voir, aunque no sólo] pourquoi et comment est fabriqué un poème de Ronsard », y de cualquier otro, según concluye Jean-Marie Gleize su prólogo a la sugerente antología comentada, *La Poésie. Textes critiques: XVIème –XXème siècle* (1995: 18). En este momento, salvo en lo que se refiere a su organización prosódica y métrica (en presencia o en ausencia) y en lo que refiere a su dominante analógica, en el nivel de su organización semántica, poco puedo (podemos) decir respecto de esta organización.

Concluyendo esta introducción, ¿son idénticas o simplemente comparables las estructuras textuales que dan sostén poemático a la *Ballade des Dames du temps jadis*, de Villon, a *Le Lac*, de Lamartine o a *Sous le pont Mirabeau*, d’Apollinaire? Por no ir más allá de tres poemas franceses emblemáticos, que tienen el paso del tiempo como tema central de su organización, siendo los tres, a pesar de las épocas tan distantes de su composición respetuosos de una métrica y de una noción de poesía más o menos tradicional. Creo, a priori, –y su análisis sería objeto de un seminario minucioso– que su identidad y su diferencia estriba, esencialmente, en su modo de enfrentarse con el problema que plantea sus diferentes modos de

⁴ Y un poema en prosa que se alarga casi siempre acaba en cuento –y viceversa. De ahí la dificultad de poner lindes al subgénero. Ejemplo esencial, algunos poemas en prosa de Mallarmé y, tras él, muchos textos en prosa de JRJ y de *Las Formas del Fuego*, de Ramos Sucre.

insertar en la estructura del poema la expresión de la temporalidad; pero luego lo veremos más en detalle.

0.2. El laberinto de las definiciones

A pesar de mi resistencia a hacerlo, he caído en la tentación de buscar algunas definiciones de poema. Luego, ante las incongruencias encontradas, me he desanimado; pero para que quede testimonio de mi esfuerzo y de esos disparates insípidos, enumero aquí algunas:

- ▶ «Obra en verso o de contenido poético y de alguna extensión. Suele también tomarse por poema épico» (*Diccionario ideológico* de Julio Casares).
- ▶ «Ouvrage en vers ou en prose, ayant les caractères de la poésie» (*Diccionario Lexis*).

En una dirección muy diferente, el *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* no le dedica ninguna entrada a esta palabra; el término poema sólo aparece en la entrada *Prose poésie*, para preguntarse si, frente a esta oposición, «l'existence du vers libre ou du poème en prose pose alors un problème redoutable» (Ducrot-Todorov). La reflexión de los dos críticos recae sobre el vocablo *poésie*, definido de una manera sectorial formalista, como «discours qui doit être lu au niveau de sa littéralité, comme une pure configuration phonétique, graphique et sémantique». Frente a «un discours représentatif («mimétique») qui évoque un univers d'expériences», es decir, frente a la narración. ¡Como si la semántica operase en el discurso de la misma manera que la fonética y la morfología, ajena a cualquier nivel referencial y, por consiguiente, representativo de la relación inmediata entre conciencia y realidad!

Contra esta contraposición formalista, me complace recordar dos poemitas del mejor A. Machado:

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima (Machado, 1988: 664)⁵.

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía (*Ibidem*: 663).

⁵ (V, *De mi cartera, Glosando a Ronsard y otras rimas. Nuevas canciones*).

Dos sabias apreciaciones que ponen en juego las relaciones problemáticas entre el contar y el cantar y la inanidad, en última instancia de un formalismo puro; y esta puesta en juego, nos llena de dudas. Y más dudas tendría si me pusiera a analizar los cientos de definiciones o de acercamientos a la palabra que puedo encontrar en los textos de autores, teóricos y sobre todo creadores que fácilmente nos vienen al espíritu: de Boileau a R. Queneau y otros⁶. Pero no son estas dudas las que ahora me interesan, sino aquellas que atañen al problema de la temporalidad y su entorno.

0.3. Presupuestos escuetos de mi reflexión

Los presupuestos de mi reflexión deberían atenerse a tres niveles: el *epistemológico*, el *ontoexistencial* y el estrictamente *formal*. Voy a aludir de paso al primero, pues ese paso es necesario en mi reflexión, pero ya lo he tratado, cuando definí el concepto de instancias literarias primarias del lenguaje, en el artículo antes mencionado. Me centraré de lleno en el segundo, el ontoexistencial, pues es el presupuesto que nos lleva más de lleno a los problemas de temporalidad, planteados por el estatus flotante del poema. Y veré, como conclusión, las consecuencias que ambos tienen, como es lógico, en el tercero. Aunque soy consciente de que, como suele ocurrir en la realidad coherente de los problemas, los tres niveles están interrelacionados, si bien, un tematismo estructural da, por principio, prioridad cronológica a las fuerzas del deseo previas al acto y a la realización de la escritura, aunque, después, esta y aquellas formen un todo convulso sabiamente controlado.

A. *Los presupuestos ontoexistenciales* se refieren al alcance que tiene la experiencia del *instante*, respecto de la captación de la realidad del ser y a la posible relación que esta experiencia tiene con el nacimiento de la experiencia poética, en contraposición con la experiencia de la temporalidad vivida como duración (como *durée*, según el término desarrollado por Henri Bergson, a lo largo de toda su obra), viendo si la incorporación de esta dimensión temporal a la experiencia poética es asumida sin mayores problemas o plantea complicaciones – de ahí el título de mi estudio.

⁶ Valga una muestra: « Un train qui siffle dans la nuit / C'est un sujet de poésie / Un train qui siffle en Bohème / C'est là le sujet d'un poème // Un train qui siffle melod' / Jeusement c'est pour une ode / Un train qui siffle comme un sansonnet / C'est bien un sujet de sonnet // Et un train qui siffle comme un hérisson / Ça fait tout un poème épique. / Seul un train qui sifflant dans la nuit / Fait un sujet de poésie » (Queneau, 1966).

B. Los presupuestos epistemológicos están en relación con lo que he llamado las instancias primarias del lenguaje, en especial con la instancia poética, que definí de la siguiente manera:

Modalisation emphatique et modalisation métasémique du langage, dans l'organisation analogique du discours, face à l'objet ou au fait référé, pour y trouver un au-delà émotionnel ou référentiel.

Frente a la instancia narrativa, que definía como:

Degré zéro de modalisation emphatique et métasémique, dans l'organisation événementielle (temps et espace) d'un fait, qui ne fait que renseigner à propos de l'évolution de ce fait.

Y frente a la instancia argumentativa:

Degré zéro de modalisation, emphatique et métasémique dans l'organisation logique d'un discours, face à un objet ou un fait référé, dont on cherche les causes et on en tire les conséquences (del Prado, 2010).

Como podemos observar, sólo en una de las tres instancias que permiten aprehender el ser a través del lenguaje, en la narratividad, la temporalidad, vivida como transcurso, se instituye como elemento esencial de dicha aprehensión. Tanto la poeticidad como la discursividad argumentativa, por un lado o por otro, sustraen o pretenden sustraer el ser al tiempo como transcurso o como duración⁷.

Por otro lado, no es habitual que en un texto se den estas instancias de manera única y aislada, al estado puro. Lo propio es que estas se combinen, creando textos mixtos, pero en los que alguna de las tres instancias funciona como dominante y da su tonalidad formal al discurso. Podemos encontrar incluso esa mixtura, con su dominante, en el interior de los textos que comúnmente llamamos poemas. Un poema como *Demain, dès l'aube*, de Hugo, se instala de lleno en la narratividad más pura. Un poema como *Harmonie du soir*, de Baudelaire, iniciado con una marca propia de la narratividad «Voici venir le soir...»), lucha por zafarse de esta, hasta la llegada explosiva del último verso, al que no sabemos atribuir un nivel preciso. Pero, un poema, del mismo Baudelaire, como *De profundis...*, conserva a lo largo de sus catorce versos las marcas secretas de la discursividad... que la poeticidad segregada no consigue deglutir.

⁷ Pero no los efectos dejados en las cosas y los seres por el paso de la temporalidad por ellos; efectos que un simple adjetivo puede poner de manifiesto con plena eficacia: tenemos un ejemplo insuperable en el poema "El hospicio", de A. Machado en *Campos de Castilla*. Pero esta adjetivación no tiene un valor evenemencial; propia de la poeticidad, también busca en estas marcas el más allá de los seres y las cosas.

Ya he estudiado la convivencia y las relaciones establecidas por las tres instancias en el interior de algunos textos.

- ▶ Las relaciones entre poeticidad y narratividad en Tierras de Alvargonzález, de Antonio Machado, demostrando cómo la narración instalada en la narratividad que genera la leyenda que se nos cuenta (los hijos que matan al padre mientras duerme junto a la fuente), contaminada de poeticidad esporádica (adjetivos, descripción ornamental), acaba sublimada en pura poeticidad, pasando la anécdota, del espacio del río que narra o cuenta (una realidad evenemencial), al lago quieto que dice cosas eternas.
- ▶ Las relaciones entre poeticidad y discursividad, en textos teóricos de Hugo y de Vigny sobre la naturaleza de la poesía. En este estudio pongo de manifiesto cómo estos van creando dos metadisursos metafóricos, paralelos y contradictorios, donde la atemporalidad del discurso argumentativo, estructuralista, de Vigny, contrasta con el discurso argumentativo, pero historicista de Hugo, pero asentados ambos en la atemporalidad cósmica de referencia: liberándose ambos de la temporalidad.

Más recientemente, me he dedicado a un trabajo sobre Pavese. En él estudio el concepto de *poema racconto*: un poema que, partiendo de todos los elementos propios de una posible narración (hechos y acciones), quiere ser poema, es decir, acceder a la poeticidad continuada, congelando el desarrollo evenemencial de los elementos de una narración «fallida», que podía haber sido.

Más recientemente aún, mi estudio sobre Chateaubriand y Senancour, *Histoires d'idées et histoires de sentiments* (del Prado, 2010), invierte su esfuerzo en un sentido inverso al consagrado a Pavese, con el fin de definir la organización de una narración basada en una aprehensión de la realidad efectuada desde los presupuestos de la poeticidad y de la discursividad argumentativa, que tiende, por consiguiente, a poner entre paréntesis la experiencia de la temporalidad como duración.

De aquí, deberíamos pasar al análisis de los presupuestos del tercer nivel, el formal, pues este nos pondría en evidencia la convivencia de las tres instancias en la organización del poema y, por consiguiente, el grado de conflicto que presenta en él la experiencia de la temporalidad; lo dejo para el final de mi intervención, pues configura, en cierta medida, la conclusión del desarrollo de mi hipótesis. Ahora me centraré en el primero, por ser el que más cerca está del tema que en este momento me ocupa, el de la temporalidad problemática del poema.

1. REFLEXIONES SUCINTAS SOBRE LA TEMPORALIDAD

Una de las grandes preocupaciones de la reflexión occidental está ligada al tema de la temporalidad. Podemos decir, incluso, que tanto el pensamiento mítico como el racional de Occidente es *pensamiento en temporalidad*, al ser un pensamiento más ligado a la experiencia de la vida, vivida como existencia que vivida como estancia.

No voy a volver sobre este tema que opone, por otro lado, la experiencia de la espacialidad (aquí y ahora) a la experiencia de la temporalidad (allende y luego), objeto, este, de varios artículos míos; pero, para desarrollar mi hipótesis, sí debo fijarme en la oposición, dentro de la experiencia de la temporalidad, de los parámetros que el hombre occidental se ha dado para leer, explicar o simplemente vivir esta temporalidad; esencialmente en dos, aquel que pretende leer la temporalidad como una continuidad, como una duración, conformando un todo, más o menos homogéneo, que progresa, y aquel que pretende verla como aprehensión de instantes, como sucesión acumulativa de instantes más o menos independientes. El planteamiento de este problema, no sólo tiene un alcance metodológico o científico; esta confrontación entre duración e instante implica presupuestos existenciales, ontológicos e, incluso, metafísicos.

Dado que, tras Bergson, el mundo occidental tiende a fijarse y a privilegiar en su discurso la noción de duración, formularé, a la americana, el problema de la siguiente manera: estamos ante el dilema: instante o momento (yo prefiero el término momento, al menos en español⁸) versus duración.

1.1. Instante o momento versus duración

Tratándose de llegar a aprehender el concepto de temporalidad como uno de los factores básicos para delimitar el concepto de poema, o de la poesía, en tanto que forma interior del poema, era lógico que echara mano de Juan Ramón Jiménez, un poeta de la instantaneidad, en la experiencia vital (ya sea emoción, sensación o conocimiento), y de Bachelard, filósofo «oficial» del instante, ya desde su primer libro famoso, *L'intuition de l'instant*, y postulador fundacional de la analogía entre *el instante poético y el instante metafísico*, en el artículo que habitualmente acompaña al libro citado.

⁸ La razón de mi preferencia va implícita en la propia definición del término: «Momento: instante, espacio mínimo en que se puede considerar dividido el tiempo. Producto de la intensidad de una fuerza por su distancia a un punto o a una línea» (Casares, 1942); «Instante: segundo (sexagésima parte de un minuto). Tiempo brevísimo» (*Ibidem*).

1.1.1. Una reflexión previa

La presencia de Juan Ramón y las citas que haré de él en este apartado no son un simple acompañamiento que ilustraría las teorías de Bachelard, según la costumbre del discurso académico. No. La dinámica es inversa: en Bachelard he encontrado un razonamiento, más o menos intuitivo, que me daba cuerpo noción a una experiencia del instante poético que ya había yo aprehendido mucho antes en la poesía de Juan Ramón, por el simple, pero doble hecho, de que leí primero al poeta y que el poeta, por su parte, escribió todos los poemas que evidencian el asentamiento de su poética en una vivencia metafísica del instante unos veinte años antes (de 1915 a 1923) de que Bachelard escribiera su *Intuition de...* (1932) y su *Dialectique de la durée* (1936).

Sabemos (pero me interesa recordarlo, con el fin de aclarar el tema) que esta experiencia de Juan Ramón ha sido considerada por cierta crítica española antitética de la de Machado, con su famosa definición de la poesía, como palabra en el tiempo, expresión citada siempre de modo aislado, como un absoluto, cuando hay que devolverla tanto a su contexto histórico como a su contexto textual, formulada contra cierto alcance cosmético que el parnasiano francés le confiere al modernismo español, a la par que contra la esencia (difusa) de cierto simbolismo. («Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo»). Veremos con algunos ejemplos y cierta reflexión que esta contraposición de los dos poetas es falsa, además de tendenciosa, pues los dos mayores poetas españoles del siglo XX tienen la misma fuente como primer bebedero de poesía: la poesía andaluza –en lo que tiene de popular y en lo que tiene, formalmente, de arábigo andaluza⁹.

Sabemos, por otro lado, que Bachelard, para precisar su noción de instante, antes de incorporarlo a su teoría poética, enfrenta, de manera sorprendente a un sociólogo y novelista, amigo suyo, Gaston Roupnel (1871-1946), hoy casi desconocido, a pesar de su reciente recuperación en el mundo del pensamiento sociológico acerca del mundo rural¹⁰, a un filósofo, Bergson, que, durante buena parte del siglo XX, ha sido uno de los pilares del pensamiento francés, sobre todo si nos atenemos a su presencia en el pensamiento crítico literario, debido a la filiación que se establece entre Proust y él¹¹ –aunque este último intentara

⁹ Las herencias renacentistas y barrocas que puedan tener (sobre todo A. Machado) son, a mi entender, una superestructura posterior.

¹⁰ Por ejemplo: Whalen, 2005; Poirrier et Bleton-Ruget, 2006; Whalen, 2001.

¹¹ En España esta importancia viene reforzada por la supuesta influencia que Bergson habría tenido sobre Antonio Machado. Si volviéramos sobre este tema, habría que estudiar en Machado la experiencia de la

desmarcarse del filósofo en sus reflexiones teóricas, a la hora de delimitar su aportación a la teoría de la memoria involuntaria. Yo veo, sin embargo, entre Bergson y Proust, un distanciamiento mayor y más profundo, en la experiencia que el novelista nos ofrece de la temporalidad, a través de la importancia que tienen en su obra (temática y estructuralmente) los, llamados por mí, *momentos de plenitud ontológica*, contrapunto inevitable de la experiencia de la costumbre, de *l'habitude*, de tanta importancia, también en el autor de *La Recherche*.

Para estudiar la teoría de Roupnel, Bachelard sitúa como centro de su reflexión el libro *Siloë* (1928). Como es lógico, la obra de Bergson elegida por Bachelard es *Les données immédiates de la conscience*. No creo que Bachelard sea del todo honrado al interpretar los textos de Bergson; no es el momento de analizar el tema (además, como ya veremos, otros ya lo han hecho). Bachelard opera, a mi entender, de una manera intuitiva, reductora, buscando la confrontación no del todo exacta, pero muy fructífera, de dos teorías contrapuestas.

1.2. Bergson y la filosofía de la duración¹²

Del deambular deductivo lento y meticuloso de Bergson elijo dos de los momentos de *Les données* que mejor condensan la evolución de su compleja demostración, en el paso del análisis de la duración numérica, o exterior al yo, a la duración vital, o interior al yo, pues lo que intenta demostrar el filósofo no es tanto la idea de duración como la distancia existente entre la distinta naturaleza de esos dos modos de aprehender la temporalidad. Bergson razona, sin embargo, la posibilidad de establecer entre ellos una analogía, tras establecer que existe una reelaboración de la experiencia temporal interior que pasa por una representación simbólica, espacial, de cada instante de la misma, *tirée de l'espace*, lo que permite que « La durée [prenne] ainsi la forme illusoire d'un milieu homogène » (Bergson, 1945: 91). Leo el párrafo que considero central al respecto:

En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées il ne reste rien. Au-dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. C'est parce que je dure de cette manière que je me représente les oscillations passées du pendule, en même temps que j'aperçois l'oscillation actuelle. Or, supprimons pour un

temporalidad desde una doble perspectiva: como duración y tránsito, y, a mi entender, la experiencia de la temporalidad abolida –en la captación del paso del tiempo congelado en la superficie de las cosas quietas, mudas y roídas.

¹² El texto de referencia para contrastar la lectura que Bachelard hace de Bergson y nuestra propia experiencia del texto es el siguiente, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1945).

instant le moi qui pense ces oscillations dites successives ; il n'y aura jamais qu'une oscillation du pendule, une position même de ce pendule, point de durée par conséquence. Supprimons d'autre part le pendule et ses oscillations; il n'y aura plus que la durée hétérogène du moi, sans moments extérieurs le uns aux autres, sans la rapport avec le nombre [...] La durée prend ainsi la forme illusoire d'un milieu homogène, et le trait d'union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité, qu'on pourrait définir l'intersection du temps avec l'espace (Bergson, 1945: 90-91).

Frente a la complejidad del pensamiento bergsoniano, Bachelard va a operar, según su costumbre –véanse los análisis al respecto de los estudios de Jacques Gagey (1969) y de Luis Puelles (1997)– una serie de reducciones muy fructíferas de cara al tema que nos ocupa. La primera, al simplificar, en negativo, la experiencia del instante en Bergson. Leo:

Dès lors, pour M. Bergson qu'est-ce un instant ? Ce n'est plus qu'une coupure artificielle qui aide la pensée schématique du géomètre. [Y Bachelard se imagina que Bergson nos dice :] L'intelligence dans son inaptitude à suivre le vital, immobilise le temps dans un présent toujours factice. Ce présent est un pur néant qui n'arrive même pas à séparer réellement le passé et l'avenir. Il semble en effet que le passé porte ses forces dans l'avenir, il semble aussi que l'avenir soit nécessaire pour donner issue aux forces du passé et qu'un même élan vital solidarise la durée (Bachelard, 1932a: 17).

Estoy de acuerdo con la parte final, en la que Bachelard recalca la naturaleza de la duración bergsoniana, desde la perspectiva del *élan vital* (tanto moral como ontológico)¹³. No puedo estar de acuerdo, sin embargo, con la simplificación que opera respecto del esfuerzo bergsoniano (cuando este esfuerzo queda reducido a la acción de la *pensée schématique du géomètre*), cuando este esfuerzo tiene como objeto diferenciar de manera muy *précise et distincte* la percepción numérica de la duración (homogénea y cuantitativa) de la percepción vital, en la memoria, *heterogénea*, si, como hemos visto, no se espacializa, y más cualitativa que cuantitativa, según la calificación del filósofo de *Les données*.

Sí es verdad, en cambio, que Bergson intenta definir la *durée* desde la perspectiva de una construcción mental en la que la aprehensión real del tiempo, vital y heterogénea en sí, adquiere, gracias a los apoyos externos en los que se basa y la interrelación interna de los distintos momentos que la componen, una

¹³ El pensamiento de ambos nos recuerda al Proust que camina afanosamente hacia el pueblo que se adivina en lontananza, creando un trayecto espacial y temporal, en el que el pueblo, ese punto, solo es un pivote (un punto en un presente virtual) que articula el futuro y el pasado de la ida, cayendo, luego, en una especie de inexistencia. Presente solo estructural, sin valor en sí, a diferencia de los momentos de plenitud ontológica a los que antes aludía.

linealidad homogénea, de la que surge la idea de causalidad –como si la concatenación de instantes de los que se compone la duración obedeciera a una relación de causa / efecto. Debemos, por ello, señalar la dimensión problemática de dicha continuidad causal (argumentada desde la experiencia del presente), capaz de colmar y rellenar los huecos en los que tal continuidad no existe (olvidos, irrupciones extemporáneas, tiempos muertos de la memoria)¹⁴; dimensión problemática de dicha homogeneidad que va contra la elección y la ocultación afectiva e inconsecuente de la propia memoria, incluso (o sobre todo) cuando intenta (re)crear el pasado.

Dejando de lado este problema, la *duración* bergsoniana, real o ficcional, quedaría así reducida por Bachelard a una sucesión infinita de puntos estancos entre sí: acumulación de muchos instantes, uno detrás de otro; pero, ¿puede esta simple sucesión constituir una auténtica *duración*? Y Bachelard lleva a cabo un razonamiento perverso que intenta desmontar la teoría de Bergson, casi *absurdo*:

[...] la durée [serait] faite d'instant sans durée, comme la droite est faite de points sans dimension? (Bachelard, 1932a: 20).

1.3. La aprehensión de la temporalidad como 'instantes':

Roupenel / Bachelard

Frente a la teoría bergsoniana de la duración, Bachelard esgrime la aprehensión de la temporalidad como sucesión de «instantes» desarrollada por Roupenel:

L'idée métaphysique du livre de M. Roupenel est celle-ci [dice Bachelard]: Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants (*Ibid.*, 13).

Esta aprehensión, en parte negativa, de la experiencia temporal no se ajusta totalmente a la percepción optimista que del instante tiene, tras Roupenel, el propio Bachelard, identificando experiencia del instante y vida y dándole a esta

¹⁴ Observemos que esta tarea de relleno y de reconstrucción es la que V. Hugo encomienda al poeta (al narrador poeta), en su *Prefacio de Cromwell*, frente a las carencias y a los huecos de la Historia, tal como nos ha llegado. Idea que reformula Pérez Galdós en magníficos textos metadiscursivos de la segunda parte de *Ángel Guerra*, centrándose aquí en los huecos creados por las ruinas de los edificios, como metonimia plástica de la Historia, tal como pongo de manifiesto en el estudio de esa novela, inserto en mi libro, *Análisis e interpretación de la novela*.

identificación un alcance, como veremos más tarde, casi absoluto; en efecto, el propio Roupnel dice en el libro citado por Bachelard:

L'idée que nous avons du présent est d'une plénitude et d'une évidence positive singulière. Nous y siégeons avec notre personnalité complète. C'est là, seulement, par lui et en lui, que nous avons sensation d'exister. Et il y a identité absolue entre le sentiment du présent et le sentiment de la vie (*Siloë*, 108, ed. de 1928).

Es evidente que Roupnel se instala aquí en la plena oposición entre la existencia, como dinámica abrasiva que condena el ser a la precariedad vital de una hipotética duración, y la vida como una sucesión de instalaciones de la conciencia en el presente (« nous y siégeons »). Ello se debe, sin lugar a dudas, a la fuerza presencial (« plénitude et évidence ») que tiene el presente, frente a fuerza de ausencia de la que, necesariamente, surge la conciencia de duración.

Ahora bien, el instante, como realidad primordial, tiene un poder de dramatización, (*caractère dramatique de l'instant*)¹⁵, debido a la conciencia de ruptura permanente del ser (« la rupture de l'être »), que puede ser vivido como positivo, pues el ser renace a cada instante:

¡Olvido de estos yos
que, a punto, creí eternos!
¡Que tesoro infinito de yos vivos! (JRJ, 1957, *Eternidades*: 612).

O como negativo, en esa muerte necesaria para que llegue un nuevo revivir:

¡Que se me va, que se me va, que se me va!
¡Se me fue!
Y con el momento,
se me fue la eternidad" (JRJ, 1957, *El momento, en Piedra y cielo*: 835).

Esta dramatización consagra el instante, como eterna muerte y eterno renacer, separándolo de la conciencia de duración, asentada en la monotonía de la permanencia, del tictac de un movimiento continuo.

Dice la monotonía
del agua clara al caer
un día es como otro día
hoy es lo mismo que ayer (A. Machado, 1988, *Soledades*: 469).

¹⁵ « Ce caractère dramatique de l'instant est peut-être susceptible d'en faire pressentir la réalité. Ce que nous voudrions souligner c'est que dans une telle rupture de l'être, l'idée du discontinu s'impose sans contexte [...] Mais cette consécration de l'instant comme élément temporel primordial ne peut évidemment être définitive que si l'on a d'abord confronté la notion d'instant à la notion de durée » (Bachelard, 2006: 15).

Pero, en esa dramatización, el instante, digo yo, es el lugar del asombro permanente (y de la intranquilidad), frente al aburrimiento (y el sosiego) que genera la monotonía de la permanencia, en la costumbre de ser («¡Qué dulce al ir a ser es haber sido!» JRJ). Sin embargo, nos dice Bachelard, ese haber sido no requiere necesariamente la experiencia existencial de la duración, también puede provenir de lo que podríamos llamar la vida como sucesión incidental: un vivir instalado en la permanente sorpresa del instante, dándole esa fuerza vital y salvándolo de la cadena, sin sorpresa, de la duración.

Sans doute, à prendre la vie par son milieu, dans sa croissance, dans sa montée, on a toute chance, avec M. Bergson, de montrer que les mots *avant* et *après* n'ont guère qu'un sens de repère, parce qu'entre le passé et l'avenir on suit une évolution qui dans son succès général paraît continue. Mais si l'on se porte dans le domaine des mutations brusques où l'acte créateur s'inscrit brusquement, comment ne pas comprendre qu'une ère nouvelle s'ouvre toujours par un absolu? Or, toute évolution, dans la proportion où elle est décisive est ponctuée par des instants créateurs (Bachelard, 1932a: 18).

Por un lado, en función de esta interpretación podríamos sacar la consecuencia de que estos instantes creadores son como los *hauts lieux* temporales de l'existence, lo que nos llevaría a pensar que, incluso en la toma de conciencia de la temporalidad como duración, la naturaleza dinámica de esta duración y del cumplimiento que da a una evolución proyectada o sufrida se basa en los momentos, en los instantes incidentales en los que el ser toma conciencia de su ser como un absoluto, siendo los espacios intermedios, entre dos momentos de plenitud ontológica, como guiones que trazan una hipotética unión o como mucho, como secuelas (sería mucho decir consecuencias) de la cantidad de ser segregada por ese instante creador; llevado el razonamiento al mundo de la escritura, como guiones vacíos que trazan una hipotética unión entre dos párrafos o como los blancos que aíslan y ligan un poema de otro poema o, en ciertas novelas, acontecimientos que nada podrían tener que ver entre sí, pero que el narrador «historiador» se empeña en unir, rellenando artificiosamente los huecos dejados libres por la historia, como diría Galdós.

Por otro lado, vamos tomando conciencia de que la duración, en tanto que sostén del ser, hay que considerarla más como *voluntad de existencia*, que salvaría la disolución puntual del ser (ante una sucesión de presentes continua, pero continuamente devorada por el presente que ocupa el espacio del anterior), que como una *realidad vital*; de ahí el calificativo de *moral* que antes le otorgábamos al *élan* (de duración), frente al instante vivido en absoluto como *experiencia de vida*.

La duración se nos presenta cada vez más como una invención volitiva de la conciencia, como una ficción construida por la causalidad psicológica que necesita religar unos instantes a otros, con el fin de tomar posesión de una identidad en la permanencia: al yo no le basta con ser, le es necesario construirse un devenir histórico:

L'esprit dans son oeuvre de connaissance, se présente comme une file d'instant nettement séparés. C'est en en écrivant l'histoire qu'artificiellement, comme tant d'historiens, le psychologue y met le lien de la durée. Au fond de nous mêmes, où la gratuité a un sens si clair, nous ne saisissons pas la causalité qui donnerait une force à la durée, et c'est un problème savant et indirect de chercher des causes dans un esprit ou ne naissent que des idées (Bachelard, 1932a: 19).

La razón, como fuerza que organiza los instantes en función del principio de causalidad, dándole esa apariencia de edificio bien organizado, es así el complemento indispensable de la organización ficcional de la duración, que encuentra su material gracias a la memoria, capaz de recuperar los instantes perdidos. Pero eso supone que la duración es una construcción hecha desde el exterior de la conciencia real de la temporalidad:

La vraie réalité du temps c'est l'instant; la durée n'est qu'une construction sans aucune réalité absolue. Elle est faite de l'extérieur par la mémoire, puissance d'imagination par excellence, qui peut rêver et revivre (Bachelard, 1932a: 25).

Instalada en la ficción de la memoria, « puissance d'imagination » la vivencia de la duración pertenecería de lleno a la irrealidad (conceptual o afectiva); pertenecería al mundo de la invención. Instalado en la presencia del presente, la vivencia del instante pertenecería a la realidad (sensorial y ontológica); pertenecería al mundo del ser. Eso explicaría la reivindicación de realismo que llevan a cabo los poetas modernos, como inventores y decidores del ser y su rechazo de la tendencia social común que tiende a situarlos en los espacios de la irrealidad ficcional –territorio propio de los cuentistas y novelistas. Eso explicaría su voluntad de ser los nuevos practicantes de una ontología a la búsqueda del ser (sin adherencias ficcionales), frente a los novelistas, considerados como supuestos historiadores o psicólogos:

*¡Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
toda verdad presente, sin historia.*

*Que, como en él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas; sin*

que niñez , juventud, vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.

¡Temblor, relumbre, música
presentes y totales!
¡Temblor, relumbre, música en la frente
cielo del corazón –del libro puro! (JRJ, 1957, *Piedra y cielo*: 852).

La poesía no pertenecería al mundo de la imaginación, sino al de la realidad del ser. El ser es; sin más. Su realidad se evidencia en presencia. Está ahí; para manifestarse no necesita historia ni argumentación; como tal, sólo un instante vivido como espacio de revelación y de totalidad puede captarlo, tan momentáneamente como se ha evidenciado. Por eso, los momentos de plenitud ontológica o las epifanías, deslumbrantes siempre, por pura etimología paralizan la narración, arrancan al que las vive de la historia y lo instalan, a veces sin que se dé cuenta, en el tabor del ser. Súbito, deslumbrante y revelador, es al mismo tiempo mortal si no lo captamos con una simple palabra. « D’ailleurs, par son attaque, l’instant s’impose tout d’un coup, tout entier; il est le facteur et la synthèse de l’être » (Bachelard, 1932a: 27):

Plenitud de hoy es
ramita en flor de mañana.
Mi alma ha de volver a hacer
el mundo como mi alma (JRJ, 1957, *Eternidades*: 574).

Tira la piedra de hoy,
olvida y duerme. Si es luz
mañana la encontrarás
ante la aurora hecha sol (JRJ, *ibid.*: 576)

Sorpresa, a veces violenta, de improviso, como aprehensión en plenitud de lo que el ser rodea o de lo que rodea al ser; y (como ya dijo Mallarmé, al hablar del verso) fuerza sintética, flecha que no admite meandros, que aúna contrarios: exterioridad e interioridad, plenitud y detalle, pasado y presente, presencia y ausencia. Esta revelación y esta sensación de totalidad se asientan sobre la naturaleza *eficaz* (Bachelard, 1932a: 43) del instante, al menos de ciertos instantes, pues el pensamiento utiliza la vida « par éclairs irréguliers » (*Ibid.*: 47):

¡Hojita verde con sol,
tú sintetizas mi afán:
afán de gozarlo todo,
de hacerme en todo inmortal! (JRJ, 1957, *Nostalgia, Piedra y cielo*: 845).

Lueur subite
 L'aile de l'effraie
 frôlant le feuillage
 fait tomber
 la dernière goutte de pluie
 Dans l'étang
 du vide éclaté (Cheng, 2005: 255).

Frente a la verdad vital y reveladora del momento, está la precariedad de la duración, pues no es esta sino el producto de una carpintería elaborada para dar una morada de ficción al momento:

La mémoire, gardienne du temps, ne garde que l'instant: elle ne conserve rien, absolument rien de notre sensation compliquée et factice qu'est la durée (Bachelard, 1932a: 35).

Y vemos cómo Bachelard ataca directamente, y con un golpe bajo, el concepto de duración pues, en principio y de cara al pasado, la única duración posible sólo puede asentarse en la memoria de los instantes pasados.

Pues bien (y parece que la práctica avala su aserción en abstracto, del mismo modo que avala lo que podríamos llamar, en Proust, la teoría de la magdalena, construida sobre parejas de dos momentos superpuestos, pero separados en el tiempo por un abismo de vacío temporal –dos momentos de plenitud, en los que el momento presente real, arranca del pasado su momento análogo, convirtiéndolo en presente), esta memoria se asienta, de manera esencial, sino exclusiva, sobre ciertos instantes privilegiados de la relación de la conciencia sintiente con la realidad, momentos en los que se llevó a cabo un acto, con todas las categorías del acto instantáneo: lo imprevisto, la duración, su condición de acto aislado, incluso cuando se trata de actos que pertenecen a la costumbre, sensación asentada sobre actos incidentales que puntúan de manera repetida la vacuidad general del tiempo numérico.

Desde esta perspectiva, es interesante la oposición que Bachelard establece entre *acto* y *acción*:

Pour Bergson une action est toujours un déroulement continu qui place entre la décision et le but –tous deux plus ou moins schématique– une durée toujours originelle et réelle. Pour un partisan de M. Roupnel un acte est avant tout une décision instantanée, et c'est cette décision qui a toute la charge de l'originalité (Bachelard, 1932a: 22).

Sobre la base de esta oposición, se podría establecer una dualidad muy fructífera entre *acto poético* (fundamentador, tal vez, de la naturaleza formal del poema), como *acto de aprehensión inmediata de la realidad del ser* (o de su

transrealidad o ausencia), sin intermediarios ficcionales (salvo el uso de la palabra) y la *acción narrativa* (fundamentadora, tal vez, de la naturaleza formal de las *memorias*, de la Historia y de todas las formas que adoptan el constructo imaginario de la narración –novela, cuento, etc.) como *acción de aprehensión mediatizada del devenir del ser* –mediatizada, por una construcción de la imaginación, mediante lo que podríamos llamar una delegación ficcional.

Observemos que esta simple constatación, ya en hipótesis, justificaría ciertas prácticas de lectura que, a priori, parecerían injustificadas si consideramos la realidad diacrónica de la organización material de todo libro, incluido el libro de poemas: las páginas vienen unas detrás de otras, los poemas unos detrás de otros, los capítulos unos detrás de otros, etc.

Una novela, a no ser que sea una novela experimental (y en ese caso habría que ver en qué medida se escapa al principio de la temporalidad durativa, propia de toda historia, propia de toda acción narrada) hay que leerla siguiendo un orden, página tras página, capítulo tras capítulo, con el fin de tomar posesión de lo que Bergson llamaría (por boca de Bachelard) « un déroulement continu qui place entre la décision et le but [...] une durée toujours originale et réelle » –organizada, diríamos nosotros, por el organigrama más o menos complejo de la coordenada espacial.

Por el contrario, un libro de poemas, organizado también diacrónicamente sobre el papel ¿es, acaso, obligado leerlo en función de esa diacronía organizativa? Podemos leerlo así, y hay quien lo hace. Pero, ¿no tenemos tendencia a leerlo saltándonos esa organización, dejando de lado su construcción, que nos ofrecería un todo (temporal o lógico –es el caso de *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón, para el primer supuesto, el temporal; es el caso de *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, para el segundo, el lógico) y leyendo cada poema como un acto poético autónomo, cerrado sobre sí mismo y, en cierto modo absoluto, de la realidad del ser (o de su transrealidad o ausencia) aunque luego el poeta haya podido o pretendido incluirlo en una línea que, en su devenir nos ofrezca la apariencia de un todo organizado en muchas ocasiones, cuando los poemas ya estaban escritos? *Organizado a posteriori*, y empleo la expresión que maneja Pavese en *Il mestiere de poeta*, cuando, habiendo trabajado un material apto para ser organizado en historia, como consecuencia de una acción narrativa, se empeña en escribir un libro de poemas (*Lavorare stanca*): textos cerrados sobre sí mismos, llevando a cabo una sucesión de actos poéticos (sin pasado ni futuro para cada cuadro –realista), en vez de organizar la novela imaginaria de sus colinas y su pueblo; novela que, por otro lado, construye (a su manera) en otros textos.

El acto es al instante, lo que la acción es a la duración. ¿Podemos deducir, en consecuencia, que el poema es al acto poético lo que la narración a la acción narrativa? A pesar de todas las excepciones y salvedades que podamos hacer luego, creo que podemos, al menos, sospechar que el poema moderno tiende hacia el acto poético, como plasmación del instante primordial –lugar privilegiado del un ser en su inmanencia y de la experiencia poética que su contacto propicia.

Instante, primordial en la aprehensión del ser, frente a la duración, segunda, que no secundaria.

Esta *primordialidad* emana de su relación directa con el presente, con la inmediatez de la vida, mientras que la condición de segunda de la duración es consecuencia de su dependencia del pasado, como construcción de la memoria, y del futuro, del porvenir, como no-existencia aún o como construcción imaginaria del deseo. Es decir, como veíamos al principio, el instante es primordial en la presencia y en el presente –tiene una corporalidad vital aprehensible, mientras que el devenir es segundo en la ausencia y en la imaginación: el primero pertenece a la experiencia vital, la segunda a la vida imaginaria, en consecuencia:

Passé et avenir ne touchent pas à l'essence de l'être, et encore moins à l'essence première du temps (Bachelard, 1932a: 48).

Por eso el ser puede decir, como Dios, *yo soy el que es*. En presente y en presencia. ¿Quiere ello decir que la experiencia poética es el espacio privilegiado del ser en sí, como revelación (es lo que dirá Bachelard en su artículo, *Instante poético e instante metafísico*), mientras que la experiencia narrativa *sólo* abarcaría el espacio del ser en sus coyunturas circunstanciales?

Cualquier respuesta a estas preguntas es problemática, como todo cuanto tratamos. Si podemos decir (y creo que podemos) que en el devenir del poema «antiguo» (perdón por usar una expresión cómoda, a la que sólo doy un valor estratégico) hacia el poema moderno, en función de la experiencia de la temporalidad, se da una evolución que nos lleva de la acción poética al acto poético –y es en esa evolución (no en los polos) donde se aloja lo que he llamado la temporalidad problemática del poema. Sospecho (y la investigación debería precisar con más pertinencia lo que ya se ha dicho al respecto) que, del mismo modo y en función de los mismos argumentos, en el devenir de la narración «antigua» a la narración moderna se da una evolución que nos lleva de la acción narrativa al acto narrativo (y valga la contradicción implícita de la expresión). No sólo en función de lo que se ha llamado la fusión o contaminación de los géneros (que también, pero como consecuencia), sino en función de una evolución de la experiencia de la temporalidad en el hombre moderno, experiencia que, en el

instante (o viceversa, no lo sé) se carga de presencia y, por consiguiente, de espacialidad, como consecuencia del cambio de una visión trascendente de la vida que, en la creencia en el más allá espacial y temporal, apostaba por una vivencia de la temporalidad asentada en el concepto de duración (hacia la eternidad o hacia la perfección de la Historia) a una experiencia inmanente de la vida que, sin futuro, se aloja, aquí y ahora, en la experiencia inmanente del instante¹⁶.

1.4. El instante y el espacio

Recordemos que uno de los factores de los que Bergson echaba mano para organizar la experiencia de la temporalidad vital en una duración que, de heterogénea, dispar y desordenada, cualitativa y fragmentaria, podía pasar a ser homogénea, era la ubicación (la localización) de los distintos momentos que la componen en lugares u objetos precisos que, al mismo tiempo que incorporaban una especialidad a la experiencia de la temporalidad, ordenaba esta en duración, análoga de la temporalidad numérica –medida siempre, en función de una realidad espacial: lugar de la manilla del metrómetro, lugar en el que caen nuestros pasos al andar, espacio transitado entre silla y silla, etc.

Bachelard, como era lógico recupera también para el instante la magia salvadora del espacio, pero lo hace, aquí, apoyándose en la doctrina de Einstein:

Mais voici maintenant ce qui mérite d'être remarqué: l'instant, bien précisé, reste dans la doctrine d'Einstein un absolu. Pour lui donner cette valeur d'absolu, il suffit de considérer l'instant dans son état synthétique, comme un point dans l'espace temps. Autrement dit, il faut prendre l'être comme une synthèse appuyée à la fois sur l'espace et le temps. Il est au point de concours du lieu et du présent: hic et nunc ; non pas ici et demain, et non pas là-bas et aujourd'hui. [...] Mais de qu'on accepte de souder et de fondre les deux adverbes, voici que le verbe être reçoit enfin sa puissance d'absolu (Bachelard, 1932a: 31).

Es así como los momentos de plenitud ontológica paralizan el devenir, fijando la temporalidad en un momento y en un espacio que se convierte en absoluto. Positivo, diría yo, si nos instalamos en una ontología de la afirmación del ser:

¹⁶ Presiento en este razonamiento una posible contradicción: esta experiencia inmediata del instante, matriz de los momentos de plenitud ontológica, ¿no sería, en ocasiones, algo así como la emergencia ocasional, en el aquí y en el ahora, de las instancias del deseo, instaladas en la ensoñación de una posible trascendencia? De serlo, habría que explicar la naturaleza y función de estos puntos de interferencia ocasionados por estas manifestaciones epifánicas del ser –¿absoluto en su inmanencia?

Joie minérale
à la fois une et multiple
figée sur un instant
aussi long qu'un fleuve (Bourg, 1971).

Negativo, si nos instalamos en una ontología de la negatividad; tanto en el caso de JRJ como de Bachelard imposible –pero muy posible, sin perder su condición de experiencia absoluta, en ejemplos propios de la poesía más moderna –francesa en especial, tras la debacle del yo y de la palabra –pero esto merecería otra comunicación¹⁷). Absoluto, que se basta a sí mismo que no necesita ningún tipo de andamiaje psicológico o retórico.

La experiencia poética se manifiesta, entonces, sin tener que «carpintear para ‘componer’ más estenso el poema» según la expresión de Juan Ramón en su prólogo al poema *Espacio* (1978: 605); carpintería temporal de la duración, que le

¹⁷ En busca de ejemplos para justificar mi teoría (poemas cortos que tiendan hacia la eliminación completa de cualquier rasgo de narratividad y de argumentación discursiva), me he encontrado con una proliferación de estos en la poesía española, en la poesía de tonalidad arábiga y en la poesía oriental. Sin embargo, me he encontrado con poquísimos ejemplos pertenecientes a la poesía francesa moderna (hasta llegar a dudar de las ideas que voy proponiendo), incluso en los autores que teorizan sobre la necesidad del poema corto (*ma non tropo*, si releemos a Baudelaire, cuyo límite es el soneto y la canción narrada); evidentemente, no he tenido en cuenta las influencias recientes, aplicadas como superestructuras, de los modelos orientales, sobre todo el *haiku* –por ejemplo, los bellísimos ejemplos de recreación que nos ofrece la obra de Paul Claudel.

Las conclusiones de esta observación serían de muy variada índole:

1^a. La poesía española es la más abundante en ejemplos –lo que encuentro natural, dadas las raíces populares de esta, asentada por un lado en la herencia arábigo-andaluza, mediante el enlace medieval de las *jarchas* y el enlace moderno de la *copla* (considerada esta en su sentido estricto, «tres renglones, nada más», según la definición de J.M. Pemán), incluso en los poetas más cultos de la modernidad.

2^a. No encuentro en Francia (dejo de lado, de momento, literaturas europeas que conozco menos) una herencia popular similar. ¿Problemas de la castración generalizada del clasicismo del siglo XVII, unidos al tono general de la escritura francesa, moralizante y argumentativa, por un lado, tendente al metadiscurso, por otro, y esclava de los desarrollos tanto narrativos como argumentativos que impone una visión demasiado lógica y didáctica de la realidad, impuesta por la esencia misma del pensamiento tradicional francés? Ya es curioso que los ejemplos (y los que mejor me servían) pertenezcan, en su mayoría, a un autor, aunque francés, de origen chino, François Cheng.

3^a. Los autores franceses en los que creo podría encontrar ejemplos de poemas tendentes hacia la poeticidad pura, son autores, en la postmodernidad (Blanchard, Daguy, etc.), en los que tanto la experiencia del ser como la de la palabra se asientan en una poética de la negatividad; lo que no facilita la ‘producción’ de poemas que expresen o creen, según la práctica de JRJ, corroborada por la teoría de Bachelard, los momentos de plenitud ontológica de los que hablamos; si es susceptible de producir, en sentido inverso, momentos de vacuidad ontológica, es algo que tenemos que estudiar en el futuro. Aunque, buscando ejemplos, siempre hemos encontrado en los poemas de estos autores una necesidad, aunque mínima, de apoyar esta experiencia en un elemento discursivo (explicativo) o metadiscursivo; el ejemplo más patente ha sido el de Henri Meschonnic, en sus poemas brevísimos, de una sola frase. Tengo que decir, que los poemas, cortos, de Guillevic también me han desorientado. En cualquier caso, hay un problema en la poesía francesa que no encuentro en la española, lo que hace necesario volver sobre la cuestión.

daría una organización narrativa, o carpintería lógica de la organización argumentativa. Contrariamente,

C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. (Bachelard, 1932b: 103).

Ejemplo perfecto, la *Ballade des dames du temps jadis*, del llamado François Villon.

Desde esta perspectiva, Bachelard puede concluir que « La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie » (Bachelard, 1932b: 103):

Días nulos, cual los días
de parada indiferencia
de dios antecreador.

(Todo duro, entero todo,
en mole de un orden negro,
como un yo tan sólo yo)

De pronto, un día de gracia,
todo me ve con mis ojos,
me parto en mundos de amor (JRJ, 1957, *Dios primero, Estación total*: 1227).

Y así, del mismo modo que tras Baudelaire, el poeta se verá «obligado» a destruir la carpintería argumentativa del poema, quedando, a pesar de todo, de la antigua lógica ciertos «donc», «alors», «mais», aislados y, en ocasiones sobrantes, repartidos como estrellas caídas y apagadas por las páginas de *Les Fleurs du mal*, el poeta se verá obligado a destruir la carpintería narrativa de idilios, églogas, romances, canciones narradas, como pretende Mallarmé al expulsar del poema la «troisième page» (la de los periódicos, la consagrada a los «faits divers»), con el fin de que emerja el poema moderno, el que Bachelard llamará «poème vrai» y, al que tras Mallarmé, Juan Ramón y otros, Dámaso Alonso sacralizará en su libro primero, el que titula *Poemas puros*. « C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné » (Bachelard, 1932b: 103).

2. CONSECUENCIAS A MODO DE PRIMERAS CONCLUSIONES

Dejo de lado los aspectos ideológicos que las dos actitudes de pensamiento ponen de manifiesto que, como en el caso de mi reflexión sobre el espacio nos llevarían a la contraposición entre, por un lado, un naturalismo pagano, instalado en la vida como aquí y como ahora, un naturalismo que, si admite cierta dimensión espiritual de la vida, asentaría esta dimensión en la experiencia profunda de la presencia del ser (la vida como conciencia de ser, en el ser), y por otro un judaísmo fundamentado en el principio de que la verdadera vida está ausente –situada siempre en un más allá, un *ailleurs* espaciotemporal–, que la palabra de Dios (y de los profetas) expresan siempre en futuro. Aquí, esta confrontación es lógica, si pensamos en la adscripción étnica de Bergson y en la cosmología esencialmente naturalista, *elemental*, de Bachelard (y en la ontología *ruralista* del propio Roupnel).

El hombre moderno, al no querer, por un lado, contentarse con un presente – absoluto (el aquí y el ahora no llegan a satisfacerle, de momento–, al no poder religar este aquí y este ahora a una presencia válida, pues, habiendo pasado de su condición de hijo de Dios a la de ser abyecto, material e histórico, abomina aún de sí mismo, y abomina, por consiguiente, del ser, en sí), pero al no poder confiarse, por otro, a ningún más allá, real, (pues los que tenía los ha abolido, al declararlos entes de ficción), necesita crearse esos dos pozos de melancolía y de deseo¹⁸ que son el pasado y el futuro, en los que agota todas sus fuerzas de existencia, sacando de ellos el agua amarga de una duración ficcional que no le sirve para apaciguar su sed. La novela moderna es, en mi opinión, la garrucha ficcional con la que se saca de ese pozo el cubo lleno de esa melancolía deseante –de ahí el predominio, en ella, del espacio autobiográfico (pasado), por un lado y el de la ciencia ficción (futuro), por otro; reservando los espacios de la novela social y de la novela negra para el presente:

Chirría sobre el pozo la garrucha,
 sube el agua a la luz, donde se funde.
 Tiembla un recuerdo en el colmado cubo;
 ríe en el nítido tondo una imagen,
 Acerco el rostro a bordes que se borran:
 el pasado se arruga y envejece,
 y pertenece a otro.
 ¿Ya rechina

¹⁸ No olvidemos que antiguamente eran pozos de alegría y de esperanza – sin dejar de ser (fuera de la fe) de ficción.

la rueda; te devuelve al fondo lóbrego,
visión: una distancia que nos rompe (Montale, 1996: 37).

Dejo de lado, digo, este aspecto sobre el que tendríamos que volver, y retorno al nivel técnico de mi tema, con el fin de sacar algunas conclusiones que me sirvan para cercar el espacio genótico del poema.

a. El juego de contraposiciones que hemos llevado acabo sugiere que la temporalidad, como duración, es una estructuración ficcional de la conciencia existencial, en la que pasado y futuro son como una compensación imaginaria de la dramaticidad del presente, del ahora. Pasado y memoria (en la añoranza y en el placer de haber sido) son, lo sabemos, las bases de la creación de la novela, de la historia, del yo y del nosotros, como voluntad de identidad y de permanencia. Por su lado, futuro y deseo (en miedo y en la voluntad de seguir siendo) son la base la creación de la profecía del yo, en la novela de la ciencia ficción.

Sabemos (ya lo decía, como vimos, Hugo en su *Préface de Cromwell*, y Galdós lo mejoraba en la segunda parte de su novela *Ángel Guerra*) que el narrador, a modo de un sabio albañil o de un mal historiador, es el *reparador*, el *rellenador* (más que el dios omnisciente), de los huecos temporales de una duración que, sin esta reparación, sin ese relleno, más que un muro sólido (inmenso y bien organizado friso, en relieve, de un templo salvado en el que el tiempo y los hechos progresan en función de una causalidad narrativa), sería como un encaje normando desgarrado por el olvido y por la afectividad –o, mejor, un simple amontonamiento de piedras por las que vemos las figuras perdidas y fragmentadas del friso que pudo adornar el muro del templo, hoy derruido.

Desde esta perspectiva, en la narración, el presente sería, sólo, como un eje virtual de la organización temporal, ante la imposibilidad de incorporarlo a esa duración, que es, necesariamente recuerdo de pasado o ensoñación de futuro, salvo en los momentos de plenitud ontológica o las experiencias epifánicas, capaces de detener el relato; y recupero, de nuevo, el ejemplo de Proust, al que añado el de Joyce, al ser los «primeros» en captar esa dimensión moderna, en alternancia, de la experiencia de la temporalidad, con el fin de incorporarla al sistema narrativo.

De ahí, la prioridad primordial del instante, como experiencia de vida, y la importancia segunda de la duración, como voluntad de existencia. Prioridad primordial e importancia segunda del acto poético y de la acción narrativa.

b. Ello, en la modernidad nos situaría en un espacio teórico que enfrentaría poeticidad y narratividad. Pero este enfrentamiento no es un problema de poética retórica sino de poética epistemológica y ontológica.

La narración, como ficción de la duración, pertenecería al espacio de lo existencial (historia), de la temporalidad agónica: al espacio de la disolución del ser que intenta conjurarla –literariamente. Una duración problemática, que es la vivida por el hombre moderno. Al negar el concepto de Historia (sagrada o laica), se ve obligado a renunciar al concepto de historia; una historia causalmente organizada. Abolida la duración encadenada del relato, con su sucesión de bisagras evenemenciales que instauraban la lógica (*los posibles lógicos del relato* de Cl. Bremond) en su narración, del mismo modo que los ha abolido de su vida, el narrador puede instalar en esta expresión de una temporalidad narrativa en derrubio el vacío ajironado de la zozobra ontológica: un tiempo boqueteado, jirón y bruma. Y la conciencia de duración, que instalaba la ficción clásica en el devenir causal, organizado en cronología (y las rupturas de esta tenían su explicación lógica) es sustituida por un carrusel de imágenes, sentimientos e ideas con voluntad de presencia en el presente –es su única manera, nueva, de existir: todos los entornos del monólogo interior, todas las instancias de deconstrucción, discontinuidad y desorden temporal, fragmentación del relato, huecos en la no organización anecdótica, posibles contradicciones en su devenir, relación, finalmente, inmediata de la voz narrativa con el acto expuesto, no siempre narrado, etc. –recuperación de la heterogeneidad de la temporalidad vital o, en un sentido contrario, la conversión de la novela en una sucesión de momentos de plenitud ontológica– *poemizando* (si se me permite el atrevimiento), en ambos casos, la estructura narrativa; ajena, por consiguiente, al segundo momento de la reflexión bergsoniana.

Crisis de la novela de la temporalidad durativa, en la crisis de la historicidad del yo y del nosotros. Estamos ante vastos espacios de la novela llamada postmoderna; en ella, como en el poema, por razones de misma raíz, pero antagónicas, la expresión de la experiencia verbal de la temporalidad también es problema.

La *novela de poeta* no es novela de poeta¹⁹ porque cuente o describa cosas poéticas o use muchas metáforas gratuitas; la novela de poeta es poética porque responde a este principio básico de la temporalidad problemática, en la que luchan una experiencia directa del instante y una elaboración de la experiencia del tiempo como duración. De ahí nacerían los presupuestos básicos de parte (no sé si grande o pequeña) de la narrativa que se ha situado al margen de una estructura respetuosa de la noción de duración (de la noción de historia) en su composición

¹⁹ Estúpida expresión tan empleada en España.

de las estructuras espaciotemporales; así es, al menos, en la mayoría de sus manifestaciones más cercanas al mundo francés.

De su parte, el poema, como expresión verbal que pretende decir el instante, pertenecería a la experiencia del ser, a la temporalidad gozosa de la presencia o a la temporalidad dramática de la abolición instantánea de esa presencia –pero reclama siempre la experiencia del ser en el instante. Lo veremos en el esbozo de análisis del poema mejor *charpenté* de la poesía francesa –*Le lac*, de Lamartine, cuando esboce su análisis al final de mi intervención.

Si la poeticidad es esencial (atemporal, ahistórica o transhistórica), si no pertenece o pretende no pertenecer, en la mayor medida de lo posible, a la temporalidad, ¿cómo puede ser palabra en el tiempo? Creo que desde la esencialidad de la experiencia del instante, incluso en Machado, salvo en la mayoría de los poemas de *Campos de Castilla*. Pero en *Campos de Castilla*, el poema se resuelve casi siempre en narración: A. Machado recupera el poema épico y, con todos los problemas que esta afirmación conlleva, su poesía no se resuelve en *vrai poème*, como sí lo son los poemas de *Soledades y Galerías*, *Canciones nuevas*, los poemas apócrifos de Juan de Mairena o los sonetos finales a Guiomar; es decir, los poemas escritos por el «gran Machado»²⁰, el primero y el segundo, según la distinción que Juan Ramón hace (muy inteligentemente y sin ninguna mala intención, como piensan algunos) de su compañero y amigo.

Si la poesía es palabra en el tiempo, desde la perspectiva que ya dijimos, es palabra en el tiempo que intenta escapar a la experiencia de la duración.

Desde esta perspectiva, existiría un eje imaginario de la experiencia de la temporalidad (dialéctico para el creador y metodológico para el crítico) sobre el que juegan la narración, tendiendo hacia grado absoluto de duración, y el poema, tendiendo hacia el grado cero de duración, es decir, hacia la plasmación del acto poético en el instante. Esa tensión es la que nos permitiría fijar el estatus del poema moderno de cara al problema esencial de la temporalidad.

Voy a enunciar a continuación los tres ejes que, a mi entender, nos permitirán acercarnos más exactamente a este carácter problemático, con las consecuentes perspectivas metodológicas que este acercamiento implica.

²⁰ El Machado rubeniano y el becqueriano, frente al «Antonio Machado de Castilla», el tercero, continuado y enfecido por los poemas de la guerra (véase: JRJ, 1985: 252): «Y este Antonio Machado, es el que, por desventura, a cuenta de realidad más urgente, ha sido montado sobre el segundo, es decir, el primero en vida y muerte. Las guerras siempre exaltan lo grosero, porque la guerra es gruesa, es natural que lo sea, y la lírica es delicada; y no deben mezclarse guerra y lírica. Lo que corresponde a la guerra, es escritura, es la épica; pero la épica nunca ha sido la forma suprema de la poesía ni en Antonio Machado ni en nadie».

3. LOS TRES EJES DE LA PROBLEMÁTICA TEMPORAL DEL POEMA

3.1. El eje básico u *ontológico*

En el acto poético moderno parece imponerse la prioridad primordial del instante (del presente y de la presencia), como gesto privilegiado en el que la palabra puede captar el ser; aunque, incluso, en esta captación puedan darse sensibilidades diferentes. Y podríamos estudiar esta diferencia analizando gestos poéticos similares de Juan Ramón y de Machado, en poemas de base tan popular como sus anuncios, respectivos, de la llegada de la primavera. Dice A. Machado, en versos tan repetidos, rizando el ripo del refranero:

La primavera ha venido.
Nadie sabe cómo ha sido (Machado, 1988, *Nuevas canciones*: 620).

Y en este gesto poético mínimo podemos encontrar²¹:

- ▶ Un desplazamiento temporal, (la llegada de...); una acción, en cierto modo, pues, con un sujeto y un verbo de acción.
- ▶ La búsqueda de una causa que pudiera explicar esta acción.
- ▶ El paso de un pasado que se ha convertido en presente: un recorrido, un curso.

Lo que confiere al microtexto una dominante narrativa que se explaya en la captación del instante, imprevisto, con resultante epistemológica: formulación de un enigma conceptual, sin que ninguna carga sensorial (una presencia que se impone a los sentidos), ni ninguna fusión emocional del ser con el instante espacio «distriga» la búsqueda de esa causalidad. Por su lado, Juan Ramón nos dice:

La primavera, placer.
Flores, flores, flores, flores.
Sobre todo los olores,
¡qué inmenso el tuyo, mujer! (JRJ, *Estío*, 105).

Y en este gesto poético, que sigue siendo mínimo, el poeta nos sugiere:

- ▶ un ensí de realidades (no acciones) concordantes,
- ▶ sin que se formule relación ni causal ni evenemencial entre ellas;

²¹ No tomo en consideración, aquí, posibles interpretaciones políticas, enigmáticas, que se hayan podido dar a estos dos versos. Me atengo a su literalidad. Prefiero recordar, frente al dístico tan injustamente popular, los tres versos que le siguen en *Nuevas canciones* (CLIX, 4): «La primavera ha venido. / ¡Aleluyas blancas / en los zarzales floridos!».

- ▶ sólo una enunciación emocional de estas dos realidades, que surge de una relación analógica no formulada por el texto y que se asienta en un doble presente;
- ▶ relación analógica que el lector debe extraer de la contigüidad de las dos realidades enunciadas, apoyada esta por la correlación musical de las rimas y articulada en torno a la preposición «sobre».

Estaríamos, pues, ante una dominante poética pura: vivencia de una plenitud ontológica instantánea (sensorial y emocional) que se agota en sí, tras hacer posible la fusión de esas dos realidades: la primavera y la mujer.

Aprehensión de un instante, en ambos casos, en Machado este no puede escapar a cierta experiencia de la temporalidad causal (es lógico si tenemos en cuenta el conjunto de su poesía); mientras que en Juan Ramón, a pesar del espectro más complejo del gesto poético que provoca el poema, este se atiene al puro instante en sí. Oposición que evidencia el régimen verbal de los dos textos: el empleo del pretérito imperfecto, en un caso (y ejercido sobre un verbo esencialmente evenemencial *–ha venido*); la ausencia de verbo en otro (aunque la segunda parte se resuelva con un implícito verbo *ser*, en presente).

3.2. El eje segundo o *existencial*

En él pervive, a pesar de todo, la voluntad de decir el pasado y de desear el futuro: el eco y la voz; la voz en el eco y el eco en la voz, de los que habla Bachelard, no le permiten al acto poético abolir la experiencia de la memoria ni el proyecto del deseo que, por un lado o por otro, avasallan la plenitud del instante; y el poema tiene que buscar un modo, una forma retórica o simbólica para poder integrar, si llega el caso, esa emergencia del pasado, como experiencia hecha presente en la palabra.

Sobre esta emergencia se asienta la poesía de tono elegíaco (recuerdo en añoranza, positiva o negativa) que se organiza en poema, pero sin llegar a construir una narración, mediante el andamiaje retórico y ficcional de la elegía. Los ejemplos son múltiples.

3.3. El eje retórico o *técnico*

El poema nace entonces como resultante, por un lado de las pretensiones de *a* y de *b* y, por otro lado, primero, de esclavitud temporal de la prosodia (el devenir lingüístico y musical del poema) y, segundo, del principio de *composición*, innato en

la tradición literaria y artística, que exigía una cierta entidad cuantitativa (lingüísticamente hablando) y una cierta entidad cualitativa (si consideramos las imposiciones técnicas de las formas heredadas) al objeto artístico que necesitaba mostrar una cierta pericia creadora²². Ambas se demostraban mediante la construcción de un objeto artístico de cierta entidad.

Desde este punto de vista, tomemos conciencia de la exigencia ascética (y la humildad) que impone al poeta el concepto de poema puro, no carpinteadado.

Desde esta perspectiva, el *vrai poème* tiene dos posibilidades naturales para manifestarse.

1º. Se imponen *a* y *b* (sobre todo *a*); y el poema brota como una sola frase aseverativa o como un conjunto de pequeñas frases yuxtapuestas que no admiten ni modulaciones temporales ni sintácticas, propias de la lógica del discurso. Los ejemplos (o modelos) perfectos sería la jarcha, el haiku y la copla²³:

El otoño ya, placer.
Bajo todos los olores
que se mueren –¡adiós, flores!–
trasmira el tuyo mujer (JRJ, 1957, *Eva 2, Estío*: 186).

Al amanecer,
el mundo me besa
en tu boca, mujer (JRJ, 1957, *La fusión, La estación total*: 1229).

Una centella blanca
en la nube de plomo culebrea.
¡Los asombrados ojos
del niño, y juntas cejas
–está el salón oscuro– de la madre!...
¡Oh cerrado balcón a la tormenta!
El viento aborrecido y el granizo
en el limpio cristal repiquetea (Machado, 1988, *III, CLVI, Galerías, Nuevas canciones*)²⁴.

²² Hablando de manera un tanto burda: exagerando, un poema no podía ser de un solo verso, como un cuadro no podía ser una sola pincelada, ni una partitura un simple acorde.

²³ Aunque considero superiores la *jarcha* y a la *copla*, al no encontrar en el *haiku*, de manera habitual, la tensión emocional (demasiado descriptivo, al estilo zen, o demasiado axiomático) que necesita la expresión del momento de plenitud ontológica. Esta era mi impresión de lector; la he confirmado, salvo algunos ejemplos magníficos, al releer los *99 HAIKU*, de Ryōkan (Ed. Verdier, 1988). Salvedad hecha, claro está, de los problemas planteados por la traducción.

²⁴ Problemas para encontrar poemas similares en francés, si no son epigramas clásicos o *haikus* modernos (Paul Claudel). Falta a mi entender una tradición popular como la española, ligada a la herencia de las jarchas, del poema árabe y de la copla, en su sentido más puro. Es este un tema que habría que estudiar.

2º El poema necesita extender, ampliar, prolongar, su gesto poético, integrando la experiencia del instante en un organigrama retórico que lo organiza en artefacto lírico, aparentemente más retórico que los anteriores. Para llevar a cabo esta ampliación, tiene tres posibilidades evidentes:

a). Instalarse en una redundancia simple: en la pervivencia y en el desarrollo del estribillo clásico, por ejemplo (fijando el desarrollo temporal mediante la repetición de una frase que expresa una sensación, un sentimiento o una idea; es el caso de múltiples canciones), o, gracias a la modulación anafórica de una frase que adopta las mismas funciones del estribillo, al mismo tiempo que permite la progresión del poema, pero sin que haya, necesariamente evolución de la experiencia de la temporalidad.

El ejemplo más clásico y más hermoso que se me presenta, es *La ballade des dames du temps jadis*, que, siendo un poema sobre el tiempo que pasa, vive, paradójicamente, la temporalidad en la fijación de instantes sucesivos, cuajados por la repetición del estribillo que instala la vivencia de muertes sucesivas en lugares y en épocas distintas –vivencias abstraídas de la temporalidad mediante la metáfora implícita de la nieve que, desapareciendo cada primavera, retorna cada invierno –en un eterno presente cósmico: «Mais où sont les neiges d’antan?».

b). En otros casos, la redundancia se ejerce mediante desplazamiento vertical. Se trata la falsa redundancia que construye el eje vertical metafórico de poemas como *La Chêvelure*, de Baudelaire.

La experiencia temporal de este poema está toda ella expresada en la primera estrofa. Es experiencia pasional que escapa, como es lógico a la duración, momentánea y condensada en un espacio único: la alcoba poblada por la cabellera que el yo lírico quiere agitar en el aire, como si fuera un pañuelo cargado de perfumes, con el fin de poder olerlos, (es decir, beberlos, en la mitología baudelairiana), como si fueran un *vinoperfume*. El resto del poema construye, en redundancia metafórica sobre la cabellera, un eje vertical de unos seis conjuntos metafóricos que nos devuelve brutalmente al único espacio y tiempo reales de la experiencia baudelairiana, aunque conceptualmente en otro sitio (por eso, contraviniendo la herencia jakobsoniana, hablo de aparente redundancia) –la vida como viaje, en la travesía del desierto: «Et n’est-tu pas la gourde où je hume à longs traits le vin du souvenir?».

c). La redundancia puede adoptar una forma aparentemente más elaborada –retóricamente al menos. El desarrollo del poema hace que el instante vivido como momento de plenitud ontológica (en el caso que vamos a ver, con resultante negativa) cambie de registro, transitando lo que he llamado las distintas instancias preliterarias del discurso: pasando el acto poético (aquí acción poética) de la

narratividad a la poeticidad o viceversa o combinando las tres instancias básicas (narratividad, discursividad argumentativa y poeticidad) en un mismo poema.

Un ejemplo perfecto de este andamiaje lírico lo encontramos en el poema ya aludido, *Le lac*, de Lamartine, artefacto lírico por excelencia.

En él, el acto poético tiene un centro neurálgico: la muerte de la amada, de la que se entera o toma conciencia al llegar al lago en el que pasó las vacaciones con ella, el año anterior. El poeta, muy sensible al concepto de poeticidad moderna, pero heredero de todas las retóricas neoclásicas, triplica esta experiencia, repitiéndola, modulándola, en cada uno de los registros de las tres instancias básicas del lenguaje.

La primera parte –en torno a la frase esencial (« Regarde! Je viens seul m’asseoir sur cette pierre / Où tu la vis s’asseoir »), que podía haberse convertido en *vrai poème*, con sólo reorganizar de otro modo las dos primeras estrofas que la preceden –se organiza finalmente en una narración que recupera el pasado perdido, en la duración del paseo en barca que va recorriendo los bordes del lago, y que sirve de introducción a la segunda parte, cuando el primer yo narrativo cede la palabra al personaje ahora muerto. Cesión que recuerda las cesiones que, en la copla compleja, hace el narrador a una voz ajena (o no) a la narración²⁵.

Estamos ante las cuatro estrofas del texto que podemos llamar el *canto de Elvire* que, aunque vulgares en el tema, son de por sí, un auténtico *vrai poème*, con valor absoluto. Este canto está anclado doblemente en la experiencia del instante presente, como momento y como espacio positivo de plenitud ontológica (curiosamente, estamos en un lago, no en un río) y como momento dramático en su inevitable abolición.

La tercera parte, con el mismo tema, se instala en la discursividad argumentativa, entreverada con exclamaciones que pertenecen a la poeticidad, y que convierte la narración y la descripción primera y el canto segundo en una reflexión sobre el paso del tiempo, eligiendo y asentándose en un elemento esencial de la experiencia de la temporalidad: sólo el espacio (« Oh lac! rochers muets, grottes, foret obscure!.. ») puede salvar a la temporalidad de su desaparición total, dándole esa apariencia ficcional de duración que es la conversión de una acción en monumento, en un «lieu-dit», es decir, en memorial, espacial, que lo salva para la memoria, al convertirlo en presencia y en presente: *le lac*.

²⁵ Del tipo de: «Y al pasar junto a una reja, / oyó una voz que decía: / ‘La niña se fue a la mar, / y en la mar ahogó sus penas, / para nunca despertar’».

Si he acabado (hoy) mi reflexión con *Le Lac*²⁶ es por dos razones muy diferentes: fue, con catorce años el primer poema francés que analicé (en serio) y me aprendí de memoria; le debía un pequeño tributo. De manera más científica, no creo que haya poema, en los albores de la modernidad poética, que sirva para poner mejor de manifiesto la problemática temporalidad del poema: entre el poema que (al no ser canción ni soneto) tiende necesariamente aún, sobre ese eje del que hablaba, hacia la narración y la argumentación, que exigen una organización muy bien armada, *charpentée*, del discurso, pero que tiene ya conciencia de que, aunque no pueda, debería o podría haberse liberado de ella, con el fin de que pudiera emerger el *poema vrai*, en la captación inmediata (no mediatizada) del instante/espacio.

¿Podríamos llevar a cabo un ejercicio similar, tomando como textos para nuestro trabajo dos poemas que la pedagogía poética siempre ha puesto al lado de *Le lac*; me refiero a *La Tristesse d'Olympio*, de V. Hugo y a *Le Souvenir*, de A. de Musset –los otros dos grandes poemas del amor perdido del Segundo Romanticismo francés?

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1932a): *L'Intuition de l'instant*, Stock, París.
- . (1932b): « Instant poétique et instant métaphysique », en *L'Intuition de l'instant*, Stock, París.
- BERGSON, H. (1945): *Essai sur les données immédiates de la conscience*, edición de las obras completas, Éditions Albert Skira, Ginebra.
- BOURG, M. (1971): *Jeu de Francheval*, Les Paragraphes littéraires de Paris, París.
- CASARES, J. (1942): *Diccionario ideológico*, Gustavo Gili, Barcelona.
- CHENG, Fr. (2005): *À l'Orient de tout*, Gallimard, París.
- GAGEY, J. (1969): *Gaston Bachelard, ou la conversion à l'imaginaire*, « Bibliothèque philosophique » [thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Paul Ricoeur, Paris X], París.
- GLEIZE, J.-M. (1995): *La poésie. Textes critiques, XIVE-XXe siècle*, Larousse, París.
- JIMÉNEZ, J. R.: (1957): *Libros de poesía*, Aguilar, Madrid.
- (1978): *Leyenda*, ed. de Sánchez Romeralo, CUPSA, Madrid.
- (1985): *Guerra de España*. «[El asunto Bergamín]. 3. Un Enredador enredado», ed. de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona.
- MACHADO, A. (1988): *Poesías completas*, 2 vol., Edición de Oreste, Macri, Madrid.

²⁶ Sé que es necesario darle aún más vueltas a este conjunto de temas.

- MONTALE, E. (1996): «Cigola la carrucola», *Ossi di sepiá*, 1925, traducción de J. del Prado, en *Homenaje en conmemoración de Eugenio Montale (1896-1996)*, Complutense, Madrid.
- POIRRIER, Ph. y BLETON-RUGET, A. (dir.) (2006): *Le temps des sciences humaines. Gaston Roupnel et les années trente*, Éditions Le Manuscrit, París.
- PUELLES, L. (1997): La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora, Universidad de Cádiz, Cádiz.
- PRADO, J. del (1996): «Teatralidad versus narratividad», en *Poeticidad, Narratividad y Teatralidad*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (2010): «Histoires de sentiments et histoires d'idées», en *Métamorphoses du roman français. Avatars d'un genre dévorateur*, ed. de José Manuel Losada, Peeters, Lovaina.
- QUENEAU, R. (1966): *Art Poétique, Instant fatal*, Gallimard, París.
- WHALEN, Ph. (2001): *Gaston Roupnel, âme paysanne et sciences humaines*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon.
- (2005): «La mise en lumière des travaux de Gaston Roupnel (1871-1946)», *Ruralia*, 2001-08. <<http://ruralia.revues.org/document217.html>>. Consulta: 07/04/2010.

Faut-il qu'une fenêtre soit ouverte ou fermée ? (Galerie poétique de Baudelaire à Ponge)

DOMINIQUE RABATÉ
Université de Bordeaux 3
TELEM/Modernités

Pour Javier del Prado, en toute amitié
et complicité poétique

OUVERTURE

Qu'est-ce qu'une fenêtre ? La question portera moins sur ce qu'elle est comme objet pratique, que sur ce à quoi elle « invite », pour me servir d'un verbe évidemment baudelairien dont on reconnaîtra déjà ici l'empreinte. « Il n'est pas d'objet plus profond », affirme en effet le narrateur du célèbre poème en prose de Baudelaire, avec un goût prononcé du paradoxe. Car s'agit-il bien d'un « objet », dès lors qu'il est qualifié par une suite de superlatifs, qu'il s'inscrit sous le signe provocateur de l'oxymore : « plus ténébreux, plus éblouissant » ? Le paradoxe est encore redoublé : voir la fenêtre, ce n'est pas la voir, mais voir ce qu'elle donne à voir, le spectacle qu'elle offre à notre rêverie, à notre regard, à notre immobilité. Ce n'est pas la fenêtre qui s'offre à notre vue, mais c'est elle qui la guide, qui l'encadre en la délimitant, en la décomposant. Elle doit donc se rendre invisible, aussi absente et oubliée que les bords d'un tableau, tout aussi nécessaire pour tracer l'espace de notre vision.

« Pas d'objet plus profond » : la fenêtre est dans notre système de représentation du monde depuis la Renaissance et l'invention de la perspective albertienne ce qui fonde l'idée même de profondeur de champ. Plutôt que d'aller du côté de sa fonction – si puissante – d'amorce narrative au désir de voir dans le roman des XIX^e et XX^e siècles (que le cinéma a évidemment continué d'exploiter et d'explorer), c'est le motif poétique de la fenêtre que je voudrais analyser parce

qu'il permet de réfléchir certains gestes poétiques, auxquels ils donnent autant son cadre que sa dynamique.

Motif en effet, car la fenêtre qui m'intéresse ici n'est pas exactement un thème. Plus qu'un objet mais moins qu'un symbole, elle m'a paru l'occasion de réfléchir – le mot est bien sûr voulu car la fenêtre, on le verra, n'est jamais loin du miroir – sur les rapports entre extérieur et intérieur, clôture et ouverture du moi à autrui, du texte au monde, de la finitude à l'infini, du sensible à l'intelligible.

Un parcours s'est ainsi imposé à moi à travers les textes qui portent tous le même titre : Baudelaire d'abord, Mallarmé, Apollinaire et l'extraordinaire rencontre avec les tableaux de Delaunay, enfin Ponge. Mais c'est bien le poème d'Apollinaire qui est pour moi le centre irradiant de mon étude, autour de l'extraordinaire surgissement du « poème-événement ». Et si je saisis ce motif à l'intérieur de ce découpage historique, entre 1863 (date de composition du poème baudelairien) et 1953 (celui de Ponge), c'est aussi pour interroger la crise de la représentation que ces textes réfléchissent en l'accomplissant. Je procéderai donc en quatre temps : en soulignant d'abord comment la fenêtre chez Baudelaire constitue un emblème paradoxal d'une nouvelle poétique. Puis comment Mallarmé en fait l'allégorie bloquée d'une impossibilité. Avec Apollinaire c'est l'accomplissement simultané de la poésie et de la peinture qui semble miraculeusement s'opérer pour une extraordinaire ouverture chromatique. Moment fugace puisque l'étude des textes de Ponge, pour finir, montrera la résistance et la réflexivité contrariée de la fenêtre, à la fois transparente et opaque. Ce parcours sera donc aussi l'occasion de méditer les croisements si riches pour la Modernité entre peinture et poésie, grâce à des textes qui parlent à la fois d'eux-mêmes (de leur poétique profonde, de leurs modes de signification, de l'invention d'une autre écriture) et du monde.

1. BAUDELAIRE : LES FENÊTRES MODERNES OU LES SOLITUDES RÉFLÉCHIES

La poésie du XIX^e siècle entretient une double fascination pour deux autres arts qui semblent lui proposer d'impossibles modèles : la musique et la peinture. *Les Petits Poèmes en prose* rendent ainsi hommage à Liszt dans « Le Thyrses ». Idéal évident de toute la poésie symbolique de la fin du siècle, la musique n'est pas la seule référence. Dans son ambition de dire une sorte de « il y a » du monde, la poésie croise souvent la peinture. Le poème découpe un morceau de la réalité qu'il dit, le délimite, morceau incomplet qui appelle un autre poème comme le tableau se voit pris dans une série. Cette pure diction s'entend de manière exemplaire dans

« Le ciel est par-dessus le toit » de Verlaine, dont je ne citerai que la première strophe :

Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit
Berce sa palme.

La forme même des vers sur fond blanc ouvre évidemment une fenêtre sensible sur un monde qui s'énonce presque absolument, dans une affirmation objective que seule l'exclamation vient teinter de subjectivité. Vision proche de la prière qui célèbre l'être-là du monde : « la vie est là ».

Si la fenêtre émerge comme motif poétique à partir des années 1860, c'est qu'une certaine position romantique du poète dans la nature a disparu. C'est maintenant la ville qui est le cadre comme l'a bien compris Baudelaire, la ville et ses solitudes qui offrent au spectateur des occasions de projection imaginaire en autrui. La fenêtre est donc un emblème urbain, l'indice d'un rapport nouveau entre sujets séparés et anonymes. C'est, au sens que lui donne Baudelaire, un motif éminemment « moderne ». Le poète est ainsi devenu un flâneur célibataire^{Paris}, lui qui voit la vie, qui traverse les « foules » dont parle un autre des poèmes en prose.

La fonction de ce cadre, que métaphorise la fenêtre, est de délimiter, d'enclore. Je crois qu'elle réussit ainsi à nous faire échapper à l'angoisse de l'infini, que le troisième petit poème, « Le Confiteor de l'artiste », dit avec une ironie grinçante. La fenêtre baudelairienne est le lieu d'un conflit esthétique qui donne sa force à l'ensemble du recueil, conflit qui ne se sépare jamais d'un drame éthique. Il ne faut pas oublier non plus le danger qu'il peut y avoir à ouvrir importunément sa fenêtre pour héler dans la rue le *mauvais vitrier* !

Apte à capter la souffrance des veuves et des pauvres chiens, le poète prend même le pas sur le peintre qui lui offre spontanément, à la fin du dernier poème de *Petits poèmes en prose*, son gilet. « Et toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre, il est contraint de penser aux bons chiens, aux chiens philosophes, aux étés de la Saint-Martin et à la beauté des femmes très mûres ». *Peintre de la vie moderne*, pour lui reprendre sa propre expression, Baudelaire invente une sorte de poème en prose, qu'Edward Kaplan nomme à juste titre la « fable théorique de la réalité » (Kaplan, 1990 : 116-133) : elle se présente à la fois comme une allégorie de son fonctionnement textuel et une subversion du sens. C'est bien à ce registre de poèmes qu'appartient « Les fenêtres », écrit en 1863. L'ouverture impersonnelle du poème frappe par son évident paradoxe : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde

une fenêtre fermée ». La fenêtre ouverte est fatale à la rêverie. Par une étrange inversion, la première phrase déplace une série de termes parallèles : regarder contre voir, fenêtre par où l'on voit et fenêtre *que* l'on voit. Cette attaque dogmatique ne laisse émerger une première personne que dans le deuxième paragraphe. L'appréhension de la vie, d'une vie que trois verbes caractérisent en gradation (« Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ») se fait d'abord collectivement, sous les traits d'un « on » généralisant. Vie, rêve et souffrance que viendront singulariser ensuite d'abord une « femme mûre » puis le poète.

La fenêtre propose donc une *vision*. Mot heureusement ambigu en français puisqu'il désigne aussi bien l'acte simple de perception que le songe, la rêverie. C'est que par l'action d'un regard imaginaire se conjuguent le voir et le rêver, alliés à un souffrir avec. La vision est précisément ce qui rend le lointain proche. « J'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte en pleurant ». Alors même que le poème allait se faire tableau, description, vignette, nous n'aurons que quelques détails fragmentaires ; et c'est « avec presque rien » que se forme la légende. Cette ellipse de la scène est capitale. La veuve baudelairienne gardera son mystère. Figure de légende justement, elle est ce qui s'écrit *sous l'image*, ce qui dépasse le visible. L'indice d'un même rapport de dépassement serait à préciser avec Rimbaud et ses *Illuminations* puisque le mot désigne aussi en anglais les enluminures, les gravures colorées.

Cette ellipse du tableau permet aussi au texte de faire de cette fenêtre un miroir. Le poème se boucle apparemment en circuit fermé, se referme incomplètement sur une interrogation qui n'a rien de rhétorique, nous proposant dès lors la question comme miroir de notre propre lecture. La même cellule phonétique ponctue les temps forts du texte : « derrière la vitre », « vit la vie », « m'a aidé à vivre ». La fenêtre refermée du début n'est-elle dès lors que le reflet où se mire le solipsisme d'un sujet coupé des autres ? La réponse ne peut être affirmative, à cause du pluriel du titre et de l'adresse finale au lecteur, lui qui s'est permis de prendre à parti le narrateur, en lui disant : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? ». Le poème reste ainsi indécidablement ouvert et fermé, dualité qui est au cœur de la question éthique de savoir si l'on peut vivre à la place d'autrui. Question, on s'en doute, qui est celle de toute lecture. Qu'importe en effet le prétexte s'il m'a aidé « à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ». On remarquera dans cette clause au rythme ternaire l'importance de la gradation : c'est par autrui que je sais que je suis avant même de savoir ce qui peut donner son contenu à mon être, qui n'est peut-être à son tour qu'une légende.

L'écriture échappe ainsi à la peinture, au dehors visible. On pourrait aisément montrer le même mouvement à l'œuvre dans le poème « Le Port ». Résistant à l'extériorisation définitive, le narrateur baudelairien maintient sa double postulation fondamentale entre « vaporisation » et « centralisation », selon la célèbre formule de *Mon cœur mis à nu*. Texte fenêtre, le poème en prose, apte à transcrire et à capter toutes les variations de la vie urbaine, réalise ainsi une esthétique de la brièveté, qui se caractériserait par la tension constamment maintenue entre ouvert et fermé ainsi que par la mise en scène, la mise en abyme même devrait-on dire, de sa propre énonciation (Rabaté, 1999 : 41-54).

2. MALLARMÉ : LA FENÊTRE BARRÉE OU LA VITRE GELÉE DE L'IDÉAL

Le poème de Mallarmé fut écrit la même année, en 1863, à Londres, lors d'un séjour du poète avec sa future femme. L'inspiration baudelairienne de ce poème est très sensible : tant par sa prosodie emphatique que par le choix du cadre de l'hôpital qui concentre le Spleen existentiel. L'ennui et « l'amertume » terrassent et aiguissent le désir de l'Idéal. Tout un décor baudelairien est en place : moribond oublié de la grande ville, horloge symbolisant un temps inflexible, vision des bateaux que l'on voit « sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir ... / Dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs ! ». La fenêtre ne propose, dans ce texte, aucune percée sur autrui, mais ouvre sur le vide ; il n'y a nul échange de vie possible car le poème mallarméen reste prisonnier du cadre, enfermé dans une *allégorie*.

On peut se demander si ce n'est pas d'ailleurs un choix littéraire régressif, pour ainsi dire. La fenêtre à laquelle rêve le vieillard du début sert d'image à la même rêverie violente du poète dans la deuxième partie du poème. Le poème semble ainsi construit en fenêtre (française!). Articulé très exactement en son milieu, en deux fois cinq quatrains, il se replie sur lui-même, comme l'indique l'adverbe « ainsi » en attaque de la sixième strophe. Le mot « azur » est répété au vers 9 et 36 ; « l'amertume » du vers 37 fait écho à « amer » du vers 12. Le poème se boucle sans offrir d'autre échappée qu'une question finale désabusée : « Au risque de tomber pendant l'éternité ? ».

Le mouvement du texte semble ne conduire à nulle issue hors de la prison baudelairienne. La première phrase épouse, sur deux strophes, le pénible déplacement du « moribond », vu de loin, qui « se traîne ». Le cadre fixe des alexandrins et des rimes croisées enclôt et comprime une révolte avortée. Aucune sympathie immédiate avec cette vie saisie comme « pourriture », qui ne vit d'ailleurs que dans l'ivresse fallacieuse de l'oubli de soi : « Ivre, il vit, oubliant

l'horreur des saintes huiles ». Et c'est au soir sanglant que se déploie, dans la somptuosité glacée d'une image inaccessible, la beauté d'un voyage refusé. Un soir qui fait contrepoint au « matin chaste de l'infini » de la deuxième partie. Par un même mouvement de déplacement, « les fenêtres » du début (métamorphosées en « tièdes carreaux d'or » qui annoncent le tombeau) deviennent, lorsqu'il s'agit du poète, « toutes les croisées », puis « leur verre lavé d'éternelles rosées ». Comme le note excellemment Jean-Pierre Richard (1961, 65) :

Autrefois poreux et perméable, librement parcouru par tous les mouvements de la piété ou de la grâce – le « jaillissement des lys » ou « l'éclat des jeunes tonnerres » –, l'espace maintenant se durcit et se clôt. Au lieu d'accueillir en elle le désir, la vitre l'arrête; tout en l'exaspérant, elle le décourage, car si elle laisse passer le regard, elle fait obstacle au mouvement qui vise à la saisie de l'objet regardé. Entre le ciel et nous, entre l'au-delà et l'ici-bas, elle glisse l'étendue d'une transparence insécable, elle étale le non d'un bleu paralysé.

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
Que la vitre soit l'art, soit la mysticité.
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

La huitième strophe transforme donc la fenêtre en miroir, en triomphe et en défaite du solipsisme que traduit ici la forme pronominale. L'œuvre mallarméenne, dès ce poème, se déploie pour nommer, sinon résoudre, la tension d'un conflit entre le « vierge » (qui s'incarne dans les figures de la neige, de la glace, de la vitre, du miroir, de l'aile et de la blancheur: images qui toutes renvoient aussi à celle de la dalle funéraire comme le fait justement remarquer Richard) et le « vivace » (qui conjugue les thèmes du sang, de la flamme, du soleil, de l'été et de l'efflorescence)¹. Le bleu de la vitre, que l'on conjure de se changer en art, est le point médian d'une séparation décisive. Un bleu barré qui rappelle, en plus ténu, le début du poème de Valéry : « Assise, la fileuse au bleu de la croisée »².

La vitre mallarméenne reste ainsi fermée sur l'Idéal inaccessible. La Poésie, avec ses majuscules de rigueur (que l'on retrouve quatre fois dans « Les fenêtres », accompagnant d'autres termes qui la reçoivent aussi : « Infini, Beauté, Bêtise, Moi »), est exilée de la prose, coupée d'une réalité qui est exil loin du « ciel antérieur ». L'allégorie se fait le signe – je devrais dire le symptôme – de cette ambition forcément déçue. La fenêtre ne donne-t-elle donc sur rien ? Pas tout à fait

¹ Voir sur ces rapports la note pages 76-77 (Richard, 1990).

² « La fileuse » de Paul Valéry est le premier poème d'Album de vers anciens, in Œuvres I, édité par Jean Hytier, Gallimard Pléiade, Paris 1957.

puisque, fermant l'horizon azuré, elle désigne l'impossible comme le lieu même de la poésie. En cela, peut-être, elle consomme à sa façon la crise de la représentation qui bouleverse tout l'art occidental de la fin du dix-neuvième siècle.

3. ABOLIR LA PERSPECTIVE : LES FENÊTRES SIMULTANÉES D'APOLLINAIRE ET DE DELAUNAY

L'histoire de la composition des « Fenêtres » est, on le sait, controversée. Deux groupes en revendiquent la paternité conjointe avec Guillaume Apollinaire : d'un côté, Billy qui raconte qu'Apollinaire, Dupuy et lui écrivent en toute hâte, à la terrasse du Crucifix, rue Danou, le texte que le poète avait promis à Robert Delaunay. De l'autre, Goffrin et Delaunay qui affirment que le poème a été écrit dans l'atelier du peintre. Entre poème-conversation de café et poème pictural, l'opposition n'est sans doute pas aussi nette, comme le dit avec sagesse Décaudin dans les notes de la Pléiade³. Le plus intéressant de cette polémique est plutôt, comme l'a très bien analysé Philippe Renaud, qu'Apollinaire ait eu besoin d'authentifier, de confier à des témoins l'acte de naissance d'une nouvelle poétique⁴. « Les Fenêtres » est un des poèmes que le poète aime le plus ; il marque, ainsi qu'il le confie dans une lettre du 30 juillet 1915, « une esthétique toute neuve dont je n'ai plus depuis retrouvé les ressorts ». Moment fulgurant de rencontre entre deux créateurs, ce texte est lieu de rencontre à tous les sens du mot. « Poème-événement » selon l'expression de Renaud, « Les Fenêtres » renvoie certes à un système de références extra-textuelles (au café, au vermouth de Turin, mais aussi aux tableaux de Delaunay, ou même à la « paire de chaussures jaunes » devant la fenêtre certifiée réelle dans l'atelier du peintre !), mais en même temps, il déborde toute référence exacte et érudite dans un jeu libre et euphorique, qui retrouve, poétiquement, le moteur propre du travail pictural de Delaunay.

Ce poème ouvrait le catalogue de l'exposition présentée en 1913 par Delaunay, à Berlin, de ses toiles intitulées « Fenêtres ». La première « fenêtre simultanée » date de 1912 et Delaunay en peint toute une série pendant deux ans ; on considère généralement que c'est une phase constructrice qui suit le travail, plus destructeur, portant sur la Tour Eiffel. Approfondissant le simultanésisme, c'est-à-dire travaillant sur la loi de contraste simultané des couleurs, sur le rapport des couleurs complémentaires entre elles, notamment sur le vert, le violet et l'orange,

³ Je renvoie aux notes de M. Adéma et H. Décaudin dans leur édition des Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire à la Pléiade, Gallimard Paris 1956. Voir pages 1081-2.

⁴ Voir le livre de Philippe Renaud (1969). Le poème « Les fenêtres » est analysé en détail pages 296-301 et 350-368.

Delaunay peint certaines toiles sans utiliser de couleur primaire. Étape capitale vers le devenir abstrait de la peinture, ces tableaux de plus en plus radicaux remettent en cause la perspective comme fondement de la perception en même temps que ce que nous voyons.

Nous voici revenus à l'une des questions inaugurales: qu'est-ce que voir ? Sur quoi ouvre la fenêtre ? Sur un paysage visible, organisé selon la profondeur de champ, sur une réalité objective, ou alors sur l'invisible, le pur jeu de la lumière, l'impossibilité d'enclorre dans un cadre l'effraction des couleurs ? Il aura fallu bien sûr, entre les années 1860 et celles de l'immédiat avant-guerre, la révolution impressionniste dont Proust nous aide à prendre la mesure (comme s'il faisait la synthèse d'une époque de la peinture venue à terme). Inspiré par l'œuvre de Monet, il écrit ainsi dans *Jean Santeuil* :

Quand le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici c'est déjà la rivière, mais la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus rien. A cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre *qu'on ne voit pas*, que la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau ⁵.

La peinture s'approche de l'invisible, peint « qu'on ne voit pas », détruit par le cubisme les règles intangibles de la représentation de la réalité. La référence du tableau devient son point évanescent, ou selon Delaunay son « prétexte » : « La nature n'est plus un sujet de description, mais un prétexte, une évocation poétique d'expression par des plans colorés ».

Revenons à quelques-uns des tableaux de Robert Delaunay. La « Première fenêtre simultanée » de 1912 est remarquable en ce que le cadre du tableau est peint. La fenêtre se déborde elle-même, elle ne se laisse plus enclorre. Si la perspective disparaît, l'effet de cadrage est aussi touché. L'évolution des compositions de 1912 à 1913 révèle une tendance de plus en plus marquée vers l'abstraction : contrepoint formel ou coloré comme ce triangle noir dans « Une fenêtre : étude pour les trois fenêtres », envahissement du bord inférieur gauche par le blanc dans « Les fenêtres, 1913 ». Ce qui donnait à voir un monde constitué explose en couleurs mises à plat, en une dynamique nouvelle. La fenêtre se confond avec le monde ; elle se voit autant que lui comme fête de la lumière. Le geste de Delaunay est bien moderne de prendre à partie le cadre de la

⁵ J'emprunte cette citation au livre de Max Milner (1991 : 242).

représentation classique, geste que l'art moderne ne cessera d'aggraver au vingtième siècle, de Duchamp et Magritte aux années 1970.

Que donne à voir une fenêtre ? La réponse de Delaunay et d'Apollinaire est : la lumière, la présence simultanée, non hiérarchisée, des éléments éclatés et pourtant unis du monde. La peinture se rapproche de son essence puisqu'elle peint ses éléments fondateurs, puisque peignant le monde, elle travaille sur les couleurs ; la poésie se rapproche de son essence puisqu'elle convoque conversations, discours tout faits, fragments de perception, qu'elle fait tout « pour simplifier la syntaxe poétique »⁶ comme l'écrit Apollinaire.

« Du rouge au vert tout le jaune se meurt ». Cet admirable premier vers, repris vers la fin du texte, nous fait mentalement traverser le cercle chromatique. Trajet ambigu comme le verbe « mourir », mais que l'euphorie domine. Le jaune ne meurt que pour se maintenir dans le vert ; il s'éteint entre deux couleurs binaires et complémentaires qui le retiennent. Traversant le spectre des couleurs, le poème d'Apollinaire, lancé à toute vitesse, vient finir sur l'orange, après avoir saisi les « insondables violets » (autre couleur binaire complémentaire), retrouvé le jaune des chaussures, vu étinceler les diamants et le « train blanc de neige » et les « feux nocturnes ». Alors que le défilé des villes s'achève, que notre tour du monde se boucle, le poème se reprend en écho dans ces derniers vers :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles La fenêtre s'ouvre
comme une orange
Le beau fruit de la lumière

L'orange se savoure juste avant le jaune qui fond sans doute dans notre bouche autant que dans notre œil ! L'avant-dernier vers reprend lui aussi un vers précédent ; on lisait aux vers 12 et 13 : « Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre Araignées quand les mains tissaient la lumière »

Le poème joue donc de fausses fenêtres, d'échos et de reprises où toute la mémoire gaspilleuse, trop véloce, ludique et imaginaire (les pihis de « Zone » traversent nos fenêtres textuelles en volant d'une seule aile) se consume et se garde. Mouvement qui est celui du temps dans ce poème. Un temps toujours au présent, au début comme à la fin, mais qui aura lui aussi, accompagnant le déplacement géographique, traversé le futur (« Nous l'enverrons ... Tu soulèveras le rideau »), le passé comme les phrases nominales. Un présent emporté par l'absence de ponctuation, par la liberté des formes métriques. La force du poème

⁶ Lettre citée dans les notes de la Pléiade, op. cit., page 1082.

lui vient de ses faux effets de clôture, puisque l'ouverture est jusqu'au bout maintenue. Le texte ne se referme pas comme une fenêtre qui nous isolerait du monde mais il continue, au présent, de s'ouvrir dans une lumière profuse. Le poème ne cesse de sortir de son cadre comme les tableaux de Delaunay.

Tous les éléments du « lyrisme moderne » sont présents dans le poème d'Apollinaire : absence de toute première personne, confondue au « nous » et au « on », éléments langagiers avec les dictons, les proverbes et les publicités plus ou moins collés ensemble ; éléments de la ville contemporaine des Antilles à New York, avec un jeu de mot sur « Tours » (à la fois la ville, les tours au pluriel et surtout la Tour Eiffel unissant Delaunay et « Zone » qui construit encore une fois l'intertexte des « Fenêtres »). La syntaxe poétique est en effet réduite au minimum : liste de noms, phrases nominales, parataxe généralisée. La vitesse du texte fait défi au sens : elle file linéairement en même temps qu'elle revient sur ces traces, inverse le cours fléché d'un temps où minuit voisine avec les « Soleils ». Le poème-événement fait éclater le sens comme un fruit. Pour ne donner qu'un exemple que j'emprunte à l'excellent commentaire de Renaud, voici ce qu'on peut entendre dans ce vers révélateur (ce vers qui consonne bien sûr avec le « vert » où tout nous mène au terme du voyage poétique, avec le « ver » de Vancouver) : « Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant ».

On a proposé en effet de voir dans ce vers une description de l'éventaire d'un commerçant en fruits de mer, puisque les bigorneaux sont des coquillages, la lotte un poisson et les soleils des espèces de coquilles. Le même critique, M. Cameron, rappelle ainsi que le « soleil levant » est le nom d'un autre mollusque comestible, et aurait ainsi produit l'Oursin du couchant. Tout ceci est sans doute juste, mais aussi impossible à établir en vérité que de se prononcer sur le référent des « fenêtres » du titre : celles de Delaunay, d'autres, les deux ? L'ingéniosité du commentateur ne peut cacher le plus important : la résistance du sens que recherche cette « esthétique nouvelle ». Voici ce qu'écrit Philippe Renaud :

S'il n'y avait que les bigorneaux, les lottes et les soleils, le cas serait relativement simple : trois animaux marins comestibles ou deux de ces animaux et un astre; les deux interprétations ont un sens assez clair. Mais *l'Oursin du couchant* incendie ces constructions sémantiques, car aucun être catalogué ne porte ce nom, et, au sens propre, *oursin du couchant* ne veut rien dire. En revanche, ces mots font un sens si l'on entend par *couchant* un point cardinal et par *oursin* l'image du soleil descendant sur l'horizon en dardant ses rayons ... Mais alors bigorneaux et lotte quittent aussitôt l'éventaire pour regagner l'océan (...). Autant dire qu'il est impossible de *fixer* le vers dans une représentation stable; c'est un *perpetuum mobile* par l'effet de l'éclairage des mots images qui le composent ; loin de se laisser « voir » et « définir », ils fonctionnent comme des miroirs qui éblouissent (Renaud, 1969 : 263).

C'est au lecteur de jouer, d'associer, de remettre le texte en simultanéité. Comme le monde et le temps se donnent à égalité, s'enrichissent des croisements que le poème multiplie, le sens du poème bouge, mis à plat sans plus le trompe-l'œil de la perspective. Plus de sens premier ou second ici : les images-mots et leur collage obéissent aussi à la subjectivité, à la compétence et au bonheur du lecteur, s'il accepte la jubilation de ce poème.

Peinture et poésie pures, a-t-on pu dire à l'époque. Notre jugement restera sans doute plus réservé sur une question très liée au développement de l'art moderne. C'est en tout cas une rencontre étonnante que celle de ce poème et de ces tableaux en 1913 ; étonnante et assez courante alors, elle est surtout très féconde. Il faudrait plus de temps pour parler d'un autre point de croisement important et contemporain d'Apollinaire : *La Lucarne ovale* de Reverdy publié en 1916, dont le titre évoque la forme des toiles cubistes de Braque et Picasso dans ces années-là. En littérature et en peinture, un même geste fondamental s'accomplit alors, avec l'insouciance de l'avant-guerre ou la note plus sombre de la guerre, celui de l'effraction de la perspective. Est-ce au bénéfice d'un réalisme plus profond, qui atteint le réel même avec les papiers collés de Braque, la diction taciturne de Reverdy ? Ou est-ce l'œuvre qui s'arrache à ses vieilles obligations réalistes ? Dans les deux cas, ouvrant une nouvelle manière de voir, l'art fait du lecteur et de l'amateur de tableaux le foyer actif de la construction du monde.

4. PONGE OU LA FENÊTRE HUMILIÉE

Motif trop évidemment poétique depuis Baudelaire (sans parler de Rilke), les fenêtres se singularisent littéralement chez Ponge. Comme pour le « volet, suivi de sa scholie », ce texte appartient à *Pièces*. Voilà le lieu de la rêverie, l'emblème du rapport à autrui et au monde rendu à sa fonction d'architecture, à son rôle de pièce de maçonnerie. Il s'agit sans doute de refaire de la fenêtre un objet, ou plutôt selon le mot de la poétique pongienne, un « objeu ». De rendre le sensible à son épaisseur (contrariée dans ce cas) matérielle, c'est-à-dire textuelle aussi.

Dès les « Variations avant thème », les fenêtres se voient dégradées en « niches », en « fantômes immobiliers ». Ces « appareils du faux-jour et de l'imparfaite réflexion » sont délibérément ravalés, placés sous le signe du froid, du bleu glacé, de la soumission méprisable. Comme si la fenêtre ne pouvait même pas accéder à la dignité d'objet. Portant « traces des horions de l'azur curieux », elle inverse ironiquement le modèle mallarméen. La fenêtre n'est pas prétexte à ouvrir sur le monde, mais simulacre d'un jour qu'elle filtre. C'est sur la fenêtre que le texte s'écrit. Elle s'interpose comme le volet fermé entre moi et le monde. Il faudra dès

lors, pour Ponge, lui rendre à la fois sa transparence et son opacité particulières. Le texte de *Pièces* participe d'un rabaissement volontaire de l'idéalisme, jouant d'une ironie violente que traduit l'alternance poésie-prose, majuscules-minuscules en tête de vers. L'effort de diction poétique est ainsi éminemment paradoxal : il consiste à feindre l'éloge, à entourer de guillemets potentiels l'exclamatif « ô », alors même que la fenêtre impose son thème, fait « page de poésie mais non que je le veuille ». Si le poète reste maître du jeu, s'il peut multiplier les échanges sémantiques entre les registres thématiques (par exemple pour « entretenue » à la page 39 qui redouble littéralement « lavée » mais qui signifie aussi, à l'intérieur de la féminisation du motif, la dépendance humiliante de femme *entretenu*), les termes lui en sont pourtant dictés par l'objet. C'est lui qui impose l'opposition cadre-vitre, dehors-dedans. Tout l'effort pour donner à voir ce qui justement ne donne à voir que son dehors se doit de marquer la réussite paradoxale du morceau. C'est quand enfin je ne la regarde plus que la fenêtre retrouve sa « grâce entr'ouverte » :

Puis nous aidant à respirer
Nous conjure l'air pénétré
De ne plus tant y regarder
Par grâce à la fin entr'ouverte.

C'est sur ce quatrain que se clôt le poème, indécidable pourtant puisque « l'air pénétré » peut aussi bien être celui que prend la fenêtre enfin rendue modeste, en même temps que l'entrée par la vitre ouverte de l'air du dehors.

Le « texte translucide », que le poète appelle de ses vœux, ne s'écrira pas mieux que sur le blanc laissé vacant de la dernière page, rendant enfin l'objet à son silence, comme c'est toujours le cas chez Ponge (13). C'est aussi parce que la fenêtre ne peut échapper à son instrumentalité humaine; jamais elle ne peut se constituer en « chose ». C'est ainsi très logiquement que toute une série de métamorphoses féminisantes structurent le poème. La fenêtre, mot féminin, est femme. Le rapport qu'entretient avec elle l'homme est un rapport de force, de séduction contraint :

Lorsque d'un tour de main
je délie la poignée
Emu intrigué lorsque de toi je m'approche
Je t'ouvre en reculant le torse
comme lorsqu'une femme
veut m'embrasser.

La fin de la première partie « Variations » s'achève sur l'image d'une union sexuelle, d'un repos enfin atteint, « le corps posé sur ton appui/ mon esprit arrive au dehors ». La sexualisation du motif poétique est ainsi l'élément moteur du texte : elle détermine aussi que l'on s'adresse à la fenêtre, qu'on la tutoie. La femme n'est plus à rêver à travers la vitre fermée ou ouverte; elle se confond avec elle. Tout l'effort de nomination tend vers une impossible possession qui voit l'objet reculer au fur et à mesure que les mots s'en emparent. Comme le remarque finement Jean-Pierre Richard dans son étude sur Ponge, la dialectique de l'objeu est double ; elle explique bien, je crois, la résistance que ce texte manifeste plus que d'autres :

L'objeu ne serait cependant que jeu, que jouet pour l'esprit s'il se réduisait à un simple cocktail de qualités. Maintenant qu'il a été évidé, conquis en profondeur, et que son épaisseur, devenue texture ou gerbe de projets, a été victorieusement réduite par l'activité mentale, il faudra que nous retrouvions ou refabriquions en lui quelque équivalent de son opacité première. Après avoir transformé l'objet en objeu, nous voici amenés à muer cet objeu en nouvel objet⁷.

Résistance même du monde au projet artistique qui fait que son être-là, quand il n'appellerait plus aucune description objective, aucune peinture réaliste (ou alors à la façon ironique d'un hyper-réalisme), continue de stupéfier le discours qu'il ne cesse de relancer. La fenêtre pongienne est l'emblème de cette tautologie impossible que le monde et le texte entretiennent. « RIMANT AVEC ETRE », sans pourtant s'y conjoindre, la fenêtre reste, malgré tout, « imparfaite réflexion ». Simulacre à la fois transparent et opaque, elle témoigne de ce statut ambigu qui est au cœur des questions posées par la peinture à la représentation depuis les années cinquante.

Ouverte ou fermée, la fenêtre pongienne ? Le poème se referme trop sûrement sur ses trois parties, figurant trop évidemment la forme même textuelle d'une fenêtre (que tout utilisateur de traitement de texte connaît bien aujourd'hui). Rabattue sur la page blanche et écrite, elle demeure pourtant entr'ouverte, au terme du parcours. Doucement béante sur un hors-texte qui appartient au poème en le débordant. Contrairement au volet (« signé de l'intérieur », nous dit Ponge), la fenêtre ne se signe pas. On laisse typographiquement ouvert le rectangle pour que s'y inscrive autre chose. Faudrait-il alors pour boucler le tour, pour relancer la série qui prend ainsi provisoirement fin, y épeler comme Duchamp dans son célèbre tableau *FRESH WIDOW* (en 1920) un « COPYRIGHT » anonyme et ironique?

⁷ Je renvoie ici à la conclusion de l'étude de Jean-Pierre Richard (1964 : 181).

BIBLIOGRAPHIE

APOLLINAIRE, G. (1956) : *Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

KAPLAN, E. (1990) : *Baudelaire's Prose Poems: the Esthetic, the Ethical and the Religious*, Athens, Georgia University Press.

MILNER, M. (1991) : *On est prié de fermer les yeux*, NRF, Paris, Gallimard.

RABATÉ, D. (1999) : *Poétiques de la voix*, Paris, Corti.

RENAUD, Ph. (1969): *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'homme Lettera.

RICHARD, J.- P. (1961) : *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil Pierres Vives.

—. (1964) : *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil Pierres Vives.

1. TIEMPO DE LA LENGUA Y DE LA LINGÜÍSTICA

«El tiempo» en las paremias españolas, francesas e italianas¹

ALEXÍA KYBELI DE ESTEBAN HALKIÓPOULOS
Universidad Complutense de Madrid

M^a ANTONELLA SARDELLI
Universidad Complutense de Madrid
Grupo de Investigación UCM 930235 Fraseología y Paremiología

INTRODUCCIÓN

Desde antiguo, el hombre se ha dedicado al estudio del tiempo en sus múltiples facetas. Por una parte, el hombre tuvo que aprender a observar el cielo y las estrellas e interpretar los distintos fenómenos de la naturaleza para pronosticar el tiempo meteorológico y poder ajustarse a los ciclos de sol y lluvia en la realización de las tareas agrícolas, para la navegación, etc. Con el tiempo, al aspecto práctico se añadió el estudio teórico y se empezó a especular sobre el significado del tiempo y su relación con el ser humano. Por ejemplo, Platón relacionaba la creación del tiempo con la creación del cosmos mismo, «imagen móvil de la eternidad». La noción de tiempo estaría por lo tanto relacionada con la vida y ejercería su influencia en la cotidianidad del hombre.

La continua reflexión sobre este concepto ha hecho que la noción de tiempo quedara reflejada en la sabiduría popular, condensada en el refranero. En esta ponencia vamos a analizar la visión del tiempo a través del análisis de algunas paremias que contienen dicha palabra. El estudio de dichas paremias espejo de la sabiduría de un pueblo, sus tradiciones, sus creencias, nos permitirá acercarnos a la cultura de distintos países y descubrir así los aspectos del tiempo que más

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto I+D *Ampliación del mínimo paremiológico. Opciones metodológicas y su aplicación a la didáctica de lenguas* (FFI2008-02681/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Hacemos constar que Alexía Kybeli de Esteban Halkiopoulos ha confeccionado el corpus de paremias y Maria Sardelli se ha encargado del estudio que se presenta a continuación.

valoran. Para cumplir con nuestro objetivo, hemos tomado como punto de partida el *Refranero Multilingüe*, una base de datos paremiográfica que algunos miembros del Grupo de Investigación UCM 930235 *Fraseología y Paremiología* vinculados al Proyecto de Investigación I+D *Ampliación del mínimo paremiológico: opciones metodológicas y su aplicación a la didáctica de lenguas* (FFI2008-02681/FILO, Ministerio de Ciencia e Innovación) han elaborado en colaboración con el *Instituto Cervantes*. Aprovechando el enfoque multilingüe de la base de datos, analizaremos la noción de tiempo en las paremias españolas, francesas e italianas en búsqueda de analogías y diferencias en las distintas culturas.

Una vez confeccionado nuestro corpus, lo clasificaremos por las ideas clave ofrecidas en la base y procuraremos resaltar las correspondencias paremiológicas entre lenguas. Asimismo, podremos comprobar en qué lengua se aprecia el mayor número de paremias sobre el tiempo, teniendo en cuenta que el español es la lengua de partida del *Refranero multilingüe*. Podremos igualmente destacar los conceptos paremiológicos que aparecen en las distintas lenguas y de qué manera cada cultura se acerca al concepto de «tiempo». Todo esto sin olvidar que las paremias francesas e italianas que ofrece la base de datos paremiológica que vamos a analizar son el fruto de una larga y, en algunos casos, difícil búsqueda de correspondencias mediante la aplicación de las técnicas de «traducción paremiológicas» postuladas por Julia y Manuel Sevilla Muñoz (2000)² y empleadas con éxito por los miembros del Grupo de Investigación *Fraseología y Paremiología*.

1. EL TIEMPO METEOROLÓGICO

El campesino de antaño aprovechaba el contacto con la naturaleza para observar los fenómenos que se suelen alternar en el curso de las estaciones y traducía estas observaciones en experiencias que lograba transmitir mediante pequeñas fórmulas de sabiduría: los refranes. Si hace años la vida del campo se desarrollaba en torno a una serie de creencias y frases sentenciosas que guiaban el

² Las técnicas de ‘traducción paremiológica’ a las que nos referimos son las siguientes: 1) **la técnica actancial**, que «consiste en iniciar la búsqueda de la posible correspondencia entre las paremias populares de la lengua terminal con el mismo actante o con un actante similar que las paremias de la lengua original, entendiendo por actante el sustantivo que designa el ser o el objeto que participa en el proceso expresado por el verbo» (Sevilla-Sevilla 2004a); 2) **la técnica temática**, que «consiste en buscar la correspondencia a través de la idea clave» (Sevilla-Sevilla 2004b) y se emplea cuando la técnica actancial no sirve para localizar la correspondencia interlingüística; 3) **la técnica sinonímica**, que «consiste en buscar correspondencias paremiológicas teniendo en cuenta el grado de equivalencia de significado de las paremias que poseen la misma idea clave, lo que nos lleva a encontrar correspondencias literales y/o conceptuales» (Sevilla-Sevilla 2005).

camino del campesino y demostraban su eficacia al pasar de generación en generación, hoy día el cambio climático y el empleo de las máquinas en sustitución de los animales (bueyes, caballos, asnos, etc.) para las labores del campo hacen que algunos de estos refranes se hayan perdido al no reflejarse en nuestra realidad ya que a menudo se ha perdido su referente cultural. Sin embargo, existen algunos fenómenos por los que se deja guiar el atento labrador, fenómenos que se encuentran a caballo entre lo científico y lo supersticioso y que anunciarían cambios climáticos, en la gran mayoría de los casos lluvia o mal tiempo en general:

En el propio hogar, observa el labrador, [...] que se desprende el hollín de la chimenea, que las ascuas se agarran a las tenazas; que las moscas, si es tiempo de ellas, se ponen más pesadas que de costumbre; que el gato no se sienta cara al fuego del hogar y no hace más que lavarse la cara y rascarse porfiadamente las orejas; [...] que las losas del zaguán y las paredes de la bodega rezuman humedad; que el ganado de la cuadra se muestra inquieto [...] (Lera de Isla, 1982: 2).

Estas y otras señales por el estilo son indicios de que se acerca un tiempo de lluvias. Pero, ¿cuántos, a día de hoy, serían capaces de interpretar estas señales? Bien pocos. Esta tendencia queda oportunamente reflejada en nuestro *Refranero multilingüe*, en el que el porcentaje de refranes meteorológicos es realmente bajo, pues hablamos de 36 refranes meteorológicos frente a las 1600 paremias que integran la base. Unas de las principales razones para la inclusión de tan pocos refranes meteorológicos, además de uno de los criterios seguidos para la confección del corpus, a saber, la pertenencia al mínimo paremiológico español oral o literario, es que ya existe en España una base de datos que recoge refranes meteorológicos y del calendario no sólo en español, sino también en otras lenguas romances: BADARE, resultado de un Proyecto de Investigación dirigido por el Dr. José Enrique Gargallo y disponible en la página web <http://stel.ub.edu/badare>.

En lo que atañe al *Refranero multilingüe*, si nos ceñimos a los refranes que contienen la palabra ‘tiempo’, podremos observar que en español sólo se halla 1) *Si no hace viento, no hace mal tiempo*, que alude a lo desagradable que puede resultar el viento. De este refrán se registran una serie de antónimos en italiano 2) *Quando tira vento non puoi dire bel tempo* (Cuando hace viento no puedes decir buen tiempo) y en francés 3) *Jour de vent, jour de tourment* (Día de viento, día de tormento). La paremia italiana va acompañada de algunos sinónimos: 4) *Giorno di vento porta mal tempo* (Día de viento trae tiempo malo); 5) *Se soffia il vento fa*

freddo d'ogni tempo (Si hace viento hace frío siempre)³. A pesar de ser enunciados ya no vigentes en ninguna de las lenguas que nos ocupan, se ha considerado oportuno incluirlos en la base de datos porque aparecen con cierta frecuencia en los textos literarios. Por lo que respecta al español, existen refranes meteorológicos que todavía se emplean en la actualidad, aunque ninguno de ellos puede ser incluido en nuestro corpus puesto que no contiene la palabra tiempo. Nos referimos a *En abril, aguas mil, Hasta el cuarenta de mayo no te quites el sayo y Por San Blas la cigüeña verás*.

Del mismo modo, en italiano contamos con refranes meteorológicos vigentes (p. e., 6) *Rosso di sera, bel tempo si spera* (Arreboles por la noche, buen tiempo es de esperar)⁴ y otros que son meros reflejos de una sabiduría ya olvidada y de la que queda alguna constancia en la literatura (p. e., 7) *Quando la rondine vola bassa, il bel tempo va a spasso* (Cuando la golondrina vuela bajo, el buen tiempo se va)⁵.

Para terminar con la sección dedicada al tiempo meteorológico, destacamos algunas paremias francesas que, aunque se empleen con más frecuencia en sentido idiomático, presentan también un sentido literal que las vincula al tiempo atmosférico, tal y como reflejan las ideas clave bajo las que se hallan clasificadas:

³ En italiano contamos también con otro sinónimo que no contiene la palabra tiempo: *Non fu mai vento senz'acqua, non fu mai pioggia senza vento* [Nunca hubo viento sin agua, nunca hubo agua sin viento].

⁴ De este refrán existen muchas variantes, lo cual demuestra que realmente se trata de un enunciado empleado con cierta frecuencia: *Rosso di sera, bel tempo si spera; rosso di mattina, porta la rovina* (fuente oral) [Arreboles por la noche, buen tiempo es de esperar; arreboles por la mañana, traen ruina]; *Rosso di sera, bel tempo si spera, rosso di mattina mal tempo si avvicina* (Schwamenthal nº 4945) [Arreboles por la noche, buen tiempo es de esperar; arreboles por la mañana, mal tiempo se avecina]; *Rosso di sera, bel tempo si spera, rosso di mattina mal tempo se la pioggia s'avvicina* (Schwamenthal nº 4945) [Arreboles por la noche, buen tiempo es de esperar; arreboles por la mañana mal tiempo si la lluvia se avecina]. Ofrecemos a continuación sus correspondientes en español y en francés: *A la noche, arreboles; a la mañana habrá soles; Ciel rouge le soir, blanc au matin, c'est la journée du pèlerin* [Cielo rojo por la tarde, blanco por la mañana, es la jornada del peregrino]. En italiano contamos también con otro refrán meteorológico vigente en la actualidad, aunque no contiene la palabra 'tiempo': *Aprile, ogni goccia un barile* [Abril, a cada gota un barril].

⁵ En español y en francés, la golondrina que vuela bajo anuncia lluvia: *Golondrina que con el ala roza la tierra, lluvia recela; Quand l'hirondelle vole à terre, /Adieu la opusiere* [Cuando la golondrina vuela cerca de la tierra./ Adiós al polvo]. En francés se ofrece también un considerable número de refranes meteorológicos en los que el gallo, la araña, el caracol, el sapo, con su comportamiento, pronostican lluvia. Véase, al respecto, la ficha correspondiente en www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero.

IDEAS CLAVE

Fortuna - Dificultad - Meteorología

Belleza – Meteorología

PAREMIAS FRANCESAS8) *Après la pluie, le beau temps* [Tras la lluvia, el buen tiempo]⁶9) *Temps pommelé et femme fardée, ne sont pas de longue durée* [Tiempo nublado y mujer maquillada, no duran mucho]⁷

Asimismo, es posible encontrar paremias que aluden al buen tiempo y al mal tiempo pero que no se pueden considerar refranes meteorológicos, puesto que los distintos fenómenos atmosféricos a los que se refieren son metáforas de conceptos más abstractos, como amistad, beneficio, oportunidad, desgracia, conformidad:

IDEAS CLAVE

Amistad

Beneficio - Oportunidad

Desgracia - Conformidad

PAREMIAS10) *Amigo del buen tiempo, múdase con el viento*11) *Amico di buon tempo, mutasi col vento* [Amigo del buen tiempo, múdase con el viento]⁸12) *Buena es la nieve que en su tiempo viene*13) *Buona è la neve che a suo tempo viene* [Buena es la nieve que en su tiempo viene]⁹14) *A mal tiempo buena cara*¹⁰**2. EL 'TIEMPO', LA AMISTAD Y EL AMOR**

Como venimos diciendo, el referente 'tiempo' aparece también en algunas paremias relacionadas con la amistad o el amor. En lo que a la amistad se refiere, destacamos dos paremias españolas que aluden a la inconsistencia de la falsa amistad: 10) *Amigo del buen tiempo, múdase con el viento*; 15) *En tiempo de higos*

⁶ Esta paremia va acompañada de una serie de sinónimos de la misma índole. Reproducimos a continuación los que contienen la palabra 'tiempo': *Après le beau temps vient le laid; / Et après la guerre, la paix* [Tras el buen tiempo viene el malo; / y tras la guerre, la paz]; *Après un temps, en vient un autre* [Tras un tiempo, viene otro]. Ofrecemos también sus correspondencias en español y en italiano: *A gran seca, gran mojada*; *Dopo un gran secco viene un gran mollo* [Tras una gran seca viene un gran remojo]. Para más detalles, consúltese la ficha correspondiente en www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero.

⁷ Ofrecemos a continuación sus correspondencias española e italiana: *Afeites de mujer y cielo aborregado, duran lo que un nublado*; *Ricciolo per forza, dura dall'uscio alla porta* (aprox.) [Rizo a la fuerza, dura del umbral a la puerta].

⁸ La correspondencia francesa *Ami de table est variable* [Amigo de mesa es variable] no presenta la palabra 'tiempo'.

⁹ La correspondencia francesa *La neige en janvier vaut du fumier* [La nieve en enero vale un establo] no presenta la palabra 'tiempo' aunque se mantiene el referente de la nieve.

¹⁰ En las paremias francesa e italiana correspondientes se pierde el referente al mal tiempo: *Il faut faire contre mauvaise fortune bon cœur* [Hay que poner buen corazón frente a la mala fortuna]; *Bisogna fare buon viso a cattivo gioco* [Hay que poner buena cara al mal juego].

no hay amigos. Estas paremias presentan dos ejemplos de falsos amigos: por una parte están los que se arriman a aquellos que atraviesan una época afortunada y los abandonan cuando la amistad ya no les reporta provecho alguno (nº 10); otra categoría de 'falsos amigos' comprende a los que, besados por la fortuna, se olvidan de sus antiguas amistades (nº 15). Ambas relaciones son falsas y duramente criticadas en el refranero español. El binomio amigo-tiempo se mantiene también en italiano: 11) *Amico di buon tempo, mutasi col vento* (Amigo del buen tiempo, múdase con el viento); 16) *In tempo di fichi, non si conoscono né parenti né amici* (En tiempo de higos, no se conocen parientes ni amigos). Asimismo, en francés se registra una paremia que advierte contra la tendencia a entablar amistades interesadas: 17) *L'amitié c'est un parapluie qui s'enverse quand il fait méchant temps* (La amistad es un paraguas que se da la vuelta cuando hace mal tiempo).

Existe también una paremia francesa que asocia la palabra 'tiempo' al concepto del amor 18: *Avec le temps naît l'amour* (Con el tiempo nace el amor)¹¹.

3. EL 'TIEMPO' PARA EXPRESAR CONCEPTOS OPUESTOS: DESGRACIA Y FORTUNA

Como hemos podido observar, algunos enunciados sentenciosos, como los refranes meteorológicos, destacan por su sentido literal, al referirse a fenómenos atmosféricos o al ser fruto de la mera observación e interpretación de las distintas manifestaciones de la naturaleza. Pero existen también paremias más idiomáticas y más opacas, que aluden a conceptos abstractos, como pueden ser el del amor o el de la amistad, que acabamos de mencionar, y demás sentimientos, estados de ánimos o situaciones más o menos favorables que puede experimentar el hombre. Tal es el caso de algunas paremias que señalan una situación especialmente desfavorable y nos enseñan a enfrentarnos a ella: *A mal tiempo, buena cara, El tiempo todo lo cura, Súfrase quien penas tiene, que un tiempo tras otro viene*. Estos tres enunciados parten de un mismo supuesto: a menudo, la vida nos sorprende con contrariedades, momentos difíciles, problemas de todo tipo y adversidades que debemos afrontar. Sin embargo, sugieren formas bien distintas de hacerlo. Por una parte, se nos advierte que es mejor conformarse con lo que el futuro nos depara sin desanimarnos. Conviene enfrentarse con serenidad a situaciones difíciles o peligrosas, pues sólo de ese modo es posible superarlas: 14) *A mal tiempo, buena cara*. En otras ocasiones, el único remedio es el tiempo. Para algunas enfermedades o en el caso de desengaños amorosos, sólo el paso del tiempo puede

¹¹ En las correspondencias italiana y española no aparece el binomio tiempo-amor: *Se son rose fioriranno* [Si son rosas florecerán] y *Con el roce, nace el cariño*.

hacernos vislumbrar alguna mejora, o bien física o bien psicológica. De ahí que se diga que 19) *El tiempo todo lo cura*. Esta idea queda reflejada en los refraneros francés e italiano: 20) *Le temps arrange tout* (El tiempo todo lo arregla), 21) *Le temps est le médecin de tous les maux* (El tiempo es el remedio de todos los males), 22) *À tous les maux il est deux remèdes: le temps et le silence* (Contra todos los males hay dos remedios: tiempo y silencio), 23) *Il tempo guarisce ogni male* (El tiempo cura cualquier enfermedad). Entre las paremias que aluden a los efectos curativos del tiempo contamos también con 24) *Il tempo mitiga ogni gran piaga* (El tiempo suaviza todas las grandes llagas) y, en español, 25) *El tiempo cura al enfermo, que no el unguento* de la que se registra también la variante 26) *El tiempo cura al doliente, que no el unguente* y los siguientes sinónimos: 27) *El tiempo es el gran unguento*, 28) *La pera dura el tiempo la madura: el tiempo cura las cosas y trae las rosa*.

Esta visión del tiempo como algo beneficioso hace que se mantenga siempre viva la esperanza de que la suerte puede cambiar: 29) *Súfrase quien penas tiene, que un tiempo tras otro viene*. De hecho, según reza esta paremia, el 'mal tiempo' y el 'buen tiempo', como metáforas de momentos felices o infelices, dicha o adversidad, no duran siempre, sino que se alternan una y otra vez en el círculo finito que es la vida. En estos términos se expresa el refranero francés, cuando advierte que 30) *Après la pluie, le beau temps* (Tras la lluvia, el buen tiempo). Más genérica se muestra la correspondencia italiana *Niente dura in eterno* (Nada es para siempre), aunque se registra también el sinónimo parcial 31) *Il bel tempo non dura sempre* (El buen tiempo no dura siempre).

La fortuna y el tiempo quedan una vez más asociados en la paremia 32) *Mujer, viento, tiempo y fortuna, presto se muda*, refrán de evidente índole misógino en el que se comparan la inestabilidad del tiempo meteorológico y de la suerte con el carácter mudable de la mujer. En esta misma línea se encuentra la correspondencia francesa *Femme, fortune et vent, varient souvent* (Mujer, fortuna y viento varían a menudo)¹². Por eso no es de extrañar que los franceses aconsejen no confiar en el tiempo y en las mujeres al mismo tiempo que advierten que es mejor mostrar respeto a las mujeres y no jugar con ellas: 33) *Du temps et des femmes, il ne faut pas s'en mêler* (Con el tiempo y las mujeres no hay que mezclarse).

¹² Asimismo, en la correspondencia italiana, desaparecen el tiempo y la fortuna y adquieren protagonismo la mujer y la luna, cuyas distintas fases, su influencia en la subida y bajada de las mareas y cuyos efectos sobre el humor son harto conocidos: *Donna e luna, oggi serena domani bruna* [La mujer y la luna, hoy despejada, mañana cubierta].

4. EL VALOR DEL TIEMPO

Como en todas las cosas, el tiempo también puede ser entendido como algo valioso o algo negativo, dependiendo de la perspectiva con la que se mire la realidad. Por eso, si por un lado el paso del tiempo acorta la vida y lo consume todo hasta la muerte (p. e., 34) *Il tempo consuma ogni cosa* (El tiempo consume todo), por otro lado, se puede hablar de un tiempo benigno que nos libera de las miserias de la vida y nos ayuda a alcanzar la felicidad perfecta. Estas dos vertientes se encuentran reflejadas en nuestro *Refranero multilingüe* en el que predomina la noción del tiempo como algo precioso: 35) *El tiempo es oro*, 36) *Le temps c'est de l'argent* (El tiempo es de plata), 37) *Il tempo è denaro* (El tiempo es dinero). Tal y como indican estas paremias, la vida es breve y hay que aprovechar cada momento que se nos concede. Este concepto queda todavía más claro en la siguiente paremia: 38) *El tiempo no es oro, pero vale más que el oro; se recobra el oro que se perdió; pero el tiempo perdido, no*. Por eso el refranero aconseja cautela y prudencia en la organización de las tareas y actividades diarias que debemos alternar con momentos de ocio y divertimento: lo más importante es no desperdiciar el tiempo y no perder las oportunidades que se nos ofrecen, ya que 39) *El tiempo perdido no se recupera*. De esta paremia se registran los siguientes sinónimos españoles y correspondencias francesa e italiana: 40) *El tiempo ido, nunca más venido*; 41) *Tiempo ni hora, no se ata con sogá*; 42) *Le temps perdu ne revient plus* (El tiempo perdido nunca vuelve); 43) *Il tempo perso non s'acquista più* (El tiempo perdido jamás se recupera). Más contundente aún, en este sentido, el argumento defendido por la paremia francesa 44) *Ce qui est fait à temps est toujours bien fait* (Lo hecho a tiempo siempre está bien hecho), que resalta el valor de las cosas hechas a tiempo.

Pero, si es verdad que no hay que perder el tiempo, también es verdad que no conviene adelantarse o precipitarse ya que los acontecimientos deben seguir su curso natural. Es preciso tener paciencia y saber esperar a que llegue el momento para cada cosa, pues es sabido que las cosas que llegan a su debido tiempo son beneficiosas: 12) *Buena es la nieve que en su tiempo viene*; 13) *Buona è la neve che a suo tempo viene* (Buena es la nieve que en su tiempo viene)¹³.

En este sentido, el refranero italiano nos ofrece un consejo que podría interpretarse como valiosa norma de conducta: por muy diligentes que seamos y por mucho que aceleremos nuestro ritmo de trabajo, poco podremos hacer para apresurar un logro o un acontecimiento. Las cosas tienen que seguir su curso y

¹³ En francés *La neige en janvier vaut du fumier* [La nieve en enero vale un establo].

todo sucede a su tiempo, así que lo único cierto es que 45) (*Bisogna dare*) *tempo al tempo* ((Hay que dar) tiempo al tiempo).

De este modo se nos ofrecen dos ideas opuestas y complementarias: aprovechar el tiempo y no perder las ocasiones y, por lo contrario, tener paciencia y esperar que las cosas lleguen a su tiempo. Estas ideas se quedan reflejadas, con distintos matices, en las siguientes paremias:

IDEAS CLAVE	PAREMIAS
Oportunidad	46) <i>Más vale llegar a tiempo que rondar un año</i> ¹⁴ 47) <i>Quien en tiempo huye, en tiempo acude</i> 48) <i>Quien tiempo tiene y tiempo atiende, tiempo viene que se arrepiente</i> 49) <i>Le temps perdu ne se rattrape jamais</i> [El tiempo perdido no se recupera nunca] 50) <i>Chi tempo ha e tempo aspetta, tempo perde</i> [Quien tiempo tiene y tiempo espera, tiempo pierde]
Paciencia (- constancia)	51) <i>A la corta o a la larga, el tiempo todo lo alcanza</i> 52) <i>Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout</i> [Con tiempo y paciencia, todo se logra/consigue] 53) <i>Il tempo vince tutto</i> [El tiempo vence todo]
Paciencia - oportunidad	54) <i>A su tiempo maduran las brevas</i> ¹⁵ 56) <i>Avec le temps et la paille les nêfles mûrissent</i> [Con tiempo y paja los nísperos maduran] 57) <i>Col tempo e con la paglia maturano le nespole</i> [Con el tiempo y con la paja maduran las níscolas] ¹⁶ 63) <i>Cada cosa a su tiempo</i> 64) <i>Chaque chose en son temps</i> [Cada cosa a su tiempo] 60) <i>Ogni cosa a suo tempo</i> [Cada cosa a su tiempo] 65) <i>Todo llega a su tiempo</i> 66) <i>Tout vient en son temps à qui sait attendre</i> [Todo viene a su tiempo para quien sabe esperar] ¹⁷ 61) <i>Tutto a suo tempo</i> [Todo a su tiempo] ¹⁸

¹⁴ En este caso, en francés y en italiano no aparece la palabra 'tiempo': *C'est peu de se lever matin, il faut encore arriver à l'heure* [No basta con levantarse temprano, hay que llegar]; *Meglio arrivare cinque minuti prima, che cinque minuti dopo* [Más vale llegar con cinco minutos de antelación que con cinco minutos de retraso].

¹⁵ Se registra también la paremia sinónima 55) *A toda pera dura, gran tiempo la madura*.

¹⁶ La ficha de la paremia italiana presenta varios sinónimos: 58) *Col tempo tutto si compie* [Con el tiempo, todo llega]; 59) *Il tempo viene per chi lo sa aspettare* [El tiempo llega para quien lo sabe esperar]; 60) *Ogni cosa a suo tempo* [Cada cosa a su tiempo]; 61) *Tutto a suo tempo* [Todo a su tiempo]; 62) *Viene il tempo che matura anche la nespola* [Viene el tiempo en el que madura la níscola].

¹⁷ Esta paremia va acompañada de unos cuantos sinónimos: 52) *Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout* [Con tiempo y paciencia, todo se logra/consigue]; 64) *Chaque chose en son temps* [Cada cosa a su tiempo]; 56) *Avec le temps et la paille, les nêfles mûrissent* [Con tiempo y paja, los nísperos maduran].

5. CONFORMIDAD Y ADAPTABILIDAD A TRAVÉS DEL ‘TIEMPO’

Ya hemos observado cómo la conformidad, asociada a la desgracia, es una de las ideas clave bajo las que podemos clasificar la paremia 14) *A mal tiempo buena cara*. Se trata de la única paremia con estas características semántico-pragmáticas recopilada en el *Refranero multilingüe*. Esta actitud de resignación y paciencia en las adversidades se halla también en otra serie de paremias que la desarrollan mediante algunos matices algo distintos pero complementarios. En una ocasión, encontramos paremias que aconseja comprensión y tolerancia ante los cambios para poder adaptarse a ellos: 68) *A nuevos tiempos, nuevas costumbres*¹⁹; 72) *Autres temps, autres mœurs* (Otros tiempos, otras costumbres)²⁰; 74) *Altri tempi, altri costumi* (Otros tiempos, otras costumbres)²¹. La misma idea se expresa mediante otras paremias que se agrupan como sigue:

78) *Cual el tiempo, tal el tiento*, documentada también en las variantes 79) *Cual tiempo, tal atento* y 80) *Tal el tiempo, tal el tiento*; 81) *Il faut prendre le temps comme il vient* [Hay que tomar el tiempo como viene]; 76) *Mutansi i tempi e noi con quelli ancora* [Cambian los tiempos y nosotros con ellos].

82) *Los tiempos cambian*, relacionada con 83) *El tiempo todo lo cura y todo lo muda*; 84) *El tiempo todo lo trae y todo se lo lleva*; 85) *Les temps changent, et nous changeons avec eux* [Los tiempos cambian y nosotros cambiamos con ellos]; 86) *I tempi cambiano* [Los tiempos cambian]; 76) *Mutansi i tempi e noi con quelli ancora* [Cambian los tiempos y nosotros con ellos].

¹⁸ Se registran también algunos sinónimos italianos: 58) *Col tempo tutto si compie* [Con el tiempo, se consigue todo]; 67) *Viene il tempo che matura anche la nespola* [Viene el tiempo en el que el níspero madura también]; 57) *Col tempo e con la paglia maturano le nespole* [Con el tiempo y con la paja maduran los nísperos]; 60) *Ogni cosa a suo tempo* [Cada cosa en su tiempo].

¹⁹ Algunos de los sinónimos ofrecidos en la ficha de esta paremia contienen la palabra ‘tiempo’: 69) *Cambian los tiempos, y nosotros cambiamos con ellos*; 70) *Cual (es) el tiempo, tal el tiento*; 71) *Mudado el tiempo, mudado el pensamiento*.

²⁰ En el *Refranero Multilingüe* la correspondencia francesa va acompañada del siguiente sinónimo: 73) *Il faut prendre le temps comme il vient* [Hay que tomar el tiempo como viene].

²¹ En este caso también estamos ante un enunciado muy productivo, del que se ofrecen una variante y algunos sinónimos relativos a la palabra ‘tiempo’: 75) *Altri tempi, altre usanze* [Otros tiempos, otros usos]; 76) *Mutansi i tempi e noi con quelli ancora* [Cambian los tiempos y nosotros con ellos]; 77) *Bisogna accomodarsi ai tempi* [Hay que cambiar con los tiempos].

6. APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO PAREMIOGRÁFICO Y LINGÜÍSTICO DE LAS PAREMIAS RELACIONADAS CON EL ‘TIEMPO’

Un primer análisis paremiográfico²² de las paremias que contienen la palabra ‘tiempo’/ ‘temps’ / ‘tempo’ presentes en el *Refranero multilingüe* nos ha permitido:

- ▶ Localizar el texto de la paremia en la lengua de partida, en nuestro caso el español.
- ▶ Destacar las variantes filológicas que acompañan cada enunciado español.
- ▶ Ofrecer, de haberlas, las correspondencias francesa e italiana de las paremias españolas analizadas.

Tras un primer acercamiento paremiográfico, nuestro estudio nos ha llevado a realizar una aproximación lingüística al corpus confeccionado. De este modo, hemos podido resaltar una serie de similitudes semánticas, como las relaciones de sinonimia y antonimia que caracterizan algunas paremias españolas y que ofrecemos en las fichas presentadas anteriormente. El aspecto contrastivo de nuestro análisis se ve complementado por la inclusión de variantes, sinónimos y/o antónimos de las paremias francesas e italianas que integran las fichas paremiográficas en cuestión. Este análisis permite crear cadenas de sinónimos en español y, por consiguiente, relacionar dos o más fichas; dichas relaciones semánticas se extienden también a las demás lenguas, como se puede apreciar en las siguientes fichas:

CADA COSA A SU TIEMPO

Tipo: Refrán

Idioma: Español

Ideas clave: Paciencia - Oportunidad

Significado: Se debe realizar cada acto en el momento más oportuno o favorable. En ocasiones, el efecto que se quiere lograr diciéndolo es frenar a los impacientes, atrevidos o inoportunos.

Variantes

Cada cosa en su tiempo (Autoridades, «tiempo»)

Cada cosa en su tiempo, y los nabos en Adviento

Sinónimos

A su tiempo maduran las brevas

A toda pera dura, gran tiempo la madura

↔ TODO LLEGA A SU TIEMPO

Tipo: Frase proverbial

Idioma: Español

Ideas clave: Paciencia - Oportunidad

Significado: Recomienda tener paciencia y saber esperar a que llegue lo que desea alcanzar.

Sinónimos

A toda pera dura, gran tiempo la madura

Cada cosa a su tiempo

²² Sobre el concepto de análisis paremiográfico y análisis lingüísticos de las paremias véase a la propuesta de Ramón Almela Pérez y Julia Sevilla Muñoz (2000).

Nadie se muere la víspera
Todo llega a su tiempo

A su tiempo maduran las brevas
Nadie se muere la víspera

CORRESPONDENCIAS

Cada cosa a su tiempo

Francés: *Chaque chose en son temps* [Cada cosa a su tiempo]

Sinónimos

Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout [Con tiempo y paciencia, todo se logra/consigue].

Tout vient en son temps à qui sait attendre

[Todo viene a su tiempo para quien sabe esperar]

Avec le temps et la paille, les nèfles mûrissent [Con tiempo y paja, los nísperos maduran].

Quand la poire est mûre, elle tombe [Cuando la pera está madura, cae].

Toute chose a sa saison [Todo tiene su estación].

La persévérance est la clef du succès [La perseverancia es la clave del éxito]

Italiano: *Ogni cosa a suo tempo* [Cada cosa a su tiempo]

Sinónimos

Col tempo tutto si compie [Con el tiempo, todo se cumple].

Tutto a suo tempo [Todo a su tiempo]

Il tempo viene per chi lo sa aspettare [El tiempo llega para quien sabe esperarlo].

Viene il tempo che matura anche la nespola [Viene el tiempo en el que el níspero madura también]

Col tempo e con la paglia maturano le nespole [Con el tiempo y con la paja maduran los nísperos]

Todo llega a su tiempo

Francés: *Tout vient en son temps à qui sait attendre* [Todo viene a su tiempo para quien sabe esperar]

Sinónimos

Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout [Con tiempo y paciencia, todo se logra/consigue].

Chaque chose en son temps [Cada cosa a su tiempo].

Avec le temps et la paille, les nèfles mûrissent [Con tiempo y paja, los nísperos maduran].

Quand la poire est mûre, elle tombe [Cuando la pera está madura, cae].

Toute chose a sa saison [Todo tiene su estación].

La persévérance est la clef du succès [La perseverancia es la clave del éxito]

Italiano: *Tutto a suo tempo* [Todo a su tiempo]

Variante

Tutto a suo tempo e rape in Avvento [Todo a su tiempo y nabos en Adviento]

Sinónimos

Col tempo tutto si compie [Con el tiempo, se consigue todo].

Ogni cosa a suo tempo [Cada cosa en su tiempo]

Viene il tempo che matura anche la nespola [Viene el tiempo en el que el níspero madura también]

Col tempo e con la paglia maturano le nespole [Con el tiempo y con la paja maduran los nísperos]

Il tempo viene per chi lo sa aspettare [El tiempo llega para quien sabe esperarlo].

Si profundizamos en el análisis paremiográfico y nos detenemos en el aspecto contrastivo de este estudio, podemos observar que no siempre la paremia española va acompañada de correspondencias francesas y/o italianas que se ajusten al criterio de selección principal de este trabajo, a saber, que los enunciados contengan la palabra ‘tiempo’. Lo hemos observado en el caso de las

paremias 14) *A mal tiempo buena cara*; 32) *Mujer, viento, tiempo y fortuna, presto se muda*; 46) *Más vale llegar a tiempo que rondar un año*; 47) *Quien en tiempo huye, en tiempo acude*.

En otras ocasiones hemos encontrado paremias italianas o francesas con el referente requerido en cuya correspondencia española no figura la palabra 'tiempo'. Tal es el caso de 7) *Quando la rondine vola bassa, il bel tempo va a spasso* (Cuando la golondrina vuela bajo, el buen tiempo se va); 6) *Rosso di sera, bel tempo si spera* (Arreboles por la noche, buen tiempo es de esperar); 8) *Après la pluie, le beau temps* (Tras la lluvia, el buen tiempo); 9) *Temps pommelé et femme fardée, ne sont pas de longue durée* (Tiempo nublado y mujer maquillada, no duran mucho). En la misma línea se coloca también la paremia italiana 45) *(Bisogna dare) tempo al tempo* ((Hay que dar) tiempo al tiempo).

En la gran mayoría de las fichas estudiadas hallamos correspondencias en dos o tres lenguas. En los casos en los que dichas correspondencias se dan en dos lenguas, se trata siempre de correspondencias literales²³ entre español e italiano: 10) *Amigo del buen tiempo, múdase con el viento* y 11) *Amico di buon tempo, mutasi col vento* (Amigo del buen tiempo, múdase con el viento); 12) *Buena es la nieve que en su tiempo viene* y 13) *Buona è la neve che a suo tempo viene* (Buena es la nieve que en su tiempo viene).

En los casos en los que dichas correspondencias se producen en las tres lenguas que nos ocupan, es posible distinguir entre correspondencias literales y correspondencias conceptuales²⁴ tal y como queda reflejado en la siguiente tabla:

CORRESPONDENCIAS LITERALES

- 35) *El tiempo es oro*
 36) *Le temps c'est de l'argent* [El tiempo es de plata]
 37) *Il tempo è denaro* [El tiempo es dinero].
 39) *El tiempo perdido no se recupera*
 42) *Le temps perdu ne revient plus* [El tiempo perdido nunca vuelve]

CORRESPONDENCIAS CONCEPTUALES

- 19) *El tiempo todo lo cura*
 20) *Le temps arrange tout* [El tiempo todo lo arregla],
 23) *Il tempo guarisce ogni male* [El tiempo cura cualquier enfermedad].
 29) *Súfrase quien penas tiene, que un tiempo tras otro viene*.
 30) *Après la pluie, le beau temps* [Tras la lluvia, el

²³ Entendemos por correspondencia formal o literal la correspondencia con una paremia de la lengua de llegada que se corresponde en forma y sentido a la paremia de la lengua de partida. Véase al respecto Sevilla 2004: 224.

²⁴ La correspondencia conceptual se da cuando se relacionan entre sí dos paremias de las cuales la de la lengua de llegada se corresponde a la de la lengua de partida en cuanto al sentido pero no desde el punto de vista formal. Véase, en este sentido, Sevilla 2004: 226. Los grupos de sinónimos ofrecidos a lo largo de este estudio son claros ejemplos de correspondencia conceptual. Para más detalles sobre la búsqueda de correspondencia paremiológica véase también Sevilla 2000.

- 43) *Il tempo perso non s'acquista più* [El tiempo perdido jamás se recupera].
 82) *Los tiempos cambian*
 85) *Les temps changent, et nous changeons avec eux* [Los tiempos cambian y nosotros cambiamos con ellos];
 86) *I tempi cambiano* [Los tiempos cambian]
- buen tiempo].
 31) *Il bel tempo non dura sempre* [El buen tiempo no dura siempre].
 51) *A la corta o a la larga, el tiempo todo lo alcanza*
 52) *Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout* [Con tiempo y paciencia, todo se logra/consigue]
 53) *Il tempo vince tutto* [El tiempo lo vence todo]
 78) *Cual el tiempo, tal el tiempo*
 81) *Il faut prendre le temps comme il vient* [Hay que tomar el tiempo como viene];
 76) *Mutansi i tempi e noi con quelli ancora* [Cambian los tiempos y nosotros con ellos]

Algunas paremias francesas e italianas mantienen una relación de correspondencia conceptual con la paremia de la lengua de partida pero se trata siempre de correspondencias literales, lo cual pone de manifiesto que existe cierta cercanía entre el francés y el italiano no sólo a nivel lingüístico sino también a nivel conceptual, cuando se emplean las mismas metáforas y las mismas estructuras para expresar enunciados semánticamente afines. Lo mismo podemos decir en el caso del español y del italiano:

CORRESPONDENCIAS LITERALES

FRANCÉS-ITALIANO

- 54) *A su tiempo maduran las brevas*
 56) *Avec le temps et la paille les nêfles mûrissent* [Con tiempo y paja los nísperos maduran]
 57) *Col tempo e con la paglia maturano le nespole* [Con el tiempo y con la paja maduran las níspolas]
 68) *A nuevos tiempos, nuevas costumbres*
 72) *Autres temps, autres mœurs* [Otros tiempos, otras costumbres]
 74) *Altri tempi, altri costumi* [Otros tiempos, otras costumbres]

CORRESPONDENCIAS LITERALES

ESPAÑOL-ITALIANO

- 48) *Quien tiempo tiene y tiempo atiende, tiempo viene que se arrepiente*
 49) *Le temps perdu ne se rattrape jamais* [El tiempo perdido no se recupera nunca]
 50) *Chi tempo ha e tempo aspetta, tempo perde* [Quien tiempo tiene y tiempo espera, tiempo pierde]
 65) *Todo llega a su tiempo*
 66) *Tout vient en son temps à qui sait attendre* [Todo viene a su tiempo para quien sabe esperar]
 61) *Tutto a suo tempo* [Todo a su tiempo]

Señalar este tipo de analogías y diferencias es muy importante no sólo desde el punto de vista cultural, pues evidentemente permite resaltar las similitudes entre diversas culturas al mismo tiempo que ayuda a destacar las posibles discrepancias entre dos o más sistemas lingüísticos. Agrupar las paremias en corpora multilingües es altamente relevante para la traducción de estos enunciados, cuyo grado más o menos alto de fijación e idiomática dificulta muy a menudo la

búsqueda de correspondencias satisfactorias por parte de traductores no especializados en la materia. Conviene recordar que, en nuestro caso, nos hemos acercado a las paremias con el método comparado y contrastivo mediante el empleo de las ya mencionadas técnicas para la búsqueda de correspondencias paremiológicas elaboradas por Julia y Manuel Sevilla Muñoz (Sevilla-Sevilla 2000).

CONCLUSIONES

El análisis de las paremias alusivas al ‘tiempo’ contenidas en el *Refranero multilingüe* nos permitido llegar a una serie de conclusiones muy interesantes. Antes que nada, conviene resaltar que el ‘tiempo’ aparece en los tres refraneros objeto de estudio como referente y como idea clave bajo la cual se encuentran clasificadas algunas de las paremias que integran nuestra base de datos. El número de paremias sobre el ‘tiempo’ difiere según la lengua, pues contamos con 35 paremias en español, 28 en italiano y 22 en francés.

El cotejo de estas paremias nos da pistas sobre la distinta concepción del tiempo en las culturas que nos atañen, tal y como queda reflejado en las ideas claves bajo las cuales se clasifican las paremias. En este sentido, es preciso recordar que la paciencia, la constancia y la oportunidad son ideas que se suelen relacionar con el ‘tiempo’ en los tres idiomas que nos ocupan (48, 49, 50; 51, 52, 53; 54, 56, 57; 63, 64, 60; 65, 66, 61), así como la conformidad y la adaptabilidad (78, 81, 76; 82, 85, 86). A los conceptos universales se añaden algunos que se podrían considerar típicos de una cultura, como la idea del amor asociada al ‘tiempo’ que sólo se halla en una paremia francesa (18).

El presente trabajo, sin pretensiones de ser exhaustivo, nos ha servido para el análisis paremiográfico y lingüístico de un pequeño corpus trilingüe español-francés-italiano. Queda por estudiar el aspecto pragmático de las paremias seleccionadas a partir de los datos sobre la frecuencia de uso que aparecen en el apartado de ‘Observaciones’ del *Refranero multilingüe*. Conscientes de los límites de espacio y tiempo que un trabajo de este tipo nos impone, dejamos el tema pendiente para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2009): *Refranero Multilingüe* (www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero).
- ALMELA PÉREZ, R. y J. SEVILLA MUÑOZ (2000): «Paremiología contrastiva: propuesta de análisis lingüístico», *Revista de Investigación Lingüística*, 1, vol. III, 7-47.
- LERA DE ISLA, A. (1982): «La predicción del tiempo atmosférico», *Revista de Folklore*, 22, tomo 2b, 111-113.

SEVILLA MUÑOZ, J. (2000): «Consideraciones sobre la búsqueda de correspondencias paremiológicas (francés-español)», en G. Corpas Pastor (ed.) (2000): *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Editorial Comares, 411-430.

—. (2004): «O concepto correspondencia na tradución paremiolóxica», *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 6, 221-229.

SEVILLA MUÑOZ, J. y M. SEVILLA MUÑOZ (2000): «Técnicas de la “traducción paremiológica” (francés-español)», *Proverbium*, 17, 369-386.

—. (2004a): «La técnica actancial en la traducción de refranes y frases proverbiales», *El trujamán*, Centro Virtual del Instituto Cervantes, <<http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>>. 8 nov. 2004.

—. (2004b): «La técnica temática en la traducción de refranes y frases proverbiales», *El trujamán*, Centro Virtual del Instituto Cervantes, <<http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>>, 24 nov. 2004.

—. (2005): «La técnica sinonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales», *El trujamán*, Centro Virtual del Instituto Cervantes, <<http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>>, 3 mar. 2005.

Les réductions du système phonologique français dans le milieu francophone : aperçu d'ensemble

M^a DOLORES ESPINOSA SANSANO
Universidad de Murcia

Habituellement, les études sur la langue française dans les pays francophones portent uniquement sur le lexique¹ – sauf pour le Québec, la Belgique et la Suisse –, et non sans raison, car le lexique présente des caractéristiques propres à chaque pays, parmi lesquelles on peut remarquer les nouvelles acceptions, par élargissement ou par restriction du sens ou même par métonymie, que les mots appartenant aux différentes catégories grammaticales prennent, non seulement aux pays francophones mais ailleurs, car « Généralement ces mots français utilisés à l'étranger ont pris une acception particulière et très restreinte dans la langue d'accueil », nous indique Henriette Walter (1988 : 199) à propos des langues européennes; mais il arrive de même aux pays francophones.

Un grand nombre de pays – 55 – font partie de la francophonie, c'est-à-dire, d'un ensemble de pays où les habitants se communiquent en français. Ces pays se distribuent partout dans le monde, dans tous les continents, et de ce fait dérivent ce que l'on appelle « les variétés du français », les différentes façons de s'en servir pour communiquer.

L'étude de la prononciation du français dans ces pays-là et des possibles écarts par rapport à la norme standard nous semble donc très important, puisqu'il faut bien peindre le tableau complet pour aider à la compréhension du français, car « Il en va du français comme de toute autre langue: il n'existe pas. Pas plus que l'allemand ou que l'espagnol, d'ailleurs. Ce qui existe ce sont *des* français, *des* allemands, *des* espagnols » (Klinkenberg, 2000 : 15).

¹ L'AUPELF en a plusieurs publications, p. e.: *Visages du français. Variétés lexicales de l'espace francophone*, sous la direction d'André Clas et de Benoît Ouoba, Éditions John Libbey Eurotext, Paris, 1990 ; *Contacts des langues et identités culturelles. Perspectives lexicographiques*. Actes des quatrième journées scientifiques du réseau Études du français en francophonie, Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2000.

D'ailleurs, les langues ont, en général, les deux versants écrit et oral, et il est très nécessaire de les étudier ensemble.

Aux pays francophones des Caraïbes, d'Afrique et de l'Océan Indien (parmi lesquels, Madagascar), étant donné, d'un côté, le faible taux de scolarisation et, par conséquent, une connaissance non approfondie de la grammaire, et de l'autre, la coexistence d'une ou de plusieurs langues indigènes avec le français, la langue française – mis à part les élites cultivées – est une langue fondamentalement parlée et présente beaucoup d'interférences des parlers locaux du point de vue du vocabulaire et de celui de la prononciation.

Pour l'analyse des écarts en ce qui concerne la prononciation, deux grands groupes peuvent être distingués: dans le premier groupe entreraient les pays où le français cohabite avec l'anglais et où il est étudié et possède le statut de langue co-officielle (Québec, Louisiane); le second serait constitué par les pays où le français est une langue éminemment orale, très peu étudiée (Haïti, Afrique Noire, Madagascar), car la langue anglaise influence sur la française d'un façon tout à fait différente que ne le font les langues africaines ou celles de l'Océan Indien, à cause de leurs propres caractéristiques, bien qu'elles soient toutes des adstrats par rapport au français.

Il faut tenir compte également de l'origine des « exportateurs de langue » (région, classe sociale), aspect non négligeable, et parfois même l'époque où ils sont partis de l'Hexagone.

En effet, il y a plusieurs facteurs qui influencent sur la langue. Tout d'abord, le statut de celle-ci:

Il faut pouvoir y distinguer les pays où la langue française est la langue officielle et où elle est effectivement parlée par la majorité des habitants (le Québec), de ceux où, en tant que langue officielle, elle est peu parlée par la population (Afrique Noire). Il faut y déceler la situation très particulière des pays où le français n'est pas langue officielle mais où il est très largement utilisé par les habitants (Afrique du Nord) (Walter, 1988 : 200).

Il faudrait y ajouter un troisième groupe de pays où le français a la considération de langue de culture, donc de prestige social, et un quatrième, très particulier, formé non pas par des pays mais par un groupe de francophones inséré dans un pays anglophone: les cajuns de la Louisiane.

Un autre facteur, très important lui aussi, est la situation de la langue par rapport à d'autres langues, car le bilinguisme, et même le trilinguisme si l'on tient compte du pidgin, provoque:

- a) des variantes sémantiques.
- b) des écarts phonétiques par rapport à la norme standard.

Nous ferons donc un parcours rapide des caractéristiques du français dans quelques pays francophones:

Au Canada, la province la plus importante du point de vue de l'utilisation du français est le Québec (83% de la population en 1991) mais il y en a d'autres où le pourcentage est plus petit: le Nouveau Brunswick (38%), la Nouvelle Écosse (2,9%) et quelques îlots francophones (Ontario, Manitoba) (Walter, 1998 : 249).

Les traits qui caractérisent la variété canadienne ou québécoise concernent le lexique et la phonétique. Quant au lexique, il faut remarquer que le parler familier a des traits tout à fait propres, dérivés principalement de la situation de bilinguisme des habitants du Bas-Canada, et qui constituent un écart assez important vis-à-vis du français de France, écart qui se produit malgré les mesures officielles tendant à protéger la pureté de la langue française. La première conséquence dérivée de la situation de bilinguisme ne peut être autre que la surabondance d'anglicismes, naturalisés ou non naturalisés, qui servent à accorder de l'expressivité à la communication orale, non seulement pour leur phonétique, mais aussi pour l'économie de langue qu'ils apportent; le calque sémantique y est, lui aussi, fréquent²; le français subit également l'influence de certaines langues amérindiennes. Les archaïsmes appartenant surtout au champ sémantique de l'agriculture constituent une autre caractéristique de cette variété.

Quant à la prononciation, les traits ont été largement étudiés par Monique et Pierre Léon, que nous résumons. Ils font la distinction des :

1. Traits généraux:

- a) *Ouverture* de /i/, /y/ et /u/. Ces voyelles ont un second timbre, ouvert en syllabe fermée (sauf par r)(...)
- b) *Affrication*. Devant /i/, /y/ et les semi-consonnes correspondantes. (...) Les consonnes /t/ et /d/ deviennent /ts/ et /dz/ (...)
- c) Les voyelles nasales en position inaccentuée ont tendance à se dénasaliser. Ainsi *inviter* est prononcé comme *éviter*.

2. Traits régionaux:

- a) Le /r/ apical, roulé.
- b) *Fermeture et antériorisation des voyelles nasales*: celles-ci sont plus fermées et plus antériorisées qu'en français standard.
- c) *Retard de la nasalisation*
- d) *Spirantisation de CH et de J*, qui deviennent H

3. Traits ruraux ou populaires:

- a) *La diphtongaison*. Les voyelles longues, en finale fermée, sont diphtonguées.

² Les anglicismes sont très fréquents aussi en France, où ils déferlent malgré les critiques, assez virulentes parfois, des puristes, "mais on n'emprunte pas les mêmes qu'au Québec", nous indique H. Walter (Le français d'ici..., p. 255).

- b) *Les deux A*. Les A des mots en OI sont prononcés [ɛ] (...) Le A postérieur, surtout dans les monosyllabes, est long et passe à /o/ ouvert (...)
- c) *Effacement de /l/ et de /r/*. L /l/ tombe souvent entre deux voyelles (...) de même que le /r/ final.
- d) *Effacement de /i/, /y/ et /u/ inaccentués*, dans le voisinage d'une consonne non voisée (Léon 1997 : 103-104).

Certains de ces traits sont imputables à l'anglais, d'autres à la région d'origine des français émigrés au Canada, l'ouest de la France. D'ailleurs, l'influence de l'anglais a un degré d'importance différent dans chaque province, car « le français d'Alexandria en Ontario, ou celui d'Aylmer au Québec, est plus anglicisé, caractérisé par des stéréotypes du genre *faire sûr, appeler malade* » (Fournier 2001-2002 : 2). Du point de vue sémantique, le français canadien se caractérise par une plus grande invasion d'anglicismes qui, comme nous venons de dire, ne coïncident pas avec ceux qui sont incorporés à la langue de l'Hexagone :

L'anglais, qui s'infiltré aujourd'hui sans modération dans toutes les langues du monde, le fait abondamment dans la langue française, mais de façon différente de part et d'autre de l'Atlantique, où, des deux côtés, les puristes déplorent l'afflux de ces anglicismes, de plus en plus décriés (Walter, 1998 : 225).

Quant à la pureté de la langue, les québécois semblent être partagés entre la volonté de la préserver au moyen de la création de l'Office Québécois de la Langue Française³ et la fierté de la variété du français qui leur est propre. Ceux qui appartiennent à ce dernier groupe prônent la défense du québécois et la chasse aux complexes.

En Louisiane, ancienne colonie française où le français arriva avec les Acadiens partis du Canada lors du « Grand Déménagement » qui eut lieu au XVIII^e siècle, le français a des caractéristiques propres, lui aussi.

Il y est une langue minoritaire et archaïsante. Les locuteurs francophones ont dû lutter pour la survie de leur langue jusqu'en 1968, où elle acquit le statut de langue officielle (Walter, 1998 : 245), dans un milieu « hostile » du fait de la

³ Cet organisme a même créé le concours « Bon mot, beau prix », dont les pages sur Internet nous montrent des exemples de fautes très illustratifs, parce qu'on y constate plusieurs faits:

Que l'orthographe du français constitue souvent un problème pour les usagers de la langue qui, parfois, écrivent le mot par approximation phonétique, p.e.: « Vitamine. *Peausoloji* pour adulte (*sic*); recette de pâtisserie: Ajouter de la *grèsse*; recette: Battre au *fouette*, *aviron* 2 minute » (*sic*).

Que ces fautes relèvent de la façon l'articuler propre du Canada (aviron) et parfois de la précipitation, p.e.: « Nettoyant pour pneus: Mousse lustrante pour *pnues*; Vin d'Italie: Consignée là où la loi le *preserit* ».

c) l'intrusion d'anglicismes qui font assez souvent incompréhensible le message, du moins pour les non-anglophones, p.e.: « Poupée: Mou *huggable* bébé remplir (*sic*) avec non-allergénique polyesther » (exemples trouvés sur Internet).

cohabitation avec l'anglais, langue prépondérante, et avec d'autres langues minoritaires, telles que l'espagnol ou, pour mieux dire, une variété dialectale de l'espagnol :

La emigración canaria revistió carácter masivo en épocas posteriores [a 1535] y los isleños se agrupaban en comunidades bien definidas. Tanto que aún hoy – en la Luisiana – se habla dialecto canario por los descendientes de los pobladores dieciochescos (Alvar, 2002: 220).

Les ouvrages qui font état de la variété *cajun*, par exemple, *Un grand pas vers le bon Dieu* (Vautrin, 1989) nous transmettent surtout l'idée qu'il s'agit d'une langue principalement parlée qui présente, quant au lexique, des archaïsmes et des anglicismes, des mots français déformés par aphérèse, des locutions résumées en un seul mot, c'est-à-dire, de l'écriture phonétique, p.e. : *aster*, à cette heure. Mais :

On peut affirmer que la plupart des traits caractéristiques du français québécois par rapport au français parisien se retrouvent aussi dans les variétés acadiennes et louisianaises sauf pour ce qui est de la prosodie et, dans une certaine mesure, de la phonétique (Poirier, 2000 : 250).

Nous passons maintenant à faire l'analyse de la prononciation des mots français en créole haïtien⁴, à partir de la transcription phonétique qui nous est fournie par le *Ti Diksyioné Kreyòl-Franse. Dictionnaire élémentaire créole haïtien-français* (Bentolila, 1976). D'après cette transcription, on observe une forte tendance à la simplification du point de vue de l'articulation, ce qui entraîne :

a) la perte de la labialisation des voyelles orales et nasales et des glides, ce qui provoque une réduction importante du système vocalique français. P. e. :

- ▶ Voyelles orales : *abitid*, habitude ; *akize*, accuser ; *izin*, usine ; *epesé*, épaisseur ; *chomé*, chômeur.
- ▶ Voyelles nasales : *defen*, défunt.

b) l'assimilation du timbre de la voyelle pré-tonique, qui se ferme, à celui de la voyelle tonique. P.e. : *piti*, petit ; *misye*, monsieur.

c) l'affrication de la consonne initiale, dans les mots ayant un /w/ dérivé de l'annulation du /ç/, accompagnée d'un changement du point d'articulation. P. e. : *tchwe*, tuer ; *tchwi*, cuir.

d) la chute des consonnes implosives en position finale absolue ou non-absolue, en particulier du /r/. P. e. :

⁴ Nous avons fait une analyse plus complète de cette variété dans notre article *La prononciation des mots d'origine française en créole haïtien*, in *Le français face aux défis actuels*, Granada, 2004.

- ▶ En position finale : *afè*, affaire ; *aji*, agir ; *di*, dire.
- ▶ En position médiale : *pèfid*, perfide ; *pèmèt*, permettre.

e) la réduction des groupes consonantiques, liquides ou non, à une seule consonne. P. e. : *sèpèt*, serpette ; *sèso*, cerceau.

f) disparition de l'articulation consonantique des nasales en position finale. P. e. : *kon* [kõ], comme.

g) un comportement spécial de la consonne nasale palatale // qui disparaît pratiquement du système.

Tout cela est accompagné d'autres phénomènes, tels que l'agglutination de l'article, l'aphérèse de la voyelle initiale et même de la syllabe initiale et l'enchaînement de la consonne finale de mot au mot suivant, s'il commence par voyelle.

Le français à la République Centrafricaine est une des deux langues officielles, à côté du sango, langue autochtone. Les caractéristiques de cette variété concernent principalement le vocabulaire: elle présente de nombreux néologismes, formés suivant les procédés traditionnels⁵:

- ▶ La dérivation propre, faite généralement par suffixation, l'affixation n'étant employée que sporadiquement.
- ▶ L'extension sémantique des mots appartenant aux différentes catégories grammaticales.
- ▶ L'emprunt à d'autres langues, notamment à l'arabe (p.e., *bissimilaï*, employé pour conjurer un fait possible, *zaraquina*, voleur des chemins) et à l'anglais (p.e., *goaler*, jouer comme gardien de but, *golden*, chemisier). En ce qui concerne les mots composés, ils sont parfois de nature hybride, c'est-à-dire, dont les parties appartiennent à deux langues différentes (p.e., anglais et français : *boy-boucher*, *boy-chasseur* ; français et langue autochtone : *anti-mbao*, talisman ; anglais et langue autochtone : *mbaoman*, sorcier).

L'extension sémantique est abondamment employée, et elle apparaît surtout dans les catégories grammaticales du substantif et du verbe :

- ▶ Substantifs : *bombe*, anti-sèche ; *deuxième bureau*, maîtresse ; *déserteur*, absentéiste.
- ▶ Verbes : *timbrer*, rapiécer ; *chanvrer*, fumer des joints ; *sporter*, s'entraîner.

⁵ Les exemples ainsi que les concepts concernant le français de la République Centrafricaine ont été tirés de l'oeuvre d'Ambroise Queffélec et alii: *Le français en Centrafrique. Lexique et société*, EDICEF/AUPELF <<http://www.bibliotheque.refer.org/html/centra/lexique>>.

On remarque également que la catégorie verbale se montre très active : mis à part l'extension sémantique, on trouve des verbes qui ont changé de groupe (*circoncier*, pour circoncrire), d'autres qui sont devenus des non-pronominaux (*démerder*, qui a perdu la connotation vulgaire, pour se démerder) ; parfois même nous y trouvons une extension sémantique dérivée d'un emploi absolu du verbe (*fréquenter*, aller à l'école) ou d'autres qui gardent le même sens qu'en français, mais sous un emploi absolu (*garer*, stationner ; *toucher*, avoir son salaire).

Du point de vue phonétique, nous ne pouvons pas tirer des conclusions, car la bibliographie employée n'apporte pas la transcription des mots. Cependant, il nous semble bien que l'on peut penser aux mêmes caractéristiques près des variétés parlées aux adstrats non-anglophones : /r/ roulé, simplification du système vocalique, surtout pour ce qui est des voyelles labialisées, et peut-être aussi du système consonantique, et une intonation propre, plus chantante.

Nous arrivons finalement dans ce parcours à Madagascar, où le français est la langue juridique. Mis à part les élites cultivées, la population parlant le français représente un pourcentage de 20% (taux de 1975), malgré la réaction contre « la langue d'esclavage » depuis 1972 (Walter, 1988 : 207), date où le malgache fut instauré comme langue officielle, « la langue juridique toutefois est le français, celle des affaires le malgache » (Huchon, 2002 : 269). Ici, le français est fondamentalement une langue parlée et présente beaucoup d'interférences des parlers locaux du point de vue du vocabulaire et de celui de la prononciation. Nous pouvons tirer des conclusions sur le système phonologique à partir de l'analyse des mots français qui ont été naturalisés, adaptés au malgache, d'après les transcriptions fournies par le *Dictionnaire des emprunts français en malgache*⁶, qui nous apporte de l'information sur un français parlé très estompé par la naturalisation que les mots subissent, phénomène tout à fait courant, puisque :

L'aménagement phono-graphique s'accompagne de la perte de certaines caractéristiques structurales ou typologiques des langues prêteuses au profit de l'acquisition d'autres particularités conférées par les sous-systèmes de la langue d'accueil. (Lipou, 2001 : 137).

Nous venons d'indiquer que les mots français à Madagascar deviennent méconnaissables, car il y a plusieurs facteurs qui interviennent dans leur naturalisation, qui est faite au moyen de :

1. l'adaptation phonétique au système phonologique malgache
2. voyelles épenthétiques

⁶ <<http://dico.malgache.free.fr/DicoMalgacheGRMMAIRE.html>>.

3. la gémination de certaines consonnes

4. l'addition de voyelles finales qui peuvent être écrites et articulées, ou seulement écrites

5. l'addition de la syllabe *tra* comme suffixe ou comme infixé

6. la duplication

7. l'agglutination de certains déterminants.

De l'analyse de ces emprunts nous pouvons affirmer que le français parlé à Madagascar par les couches non cultivées de la population présente un système phonologique très réduit comme conséquence de deux facteurs qui se combinent :

l'influence, très importante, de l'adstrat malgache, dont le système phonologique est beaucoup plus simple.

il s'agit d'une langue apprise par transmission orale, en général.

Ce dernier facteur a une influence non négligeable, puisque les solutions adoptées pour la naturalisation des mots français ne suivent pas une norme homogène.

En effet, les voyelles labialisées françaises /y/, /œ/, /ø/ et /ɔ/ perdent leur élément labial ; les voyelles nasales perdent, en général, leur nasalité, tout en gardant le même timbre ou en s'ouvrant (*adisiao* [adisiò], addition; *alimà*, allemand; *bosoa* [busò], bouchon). Parfois, la voyelle nasale en position finale devient orale parce que la consonne *-n* passe à occuper une position explosive, – à cause de l'addition d'une voyelle finale qui contribue à la naturalisation du mot – (*dragona* [dragùna], dragon; *latina* [latìna], latin); et même elle devient une consonne géminée (*eraoceanina* [eropeànna], européen; *kalisaonina* [kalisònna], caleçon).

De même, les glides disparaissent, d'après la transcription : ils sont prononcés avec le même effort articulatoire que les voyelles.

La réduction de certains phonèmes consonantiques français est aussi un trait évident : c'est le cas des consonnes palatales, qui demandent un grand effort pour leur articulation car elles ne font pas partie du système phonologique malgache. Ainsi la consonne fricative palatale sonore /Z/ devient /z/ : *barazy*, barrage ; *frizidèra*, frigidaire ; *rezimànta*, régiment ; et la correspondante sourde /S/ devient /s/ : *afisy*, affiche ; *forisety* [furiseti], fourchette ; *tàsy*, tache.

Le traitement des consonnes nasales garde un rapport étroit avec celui des voyelles nasales, et la nasale palatale / ø / n'est pas conservée.

Les autres procédés précédemment mentionnés ne font qu'augmenter la distance entre le français standard et cette variété, car ils ne sont pas employés isolément : plusieurs se combinent dans un même mot, qui devient méconnaissable.

Comme conclusion, nous pouvons dire que, entre les variétés qui ont l'anglais comme adstrat et celles qui cohabitent avec des langues autochtones, il y a de différents comportements. Pour ce qui est de ce dernier groupe, il y en a qui restent plus près du français et la variété malgache, où les mots français subissent ce que l'on pourrait appeler une « naturalisation extrême ».

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAR, M. (2002) : *Español en dos mundos*, Madrid, Temas de hoy.
- AUPELF (1990) : *Visages fu français. Variétés lexicales de l'espace francophone*, sous la direction d'André Clas et de Benoît Ouoba, Paris, Éditions John Libbey Eurotext.
- . (2000) : *Contacts des langues et identités culturelles. Perspectives lexicographiques*. Actes des quatrième journées scientifiques du réseau Études du français en francophonie, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- <<http://dico.malgache.free.fr/DicoMalgacheGRMMAIRE.html>>.
- KLINKENBERG, J. M. (2000): « A comme Aujourd'hui une langue, le français », in *Le français dans tous ses états*, Bernard Cerquiglini et al., Paris, Flammarion.
- FOURNIER, R. (2001-2002) : *Français d'Icitte. Une grammaire basilectale*, <www.carleton.ca/califa/GFlch1Hist.doc>.
- HUCHON, M. (2002) : *Histoire de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche.
- LÉON, M. et P. (1997): *La prononciation du français*, Paris, Nathan.
- LIPOU, A. (2001) : « Normes et pratiques scripturales africaines », in *Diversité culturelle et linguistique: quelles normes pour le français?*, Actes du IX sommet de la francophonie, Beyrouth, Université du Saint-Esprit de Kaslik.
- POIRIER, Cl. (2000): « Québec, un français d'Amérique », in *Le français dans tous ses états*, Paris, Flammarion.
- QUEFFÉLEC, A. et al. : *Le français en Centrafrique. Lexique et société*, EDICEF/AUPELF <<http://www.bibliotheque.refer.org/html/centra/lexique>>.
- VAUTRIN, J. (1989): *Un grand pas vers le Bon Dieu*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, col. Le livre de poche.
- WALTER, H. (1988) : *Le français dans tous les sens*, Paris, Robert Laffont.
- . (1998) : *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, JC Lattès.

Le discours législatif « souple » : une approche linguistique du *discours juridique*

JOAQUÍN GIRÁLDEZ CEBALLOS-ESCALERA
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Selon la logique déontique, développée à partir des années 50 par Georg Henrik Von Wright (1951 : 1-15), le discours législatif formalise les rapports qui existent entre les quatre alternatives d'une loi : l'obligation, l'interdiction, la permission et le facultatif.

« L'énoncé législatif est conçu de manière à faire reconnaître la souveraineté de celui dont il émane, et le caractère obligatoire de ce qu'il édicte » (Cornu, 1990 : 267).

Dans son discours préliminaire sur le projet de Code civil, Portalis affirme : « La loi permet ou elle défend, elle ordonne, elle établit, elle corrige, elle punit ou elle récompense ».

« L'énoncé législatif est celui qui formule un ordre, en permettant, obligeant ou interdisant une conduite. Il s'oppose à l'énoncé qui reconnaît, constate ou décrit une situation, promet, favorise, encourage, ou encore exprime des vœux, des souhaits, des recommandations ou des avis » (Champeil-Desplats, 2006 : 3).

LA LOI DÉPOURVUE DE PORTÉE NORMATIVE

Dans ses vœux pour l'année 2005, le président du Conseil constitutionnel, M. P. Mazeaud déclarait : « La loi est le sujet de verbes ayant tous un contenu " décisoire " (détermine, fixe, ordonne, régit, réglemente, autorise, défend, exclut, etc.). [...] La loi n'est pas faite pour affirmer des évidences, émettre des vœux ou dessiner l'état idéal du monde [...]. La loi [...] est faite pour fixer des obligations et ouvrir des droits ».

Le 21 avril 2005, le Conseil constitutionnel a déclaré pour la première fois une disposition législative contraire à la Constitution pour absence manifeste de portée

normative : « la Loi d'orientation et de programme pour l'avenir de l'école », dite Loi Fillon¹ et notamment, ses articles 9 et 12.

Le Conseil a suffisamment motivé sa décision en indiquant qu'elle s'est fondée sur l'exigence de normativité tirée de l'article 6 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du citoyen de 1789 « La loi est l'expression de la volonté générale » et, selon la Saisine présentée par 60 sénateurs et 60 députés du groupe socialiste « sous réserve de dispositions particulières prévues par la Constitution, la loi a pour vocation d'énoncer des règles et doit par suite être revêtue d'une portée normative ».

Selon les sénateurs et députés du PS, l'article 9 devrait être écarté à cause de l'irrégularité de la procédure d'adoption.

L'article 12 de la loi « fait référence à un texte de portée politique mélangeant les souhaits, les pétitions de principe et des objectifs [...]. Cet article dépourvu de portée normative ne peut qu'encourir la censure »: « *Les orientations et les objectifs de la politique nationale en faveur de l'éducation ainsi que les moyens programmés figurant dans le rapport annexé à la présente loi sont approuvés* ».

Le Conseil constitutionnel a déclaré cet article non conforme à la Constitution¹.

La Loi Fillon n'est pas un cas unique, le défaut de normativité de plusieurs dispositions législatives est fréquent :²

On trouve des lois ...

- ▶ Qui expriment des souhaits : Art. 1er de la loi n° 68-978 du 12 novembre 1968 d'orientation de l'enseignement supérieur : « Les universités doivent s'attacher à porter au plus au niveau et au meilleur rythme de progrès les formes supérieures de la culture ».
- ▶ Qui constatent une situation : Art. 1er de la loi n° 94-629 du 25 juillet 1994 relative à la famille : « La famille est une des valeurs essentielles sur lesquelles est fondée la société. C'est sur elle que repose l'avenir de la nation. A ce titre, la politique familiale doit être globale ».
- ▶ Qui décrivent un fait : Art. 1er de la loi n° 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture: « L'architecture est une expression de la culture ».
- ▶ Qui expriment des vœux : Art. 1er de la loi n° 84-610 du 16 juillet 1984 relative à l'organisation et à la promotion des activités physiques et sportives : « Les activités physiques et sportives constituent un facteur important d'équilibre, de santé, d'épanouissement de chacun ; elles sont un élément

¹ Décision n° 2005-512 DC du 21 avril 2005.

² Annexe 1 : absence de normativité ou normativité incertaine de la loi. Décision n° 2005-512 DC du 21 avril 2005.

fondamental de l'éducation, de la culture et de la vie sociale. Leur développement est d'intérêt général et leur pratique constitue un droit pour chacun quels que soient son sexe, son âge, ses capacités ou sa condition sociale ».

► Qui reconnaissent un fait : Art. 1er de la loi n° 2001-70 du 29 janvier 2001 relative au génocide arménien de 1915 : « La France reconnaît publiquement le génocide arménien de 1915 ».

► Qui formulent des recommandations ou rendent des avis : Art. 1er de la loi n° 96-1236 du 30 décembre 1996 relative à l'air et à l'utilisation rationnelle de l'énergie (Art. L. 220-1 du code de l'environnement) : « L'Etat et ses établissements publics, les collectivités territoriales et leurs établissements publics ainsi que les personnes privées concourent, chacun dans le domaine de sa compétence et dans les limites de sa responsabilité, à une politique dont l'objectif est la mise en oeuvre du droit reconnu à chacun à respirer un air qui ne nuise pas à sa santé. Cette action d'intérêt général consiste à prévenir, à surveiller, à réduire ou à supprimer les 3 pollutions atmosphériques, à préserver la qualité de l'air et, à ces fins, à économiser et à utiliser rationnellement l'énergie ».

LE « DROIT SOUPLE »

Depuis quelques décennies, le discours législatif, tend à apparaître moins normatif, selon la logique déontique : un mouvement de création d'un droit non prescriptif, non coercitif, dépourvu de force obligatoire a commencé à prendre de l'importance. Apparu en droit international public, ce nouveau droit, appelé « droit souple », répond à un besoin de régulation d'une justice non contentieuse.

Le discours législatif a commencé à céder à la tentation de ce qu'on a appelé « droit souple » (traduction française de « soft law »), dépourvu de toute force obligatoire.

L'origine de l'expression « soft law » remonte à Lord McNair, qui l'a formulée par opposition à « hard law », issu du pouvoir législatif.

Apparu en droit international public au cours des années 1980, le « droit souple a pris une ampleur telle que, désormais, il transformerait en profondeur l'organisation des systèmes juridiques » (Barthez, 2009 : 1).

Les manifestations d'un droit de portée générale non obligatoire et non contraignante « ne cessent de se multiplier depuis deux ou trois décennies, conférant à ce phénomène une ampleur croissante » (Thibierge, 2003 : 599).

Malgré sa conception, le droit souple, créé hors les pouvoirs législatif ou exécutif, est pris en compte par les juges qui l'apprécient comme un élément de preuve, ce qui constate le rôle important qu'il joue.

C. Thibièrge (2003 : 599) distingue trois types de droit souple, le « droit flou », à contenu imprécis, le « droit doux », sans obligation et le « droit mou », sans sanction.

Le « droit flou » existe depuis toujours ; il s'applique à des concepts imprécis ou abstraits : la bonne foi, les bonnes mœurs, l'ordre public ou l'intérêt de l'enfant.

Bonne foi :

La « bonne foi » « est la croyance erronée en l'existence d'une situation juridique régulière » (Cornu, 1996 : 105).

Le Code civil français définit la notion de « bonne foi » :

« Le possesseur est de bonne foi quand il possède comme propriétaire, en vertu d'un titre translatif de propriété dont il ignore les vices » (C. civ. Art. 550).

« Si la bonne foi n'existe que de la part de l'un des époux, le mariage ne produit ses effets qu'en faveur de cet époux » (C. civ. Art. 201).

« Il cesse d'être de bonne foi du moment où ces vices lui sont connus » (C. civ. Art. 550).

La notion de « bonnes mœurs » est imprécise et subjective, puisqu'elle soumet le justiciable à l'appréciation du juge.

Il est particulièrement difficile de définir les bonnes mœurs. Les juges disposent d'une grande liberté pour apprécier ce qui heurte les bonnes mœurs.

Le respect des bonnes mœurs et de l'ordre public constituent les conditions essentielles de la licéité des conventions.

« On ne peut déroger, par des conventions particulières, aux lois qui intéressent l'ordre public, et les bonnes mœurs » (C. civ. Art. 6).

« La cause est illicite, quand elle est prohibée par la loi, quand elle est contraire aux bonnes mœurs ou à l'ordre public » (C. civ. Art. 1133).

La notion de « bonnes mœurs » ne se trouve pas seulement dans la loi civile : l'article 283 de l'ancien Code Pénal abrogé au 1 mars 1994 établit :

« Sera puni des mêmes peines [...] quiconque aura fait entendre publiquement des chants, cris ou discours contraires aux bonnes mœurs ».

En pratique, les bonnes mœurs s'identifient essentiellement aux mœurs sexuelles, mais « les bonnes mœurs au sens d'ordre public moral sont actuellement, dans le droit positif actuel, en régression constante, la société

s'écarter de plus en plus de certains impératifs moraux traditionnels, ne convaincre pas »³.

Au nouveau Code pénal, la notion de « décence » a remplacé celle de « bonnes mœurs » :

« Le fait de diffuser sur la voie publique ou dans des lieux publics des messages contraires à la décence est puni de l'amende prévue pour les contraventions de la 4^e classe » (C. pénal, Art. R. 624-2).

Mais les mœurs évoluent. La notion de « décence » comme celle de « bonnes mœurs » est un concept « flou » et susceptible de changer. Le législateur et le juge constatent l'évolution : « la distinction entre ce qui est permis et défendu doit être faite uniquement en fonction de l'état de l'évolution des mœurs à une époque définie et dans un lieu déterminé ».⁴

Le « droit doux » répond à un nouveau besoin de régulation sociale, à une justice non contentieuse qui a développé les modes alternatifs de règlement des conflits (MARC) : la conciliation et la médiation.

Il s'agit d'un droit non prescriptif, non coercitif et qui repose sur le contrat et la négociation comme instrument de règlement amiable des différends.

Provoqué par la « crise » de la justice civile de type étatique, le droit doux est respecté par les destinataires (Osman : 1995 : 525).

Les recommandations sont en principe dépourvues de force obligatoire. « Elles jouent un rôle d'incitation, de dissuasion et de guidance, en influençant leurs destinataires, théoriquement libres de les respecter ou non, mais pratiquement enclins à le faire » (Thibierge, 2003 : 602).

C'est le cas de la recommandation de la Commission des clauses abusives (CCA) : Recommandation n° 82-02 concernant les contrats proposés par les déménageurs.

La commission des clauses abusives [...] recommande:

A. - 1° que les conditions générales susceptibles d'être opposées au client soient intégralement, lisiblement et clairement reproduites sur un document qui lui est remis avec le devis avant la conclusion du contrat;

2° que, lors de la conclusion du contrat, la signature du client soit apposée, non seulement au bas de la lettre de voiture, mais encore au bas des conditions générales;

3° que la lettre de voiture soit présentée au client et signée par lui dans un délai raisonnable avant l'exécution du déménagement;

³ Cour de cassation Arrêt n° 519 du 29 octobre 2004.

⁴ Besançon, 29 janvier 1976, JCP 1977, II, 18640, note Delpech.

4° qu'aucun versement ne soit exigé ou accepté avant la signature de la lettre de voiture.

Mais contrairement à son caractère non coercitif, d'autres recommandations sont de vrais règlements déguisés, avec pleine force obligatoire comportant des interdictions et des obligations.

C'est le cas des « Recommandations du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel – CSA- en vue de consultations électorales ou référendaires »

Article 2 Propagande électorale

« Conformément au deuxième alinéa de l'article L.49 du code électoral, à partir de la veille du scrutin à zéro heure, il est interdit de diffuser ou de faire diffuser par tout moyen de communication au public par voie électronique tout message ayant le caractère de propagande électorale ».

Par rapport aux obligations contractées, la lettre d'intention peut être catégorisée comme « droit doux ».

La « lettre d'intention », ou « term sheet » en anglais, nommée aussi lettre de confort, lettre de parrainage, lettre de patronage, est un outil essentiel de réflexion, de structuration et de négociation. Elle permet en effet d'exprimer simplement et précisément les « termes d'un accord ». C'est un document par lequel les parties s'engagent à adopter un comportement ou une attitude positive avant de conclure l'acte souhaité. En tout cas les parties restent libres de préciser la teneur de leur engagement.

Elle témoigne par écrit la volonté de mener au mieux les discussions et de mener le projet à son terme, pour aboutir à l'éventuelle conclusion d'un protocole d'accord, sans pour autant l'y obliger.

La lettre d'intention peut être plus ou moins sommaire ou détaillée. Dans tous les cas, son objet est de constituer les bases d'un accord entre les parties. Si les négociations suivent leurs cours de manière satisfaisante, la lettre d'intention débouchera naturellement sur la conclusion d'un protocole d'accord.

L'article 2322 du Code civil dispose que « la lettre d'intention est l'engagement de faire ou de ne pas faire ayant pour objet le soutien apporté à un débiteur dans l'exécution de son obligation envers son créancier ».

Cette lettre constituera une obligation entre les parties jusqu'à ce qu'un nouveau document ne soit signé. Si les négociations suivent leurs cours de manière satisfaisante, la lettre d'intention débouchera naturellement sur la conclusion d'un protocole d'accord.

Les points essentiels à retrouver dans un tel document sont : le calendrier général des négociations, une clause de confidentialité, une clause d'exclusivité,

une obligation de négocier de bonne foi, le droit applicable et tribunal compétent, l'absence d'effet obligatoire et les principaux termes de la transaction.

Le « droit mou » est une norme de référence, d'application volontaire, sans sanction, qui a pour but d'influencer les citoyens. C'est le cas des « codes de conduite », des « chartes », des « codes déontologiques » ou les « guides de bonnes pratiques », dont le caractère volontaire n'empêche pas le respect des destinataires.

Le « code de conduite » consiste en un « engagement pris volontairement par une société ou une organisation d'appliquer certains principes et normes de comportement à la conduite de ses activités ou opérations⁵ ».

Le « code de conduite » est basé sur la crédibilité. Sans sanctions prévues, le code de conduite est constitué de modèles de référence et d'orientation. Il se caractérise par son absence d'effets juridiques et contient des recommandations qui ne peuvent pas être qualifiées de règles.

Le Code de conduite du groupe pétrolier et chimique TOTAL énonce les trois valeurs principales qui constituent le socle de son engagement éthique : le respect dans ses activités, la responsabilité et l'exemplarité.

Le code fait une déclaration par laquelle il respecte les lois, les règles de la libre concurrence et rejette la corruption.

Dans la deuxième partie, le code déclare les principes d'action vis-à-vis de ses partenaires (actionnaires, clients, collaborateurs, fournisseurs, associés industriels et les pays où il travaille) :

- ▶ Total veille à mériter la confiance de ses actionnaires avec l'objectif d'assurer la rentabilité de leur investissement.
- ▶ Total fournit à ses clients des produits et des services de qualité en recherchant toujours à apporter la meilleure performance pour chaque utilisation, à un prix compétitif.
- ▶ Il [Total] est particulièrement attentif à leurs conditions de travail notamment en ce qui concerne le respect des personnes, l'absence de discrimination, la protection de la santé et la sécurité.
- ▶ Il [Total] recrute les membres de son personnel uniquement en fonction des besoins du Groupe et des qualités propres de chaque candidat.
- ▶ Total met en oeuvre ses principes d'action et de comportement dans le cas où il dirige l'association ou en est l'opérateur.
- ▶ Total respecte la souveraineté des États et n'intervient ni dans le fonctionnement ni dans le financement de la vie politique.

⁵ Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE).

Dans ces deux parties du code de conduite de TOTAL on constate le caractère déclaratif, n'ayant pas le pouvoir de lier leurs destinataires, mais la troisième partie est bien distincte. Appelée « Principes de comportement individuel », cette partie jouit d'une portée normative qui modifie ce caractère souple précédent.

« Le développement harmonieux de Total est largement fondé sur la confiance qui doit exister aussi bien dans les rapports entre le Groupe et ses collaborateurs qu'entre les collaborateurs eux-mêmes.

L'existence et le maintien de cette confiance supposent le respect, à tous les échelons, d'un certain nombre de règles de comportement, en présence de situations parfois complexes liées à une activité à risque.

Il n'est pas question de tout prévoir ou de vouloir tout codifier.

Cependant, quelques principes clairs et précis, alliés au sens des responsabilités de chacun et au bon sens, constituent des références utiles pour chacun dans le Groupe, quelle que soit son activité ».⁶

Quelques exemples illustrent le caractère normatif de ces « principes » qui constituent de vraies normes déguisées, d'une nature juridique incertaine, si on les compare avec la loi étatique.

« Chaque collaborateur fait preuve de loyauté, veille à la qualité de ses relations avec ses collègues et s'abstient de toute discrimination ».⁷

► « Le salarié reste soumis à l'obligation de loyauté à l'égard de son employeur » (Code du travail Art. L1222-5).

« Chaque collaborateur prend les mesures nécessaires pour protéger la confidentialité des informations dont il dispose en raison de son activité professionnelle et dont il est simplement le dépositaire ».⁸

► « Les informations concernant l'entreprise, communiquées en application du présent article, ont par nature un caractère confidentiel. Toute personne qui a accès à ces informations est tenue à une obligation de discrétion à leur égard » (Code du travail Art. L2313-14).

Dans d'autres exemples la portée normative est cachée sous un aspect plus aimable : absence des verbes exprimant l'obligation (devoir, obliger, falloir...), omission de la sanction, etc.

⁶ Principes de comportement individuel. Code de conduite du groupe pétrolier et chimique TOTAL.

⁷ Rapports avec clients et fournisseurs. Code de conduite du groupe pétrolier et chimique TOTAL.

⁸ Confidentialité et propriété intellectuelle et industrielle. Code de conduite du groupe pétrolier et chimique TOTAL.

La règle de droit est impersonnelle et générale. Au point de vue matériel, la loi est formulée au sujet de situations typiques énoncées in abstracto. Dans ce type de documents au lieu d'utiliser des pronoms et des adjectifs indéfinis (tous, nul, quiconque,...) on utilise la première personne du singulier ou du pluriel pour s'approcher de son interlocuteur, rendant le document moins coercitif.

Charte du Fair-Play de l'association suisse des fans club du hockey sur glace :

1. Les fans de hockey soutiennent leur équipe et se réjouissent si elle gagne un match en jouant avec volonté, virilité, savoir et de manière correcte.
2. Nous soutenons joueurs et arbitres qui d'une manière correcte et sportive, participent aux matchs. Nous nous opposons à toute brutalité dont les conséquences pourraient être graves.
3. Nous acceptons toute équipe de hockey sur glace, pour confrontation. Nous ne considérons pas comme ennemis les membres de l'équipe adverse.
4. Nous savons qu'un match de hockey, sans chef d'équipe, ne peut pas être organisé. Nous ne voulons pas créer de problèmes à cet égard.
5. Nous nous engageons à ce que la patinoire reste avant, pendant, et après le match, à la disposition, des joueurs et de l'arbitre. Nous ne jetons aucun objet sur la glace, étant donné que nous ne connaissons le dangers.
6. Nous savons que la victoire et la défaite font partie du jeu. Nous ne soutenons pas le slogan «une victoire à tout prix» et ne considérons pas les défaites comme des «catastrophes».

Code de déontologie et normes de conduite pour le personnel des Services informatiques du Collège Universitaire Saint Boniface (CUSB) :

Mes devoirs envers le public :

1. Je ne dissimulerai pas sans raison des renseignements d'intérêt public en rapport avec les systèmes d'information. Je contribuerai à répandre dans le public une meilleure connaissance des systèmes d'information et de leurs possibilités et limites actuelles.
2. Je ne diffuserai, ni ne laisserai diffuser sans réagir, aucune information fausse ou trompeuse risquant, à mon avis, d'avoir des conséquences graves. [...]

Mes devoirs envers moi-même et ma profession :

1. Je ne permettrai pas sciemment que mes compétences n'atteignent pas le niveau requis pour assumer correctement mes fonctions.
2. Je ferai en sorte de ne pas nuire à la profession dans l'exercice de mon activité professionnelle. [...]

Mes devoirs envers mon employeur et ma clientèle :

1. J'assumerai mes responsabilités quant à l'exécution de mon travail et au respect de mes engagements. Je fournirai l'information pertinente à ceux et à celles qui ont le droit et le besoin d'être renseignés sur certaines parties de mon travail.
2. Je n'accepterai aucun travail que je jugerais hors de ma compétence ou que je ne saurais effectuer dans des délais satisfaisants pour mon employeur.
3. [...]

CONCLUSION

Les entreprises mondialisées sont les plus intéressées à rechercher des techniques de régulation leur permettant d'intégrer leurs exigences liées à leurs intérêts.

Ces entreprises, à travers leurs règles de « droit souple », présentent une alternative moins contraignante au « droit dur » et qui répond « à l'acquisition d'un avantage compétitif en anticipant des évolutions du cadre régulateur général » (Moreau, 2008 : 2), soit à travers des « codes de conduite » ou des « chartes » à engagement volontaire entre l'entreprise et les salariés, soit à travers d'autres instruments élaborés unilatéralement par l'entreprise.

Ce mouvement de création de « droit souple », apparu en droit international public au cours des années 1980, s'est élargi et aujourd'hui les secteurs les plus favorables à la création du « droit souple » sont les secteurs liés aux marchés compétitifs comme le secteur financier (banque, assurances), le commerce (droit des affaires), le droit de la consommation ou le règlement amiable des litiges (droit du travail). Par contre d'autres secteurs semblent inadaptés au « droit souple » (droit pénal, droit fiscal) qui doivent être réglés par des normes étatiques.

Les pays anglo-saxons sont les pays où le « droit souple » s'est développé plus rapidement, en raison de leur système juridique, de la puissance des syndicats et de l'accroissement des associations de consommateurs ; par contre, les pays de droit romain sont moins réceptifs en raison de la puissance et de la tradition de leur droit écrit.

Au contraire de la théorie positiviste qui considère que la production du droit est un ensemble d'articles et de règles accompagné de sanctions situé entièrement au niveau de l'État, la théorie pluraliste estime que « cette vision réductrice est inacceptable car le droit n'est pas seulement cela, [...] disons seulement que le droit est aussi coutume, pratique, jurisprudence, recommandations, etc. » (Terré, 2002 : 247).

Depuis quelques années, on constate une production pluraliste du droit édictée par les professionnels qui s'efforcent de gouverner son comportement, soit de leur propre initiative, soit sur habilitation étatique.

Le « droit souple » en certains secteurs pourra se substituer à la loi et par voie de conséquence on assiste à la transformation du discours législatif. Un discours qu'au lieu d'interdire ou d'obliger, formule des recommandations, au lieu de déterminer, fixer, établir ou ordonner une conduite, suggère une direction.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHEZ, A.-S., CHANTEPIE, G., DEUMIER P., JUBAULT Ch., LASSERRE-KIESOW, V., MEKKI, M., PÉRÈS, C., THIBIERGE, C., (2009) : *Le droit souple*. Journées nationales, Boulogne-sur-Mer. Association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, Paris, Dalloz.

CHAMPEIL-DESPLATS, Véronique (2006) : *La normativité. N'est pas normatif qui peut. L'exigence de normativité dans la jurisprudence du Conseil constitutionnel*, Cahiers du Conseil constitutionnel, n°21. Etudes et doctrines.

CORNU, Gérard (1990) : *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien.

—. (1996) : *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF.

DELMAS-MARTY, M. (1986) : *Le flou du droit*, PUF, 1^{ère} édition Quadrige, 2004.

DESMET, I. (2006) : *Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées: discours, textes et contextes*. « Mots, termes et contextes », Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction, coll. « Actualité scientifique », Daniel Blampais, Philippe Thoiron, Marc van Campenhodt (dir.). Éditions des archives contemporaines et Agence universitaire de la Francophonie.

GARAPON, A. (1997) : *Bien juger, essai sur le rituel judiciaire*, Ed. Odile Jacob.

LENOBLE-PINSON, M. (2003) : *Une éternelle école : le langage judiciaire en français*, Formation de l'Ordre judiciaire. Stratégie et pratique de l'écrit judiciaire. Dinant.

MOREAU, M.-A. (2008) : *La recherche de nouvelles méthodes de régulation sociale : quelles fonctions, quelle complémentarité?* EUI Working Paper Law n° 2005/08.

OSMAN, F. (1995) : *Directives, codes de bonne conduite, recommandations, déontologie, éthique, etc. : réflexion sur la dégradation des sources privées du droit* RTD Civ., Paris, Dalloz.

TERRÉ, F. (2002) : *Pitié pour les juristes !* RTD Civ., Paris, Dalloz.

THIBIERGE, C. (2003) : *Le droit souple* RTD Civ., 2003, Paris, Dalloz.

VON WRIGHT, G.H. (1951) : *Deontic Logic*. *Mind*, LX, n° 237, 1-15.

Comment visualiser le temps et l'aspect ?

SÍLVIA LIMA GONÇALVES ARAÚJO
Université du Minho

1. INTRODUCTION

Faute de place, nous ne tisserons, dans les pages qui suivent, que quelques considérations à propos de la composition des opérations de repérage et de la construction de la classe d'occurrences des instants dans la construction des valeurs aspectuo-temporelles (Culioli, 1980). Pour amener les apprenants à saisir ces valeurs, on peut toutefois recourir à des représentations topologiques (Cintas & Desclés, 1988) qui peuvent apporter une aide intéressante aux enseignants, en ce sens qu'elles présentent, comme on le verra, l'avantage de visualiser et donc de mieux transmettre aux apprenants les valeurs sémantiques des temps de base du français et les différences qui opposent ces valeurs entre elles. Et comme il paraît clair, au travers des écrits des linguistes, que la morphologie verbale en français ne peut plus être associée uniquement à l'expression du temps, nous tâcherons également d'élucider les rapports entre temps et aspect en dégagant les principales particularités du fonctionnement de ce dernier en français.

2. A PROPOS DE LA DISTINCTION ENTRE TEMPS GRAMMATICAL ET TEMPS CHRONOLOGIQUE

Le français réunit sous le seul mot Temps trois conceptions différentes bien que liées : le temps extralinguistique tel qu'il est perçu par l'énonciateur, le temps météorologique, et le temps grammatical, étiquette de désignation s'attachant à la morphologie verbale. L'anglais les distingue : le temps extralinguistique se traduit en anglais par *time*, le temps météorologique se traduit par *weather*, et enfin pour parler du temps verbal, marqué par la conjugaison du verbe, l'anglais utilise le mot *tense*. Temps grammatical et temps chronologique peuvent coïncider, comme dans les cas suivants :

- (1) Ne le dérangeons pas, il dort
- (2) Hier, Marie a couru dans le parc
- (3) Je viendrai demain

mais il peut également y avoir non-coïncidence dans la mesure où les temps grammaticaux peuvent prendre en contexte des valeurs aspectuo-temporelles distinctes, comme l'illustrent les exemples (4)-(6) :

- (4) Si dans trois ans tu as soutenu ta thèse, tu pourras avoir un poste (dans le futur)
- (5) Marie a lu le journal hier (dans le passé)
- (6) Marie a déjà lu le journal (dans le présent → glose : Marie a le journal « lu »)

Ces exemples montrent non seulement que le passé composé est compatible avec toutes les temporalités (présent, passé et futur) mais aussi que ce temps grammatical donne lieu à plusieurs interprétations aspectuelles selon le contexte (Desclés & Guentchéva, 2003) : la forme verbale *a lu* renvoie à la valeur d'événement dans le contexte de la phrase (5) et à la valeur d'état résultant dans le contexte de la phrase (6). Le problème du traitement de l'aspect et du temps en français comme dans d'autres langues trouve donc sa principale source dans la polysémie des temps verbaux.

3. LES NIVEAUX D'ANALYSE DU TEMPS

Selon Rivière (2004), il est important de ne pas confondre les niveaux d'analyse de l'expression de ce qui est en relation avec la notion de temps. En effet, pour cette linguiste, on ne peut rendre compte de la signification de cette notion que si on considère les trois niveaux qui suivent :

3.1. Le niveau « temporel » à proprement parler

Ce niveau pose un repère, le moment où l'énonciateur prend la parole, qui permet de regarder le temps dans deux directions opposées, le passé qui est situé « avant » le présent et le futur, situé « après » :

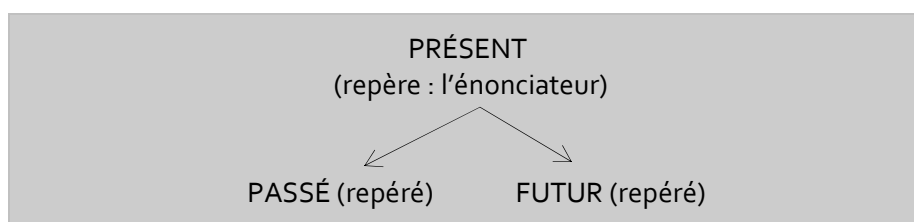


Figure 1. Repérage temporel par rapport au moment de l'énonciation.

Dans le système temporel, c'est, en effet, l'énonciateur, représenté par S_0 , qui organise les relations $T_0 \ni T_2$: le moment de l'énonciation T_0 sert de repère à partir duquel vont être définies les occurrences d'événements situées au moment T_2 . Par rapport à ce repère-origine, on peut localiser un procès défini en T_2 comme étant identique ($T_2 = T_0$); c'est-à-dire que T_2 est présent par rapport à T_0 (cf., supra, ex. (1)), soit comme étant différent ($T_2 \neq T_0$), autrement dit passé (cf., ex. (2)) ou futur (cf., ex. (3)) par rapport à T_0 . Que le repérage ait une valeur d'identification ou de différenciation, il y a de toute façon un lien entre la situation d'énonciation et la situation de l'événement linguistique mis en jeu.

Mais l'énonciateur a aussi une autre possibilité : c'est de signaler qu'il ne repère pas ce qu'il dit par rapport à la situation d'énonciation qui est la sienne. On parlera, dans ce cas, d'un repérage en rupture par rapport à T_0 ($T_2 \omega T_0$), qui permet de construire un système référentiel aoristique (Culioli, 1980) que nous noterons T_{01} . On doit donc utiliser deux axes de représentation, l'axe du certain et l'axe du fictif (qui renvoie au « référentiel du non actualisé » selon la terminologie de Desclés, 1995) :

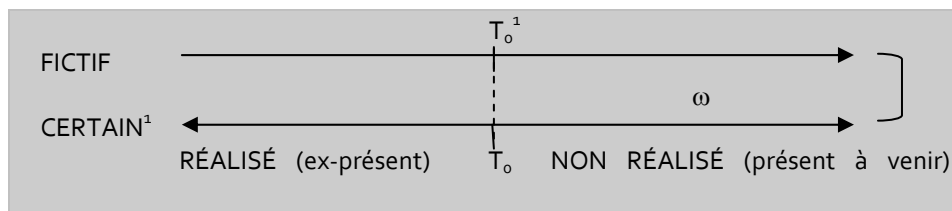


Figure 2. Représentation des référentiels (énonciatif et non actualisé).

Le repère-origine T_0 est le point idéalisé d'observation qui divise le référentiel énonciatif en *réalisé* et *non réalisé*. Sur ce référentiel, l'ancrage se fait par rapport au processus énonciatif ainsi qu'en témoigne la séquence (7) où le premier procès est dans le réalisé de l'énonciateur tandis que le deuxième procès est dans le non-réalisé. Sur le référentiel du non-actualisé, en rupture avec le processus énonciatif, l'ordonnancement des procès ne peut se faire qu'entre les procès eux-mêmes (cf. ex. 8) :

(7) Je suis allée à la piscine hier et j'irai *demain* au gymnase

(8) Il était allé à la piscine le jeudi et irait au gymnase *le lendemain* (exs de Battistelli *et al.* 2007 : 38)

¹ Il faut néanmoins préciser que seuls le PRÉSENT et le PASSÉ sont le domaine de ce qui est certain, vrai pour l'énonciateur. Ce n'est évidemment pas le cas du FUTUR qui est le domaine du non-certain.

La seule différence entre *demain* et *le lendemain* est le repère : pour l'adverbial déictique *demain*, le repère est le T₀ de l'énonciateur. En revanche, pour l'adverbial anaphorique *le lendemain*, le repère a déjà été posé dans le discours (*le jeudi*).

Au niveau du temps, il convient donc de distinguer de façon fondamentale deux sortes de repérage : (i) le repérage temporel d'un événement par rapport au moment de l'énonciation, ou repérage *déictique* et (ii) le repérage temporel d'un événement par un autre, ou repérage *relatif* dont il est question ci-dessous. Dès lors, le deuxième niveau à considérer est celui qui organise la chronologie, en hiérarchisant les événements entre eux (Rivière, 2004).

3.2. Le niveau chronologique

A ce niveau, les événements se repèrent les uns les autres. En effet, comme nous venons de le préciser, dans le référentiel du non actualisé, le système de repérage n'est plus construit à partir de l'acte énonciatif initial, mais de façon relative par rapport à un marqueur qui peut être un anaphorique comme dans l'exemple (8), un repère absolu et déterminé (une date par ex.), comme en (9), un repère indéterminé qui fonctionne, en (10a)-(10b), comme un indicateur textuel de fictionnalité (Borillo 1983) ou bien encore une situation donnée comme dans l'exemple (11) :

(9) Le 10 avril 1515, Pierre se lève (P1) très tôt, ouvre la fenêtre (P2) et aperçoit (P3) sa femme en galante compagnie. (ex. de Gosselin, 1996 : 166)

(10a) un jour une épouvantable famine s'abattit sur la terre d'Afrique (...);

(10b) Il était une fois, dans les hautes montagnes, une fille de roi nommée Dénid. Elle était belle et mélancolique comme un printemps pluvieux. Elle vivait enfermée dans des pensées obscures, et ne parlait jamais (...).

(11) Sur le palier, Swann avait été rejoint (P1) par le maître d'hôtel qui ne se trouvait pas là au moment où il était arrivé (P2) et avait été chargé (P3) par Odette de lui dire – mais il y avait bien une heure déjà – au cas où il viendrait encore, qu'elle irait probablement prendre du chocolat chez Prévost avant de rentrer. Swann partit (P4) chez Prévost, mais à chaque pas sa voiture était arrêtée par d'autres ou par des gens qui traversaient [...] (Proust, *À la recherche du temps perdu*, cité par Rivière, 2004).

Dans l'exemple (9), les situations dénotées par les propositions P1, P2 et P3 sont présentées dans leur ordre chronologique d'occurrence. C'est cependant loin d'être toujours le cas, qu'il s'agisse par exemple de retours en arrière ou bien de relations de recouvrement partiel ou total entre situations. Ainsi, dans l'exemple (11), c'est un point de vue rétrospectif qui s'impose : P1, P2 et P3 exprimés au

plus-que-parfait sont donnés comme antérieurs à P4 (exprimé par un procès au passé simple « partit ») qui est constitué comme repère. Pour rendre compte de l'ordre de présentation de tous ces événements dans le texte, Rivière 2004 propose la représentation qui suit :

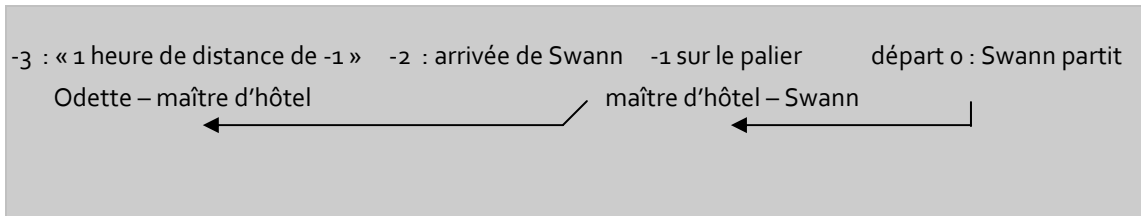


Figure 3. Ordre de présentation des événements dans l'exemple (11).

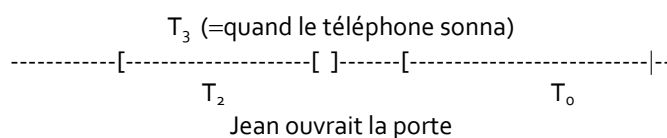
La rencontre d'Odette avec le maître d'hôtel a eu lieu « il y avait bien une 1 heure », ce qui nous donne la distance, *1 heure*, entre deux actes de parole, dont l'un (Sit3) est antérieur à l'autre (Sit1) : Odette charge le maître d'hôtel (Sit3) de dire à Swann qu'elle irait probablement prendre du chocolat chez Prévost, puis le maître d'hôtel – qui n'était pas là quand Swann est arrivé (Sit2) – rejoint Swann sur le palier et lui dit (Sit1) qu'Odette est déjà partie chez Prévost, ce qui cause le départ de Swann (Sit4). Pour restituer la chronologie réelle des événements, il nous faut préciser qu'on a : Sit3 < Sit2 < Sit1 < Sit4, Sit3, Sit2, Sit1 et Sit4 étant les situations dénotées respectivement par P3, P2, P1, P4 et '<' la relation temporelle de précédence.

A ce niveau, on envisage donc les procès en les repérant par rapport à un quelconque point selon des relations d'ordre chronologique. Mais on peut également envisager les procès dans leur déroulement, selon un point de vue interne. Il nous faut donc considérer un troisième niveau : celui qui traduit la façon aspectuelle dont le sujet énonciateur appréhende un procès.

3.3. Le niveau de l'aspect

Selon Desclés (1993 : 35-36), une même relation prédicative (par exemple <Jean ouvrir porte>) peut engendrer une famille d'énoncés qui se différencient, entre autres, par des variations aspectuo-temporelles :

- (12a) La porte est ouverte (c'est Jean qui a oublié) [ÉTAT PASSIF]
- (12b) Jean a ouvert la porte, (maintenant tu peux entrer) [ÉTAT RÉSULTANT]
- (12c) Jean est en train d'ouvrir la porte [PROCESSUS EN COURS]
- (12d) (Hier), Jean ouvrait la porte (quand le téléphone sonna) [PROCESSUS EN COURS]



Ce diagramme vient rendre compte du fait que l'imparfait a toujours besoin d'un moment repère auquel il puisse s'accrocher (Laurendeau, 1995 : 341). En effet, *Jean ouvrait la porte* semble peu acceptable à contexte vide : en (12d), c'est l'événement *quand le téléphone sonna* (ou plus exactement l'instant qui le localise) qui sert de repère T_3 au processus inaccompli situé en T_2 *Jean ouvrait la porte*. En conséquence, ce processus ne fait l'objet d'aucun repérage direct par rapport à T_0 : on dira, dans ce cas, que la valeur temporelle sous-jacente à l'énoncé (12d) est de simultanéité par rapport à T_3 et d'antériorité si l'on tient compte du fait que T_3 est localisé, à son tour, par rapport au repère-origine (T_0) avec une valeur d'antériorité. Il y a donc bel et bien translation dans le passé du processus : ce dernier fonctionne par rapport au moment de référence T_3 comme il fonctionnerait par rapport à T_0 , à cette différence près que T_3 est un moment antérieur à T_0 ($T_3 < T_0$). D'où pour Culioli (1980 : 186), la possibilité d'une définition de l'imparfait comme un présent « translaté ».

On peut donc dire que les exemples (12d) et (12e) véhiculent tous deux une valeur temporelle d'antériorité par rapport à T_0 , mais qu'ils diffèrent du point de vue aspectuel : en (12e), l'événement linguistique est perçu à partir d'un repère T_0 extérieur à T_2 (d'où son caractère perfectif); en (12d), le processus repéré en T_2 est construit à partir d'un point de référence T_3 (exprimé par une subordonnée) qui coïncide avec l'un des instants de T_2 : d'où sa valeur aspectuelle imperfective. Il est important de souligner que les valeurs aspectuo-temporelles peuvent être constituées à partir de l'interaction de plusieurs types de base. Ainsi, dans l'ex. (12b) donné plus haut, la valeur d'événement et la valeur d'état créent une valeur « composée » – celle d'état résultant en cours à T_0 , ce que l'on peut représenter comme suit :



On ne peut parler d'«état résultant» qu'à la condition où en T_0 , on est dans une situation où l'événement a été stabilisé et où cet état provient de la clôture de l'événement antérieur : voilà pourquoi, nous représentons l'événement situé en T_2 au moyen d'un intervalle I fermé, et l'état résultant au moyen d'un intervalle I'

semi-ouvert (i.e. ouvert à droite) qui est adjacent à l'intervalle I (Culioli, 1980 : 188, Campos et Xavier, 1991 : 317). Nous avons donc affaire à la construction d'une valeur aspectuelle imperfective : le localisateur temporel T_0 est un des instants de l'intervalle I'.

4. REPRÉSENTATION TOPOLOGIQUE DES VALEURS ASPECTUO-TEMPORELLES DES TEMPS DU PASSÉ

Il est donc bien clair que l'aspect traduit les différentes catégories relatives à la représentation linguistique de la situation, qui peut être présentée par l'énonciateur comme entièrement réalisée (cf. *supra*, exs (5) ou (12e)), en cours de réalisation (cf. *supra*, exs (1) ou (12c)) ou dans son résultat (cf. *supra*, exs (6) ou (12b)).

Nous tenons à montrer, dans les pages qui suivent, que les relations aspectuo-temporelles entre propositions peuvent être visualisées à l'aide d'un diagramme temporel où chaque proposition est associée à un intervalle topologique disposé sur un axe temporel. L'expression du temps dans les narrations qui sont directement repérées par rapport à l'énonciation en cours ne pose aucun problème pour le calcul de l'ordonnancement temporel dès lors que les événements à raconter forment une succession. Tel est le cas, par ex, de (13) dont l'ordre des propositions coïncide avec l'ordre des événements dans la réalité :

(13) ce matin, elle est sortie à neuf heures (e_1), elle a traversé la rue (e_2), elle a acheté le journal (e_3) puis elle est rentrée aussitôt chez elle (e_4) (Cintas & Desclés, 1988 : 58).

La figure qui suit rend compte de cette procédure de mise en relation temporelle des situations événementielles :

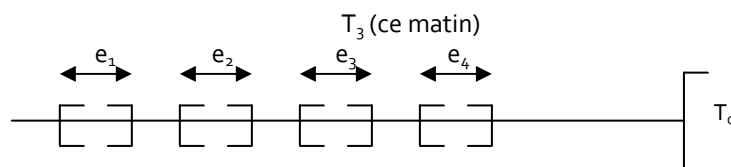


Figure 4. Représentation de (13) : relation de succession entre événements.

L'occurrence de l'adverbiale déictique T_3 *ce matin* conduit à situer les événements e_1 , e_2 , e_3 et e_4 sur le référentiel énonciatif. L'emploi du passé composé situe ces événements dans la partie « réalisé » de ce référentiel. Mais il est important de montrer qu'une succession de prédicats au passé composé ne présente pas nécessairement des événements successifs :

(14) Dimanche, nous avons passé la journée à la campagne (e_1); dans l'après-midi nous avons visité un château (e_2). A trois heures exactement, nous sommes entrés dans le grand salon (e_3) (Cintas & Desclés, 1988 : 58).

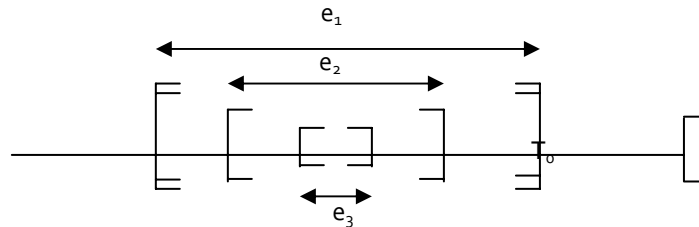


Figure 5. Représentation de (14) : relation de recouvrement entre événements.

Les événements exprimés au passé composé sont représentés par des intervalles fermés qui se succèdent en (13) ou qui s'emboîtent les uns dans les autres en (14). L'exemple qui suit combine un événement, un état résultant et un état contingent qui est exprimé par un procès à l'imparfait :

(15) En août dernier, nous étions en Italie (P_1 = état contingent). Le 15 août, nous sommes allés à Rome (P_2 = événement) et maintenant nous pouvons te dire que nous avons vu le Pape (P_3 = état résultant) (Cintas & Desclés, 1988 : 58).

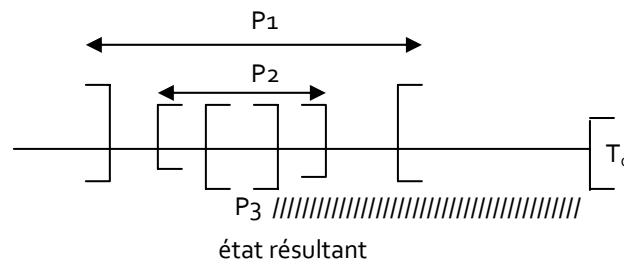


Figure 6. Représentation de l'exemple (15) sur le référentiel énonciatif.

Cette schématisation indique que P_2 et P_3 sont inclus dans la situation dénotée par P_1 qui sert de cadre. L'imparfait sert, en effet, à créer « une sorte de panorama, une toile de fond » (Salins, 1996 : 177) où se déroulent des événements passés. Comme le souligne Surcouf (2007 : 4), le locuteur est obligé de relater les faits les uns après les autres, mais il dispose d'outils linguistiques pour indiquer qu'il n'en est pas ainsi dans la réalité. Parmi les temps grammaticaux du passé, l'imparfait est l'un de ces outils qui nous permet d'exprimer la simultanéité. Considérons le cas de figure suivant, où les processus P_1 et P_2 se déroulent en même temps que P_3 , P_4 et P_5 qui, eux, sont consécutifs :

(16) Pendant que je montais les marches du perron [PROCESSUS] en cherchant mes clés [PROCESSUS], un souffle de vent bienvenu balaya la rue [ÉVÉNEMENT], chassa à travers la chaussée des papiers de bonbon [ÉVÉNEMENT], envoya des cannettes vides s'entrechoquer comme les cloches d'un carillon [ÉVÉNEMENT].

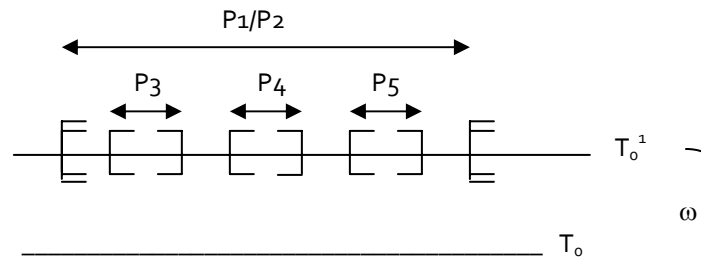


Figure 7. Représentation temporelle du texte (16) (Battistelli *et al.*, 2006 : 29).

Les échantillons de textes (13), (14) et (15) sont des exemples de narrations qui sont clairement liées à l'acte énonciatif, les déictiques *ce matin* (ex. 13), *dimanche* (ex. 14), *en août dernier* (ex.15) étant des marqueurs qui précisent cette relation. En revanche, dans l'exemple (16) les procès évoqués ne sont pas reliés, du point de vue temporel, à l'acte d'énonciation; les procès évoqués sont donc projetés, dans la figure 7, sur l'axe fictif (T_0^1). En effet, le passé simple en français contemporain est un indicateur absolu d'un fonctionnement narratif. Dans cette narration fictive, on a P1 et P2 qui recouvre temporellement P3, P4 et P5, ce qui est marqué par le contraste aspectuel entre le passé composé et l'imparfait. Comme le précise à juste titre Battistelli *et al.* (2007 : 29) à qui nous empruntons cet exemple, la locution conjonctive *pendant que* suivie d'une situation processuelle (à l'imparfait) dans P1 permet de déduire que les trois intervalles correspondant aux trois propositions P3, P4 et P5 (exprimées au passé simple) se situent dans une relation temporelle de succession et sont inclus dans la zone temporelle commune à P1 et P2. En effet, le gérondif qui apparaît en P2 invite à une relation de concomitance des zones de validation temporelle de P1 et P2 et à une identité de valeur aspectuelle entre ces deux propositions.

Basée sur l'exploitation de la topologie, l'approche didactique proposée ici permet d'appréhender la valeur de l'opposition Imparfait/Passé simple (ou composé) qui pose des problèmes à tous les niveaux en français langue étrangère.

5. CONSIDÉRATIONS FINALES

Il reste bien sûr à approfondir cette analyse sur le plan théorique et à multiplier les exemples, à étudier d'autres faits de langue susceptibles de l'étayer;

le nombre des formes verbales étudiées ici est en effet trop restreint pour conduire à des conclusions générales. Quelques points nous semblent cependant d'ores et déjà acquis :

- ▶ Le temps est étroitement lié à l'aspect, mais, conceptuellement, on peut l'en distinguer puisque la temporalité exprime les relations d'identification (simultanéité), de différenciation (antériorité ou postériorité) ou de rupture entre le procès ayant lieu en T_2 et le moment de l'énonciation (T_0). Nous avons montré, en effet, que tout texte parce qu'il exprime une temporalité linguistique s'inscrit dans un référentiel global qui est soit le référentiel énonciatif, soit le référentiel non-actualisé selon que les situations sont décrites en relation ou en rupture avec T_0 .
- ▶ Ce que l'aspect exprime, c'est le point de vue du sujet parlant sur le degré de réalisation du procès. Ce dernier peut, on l'a vu, être saisi en cours de réalisation (valeur imperfective) ou vu dans sa globalité (valeur perfective) selon que le temps localisateur, qu'il s'agisse du moment de l'énonciation T_0 ou du repère-origine translaté T_3 , coïncide ou non avec un des instants de la séquence T_2 .

Notre insistance à soutenir la Théorie des Opérations Énonciatives de A. Culioli est, entre autres choses, motivée par le souci pédagogique de vulgariser auprès des enseignants une pratique raisonnée de la langue qui soit stimulante pour les élèves. Nous espérons avoir montré comment des représentations élémentaires peuvent aider l'enseignant à mieux rendre compte de concepts grammaticaux comme déictique, anaphorique, perfectivité, imperfectivité, résultativité, valeur d'habitude, valeur aoristique, etc., qui sont utiles pour décrire les valeurs sémantiques des temps morphologiques.

BIBLIOGRAPHIE

- BATTISTELLI, D. *et al.* (2007) : « Référentiels et ordonnancements temporels dans les textes », *Cahiers Chronos*, 18, 23-45.
- BORILLO, A. (1983) : « Les adverbes de référence temporelle dans la phrase et dans le texte », *DRLAV*, 29, 109-131.
- CAMPOS, M. H. C. ET XAVIER, M. F. (1991) : *Sintaxe e Semântica do Português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- CINTAS, P. et DESCLÉS, J.-P. (1988) : « Signification des temps grammaticaux », *Le Français dans le Monde*, 214, 54-59.

- CULIOLI, A. (1980) : « Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique » in J. David et R. Martin (éds.) (1980) : *Notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, 181-193.
- DESCLÉS, J.-P. (1989) : « State, Event, Process and Topology », in *General Linguistics*, 29(3), Pennsylvania, State University Press, University Park and London, 159-200.
- . (1995) : « Les référentiels temporels pour le temps linguistique », in *Modèles linguistiques*, tome XVI, fasc. 2, 1995, 9-36.
- . et GUENTCHEVA, Z. (2003) : « Comment déterminer les significations du passé composé par une exploration contextuelle », *Langue Française*, 138, 48-61.
- GOSSELIN, L. (1996) : *Sémantique de la temporalité en français : un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*, Coll. Champs Linguistiques, Duculot.
- LAURENDEAU, P. (1995) : « Exploitation du cadre de la théorie des repérages énonciatifs en linguistique descriptive : le cas du tiroir de l'imparfait », in J. Bouscaren, J.J. Franckel et S. Robert (réd), *Langue et langage : Problèmes et raisonnement en linguistique. Mélanges offerts à Antoine Culioli*. Paris, PUF, 331-346.
- RIVIÈRE, N. (2004) : « Le temps et l'aspect : application à un extrait de Proust, À la recherche du temps perdu », in *Annales de l'Université de Craiova, Numéro Spécial « variétés linguistiques et culturelles »*, Craiova, Roumanie, 45-52
- SALINS, G.-D. de (1996) : *Grammaire pour l'enseignement/apprentissage de FLE*. Paris, Hatier-Didier
- SURCOUF, C. (2007) : « Utiliser l'image filmique pour enseigner l'opposition Imparfait/Passé simple en FLE », *Les Langues Modernes*, 2, 2-6.

El vocabulario del tiempo en el deporte

JAVIER HERRÁEZ PINDADO

Universidad Politécnica de Madrid

INTRODUCCIÓN

Podemos considerar el tiempo en los deportes de carrera desde una doble vertiente. En primer lugar el tiempo constituye un elemento objetivo, impersonal; el tiempo es la verdad suprema, el que pone a cada uno en su lugar, dado que en él se fundamenta la clasificación. La tabla clasificatoria, establecida según el tiempo, refleja con precisión el puesto de cada cual y su validez se acepta de forma casi absoluta. De esta manera, el tiempo se constituye en un juez frío y objetivo y el vocabulario relacionado con él le sirve al cronista para poner límite a las pasiones, a los sentimientos, a ese carácter hiperbólico casi consustancial a este tipo de periodismo.

Así la palabra *temps* aparece con frecuencia en solitario o en diversas locuciones como *temps final*, *temps intermédiaire*, *temps partiel*, *temps progressif*, *temps record*, *temps de passage*, etc. Igualmente encontramos términos relativos a los instrumentos de medida como *montre* o *chronomètre*, que produce los derivados *chronométrer*, *chronométreur*, *chronométrage* y la abreviatura *chrono*. Naturalmente las unidades de tiempo (*heure*, *minute*, *seconde*, e incluso *fraction de seconde*, *dixième de seconde*) aparecen con profusión en las crónicas deportivas, acompañadas de verbos como *gagner*, *perdre*, *céder*, *conceder*, *être à*, *s'approcher à*, *terminer à*, *arriver à*, *situé à*, *séparer*, etc. Pueden ir igualmente acompañados por sustantivos como *écart*, *différence*, *gain*, *avance*, *retard*, etc.

Sin embargo, se puede observar el tiempo desde otra perspectiva: para los corredores el tiempo constituye el enemigo más temible. Es cierto que el corredor se enfrenta a otros obstáculos: a los rivales, a la distancia que debe recorrer (con sus distintas dificultades según la modalidad de que se trate) y a su propio cuerpo con sus limitaciones. Sin embargo el gran rival es finalmente el tiempo y contra él hay que luchar, hasta el punto de que hay pruebas que se denominan explícitamente *contre la montre* o *contre le temps*. El vocabulario deportivo refleja

la lucha del hombre contra el tiempo y el periodista puede volver a expresarse de forma entusiasta y épica al describirla. El tiempo-enemigo sufre así un proceso de personificación, de modo que las pruebas en las que cada competidor corre solo, estableciéndose después la clasificación según el tiempo empleado, se denominan *contre la montre*, *contre le chronomètre*, *contre le chrono* o directamente *contre le temps*.

Empezamos el análisis con las locuciones en las que aparece directamente la palabra *temps*, para analizar a continuación las construidas con términos que designan los instrumentos de medida del tiempo y después aquellas que se basan en las unidades de tiempo.

LOCUCIONES CON LA PALABRA *TEMPS*

Ya desde los primeros tiempos se usó la locución *contre le temps* para designar este tipo de carreras en las que cada competidor corre en solitario, como vemos en este antiguo ejemplo de hípica: « Un match sur quatre miles (6.400 mètres) contre le temps » (Lee, 1914).

Estas pruebas producen generalmente un resultado muy diferente al de aquellas competiciones en las que todos los participantes corren juntos, como se aprecia en este ejemplo del siglo XIX, también de hípica: « Deux chevaux galopés contre le temps donnaient, quand ils se rencontraient (en ligne), un résultat absolument opposé » (Pearson, 1872).

El ciclismo es el deporte que más utiliza esta expresión para referirse a las carreras contrarreloj, como vemos en estos ejemplos de los primeros tiempos y de la actualidad: « Des handicaps contre le temps »¹. « Tout d'abord, une étape de plus de 150 km le premier jour, puis une demie-étape (70-80 km) le matin suivant et enfin, on termine par la course contre le temps l'après-midi »².

En los ejemplos anteriores, la locución *contre le temps* es meramente descriptiva de la característica de la prueba. Pero la personificación puede adquirir tintes épicos y el tiempo se convierte entonces en un enemigo contra el que plantear una batalla, contra el que batirse:

Face à la menace Denis Menchov (à 2'39"), une place sur le podium aux Champs-Élysées comblerait les deux grimpeurs, pas vraiment à l'aise dans

¹ *Le Sport vélocipédique*, 22.01.1886.

² <http://www.monde-du-velo.com/actualite-cyclisme/presse-saison-2010-criterium-international-version-2010-25481.html> [03.04.2010].

l'exercice en solitaire. Dans cette bataille contre le temps et contre les chiffres, Cadel Evans sera bien le favori objectif pour l'étape et pour la victoire finale³.

Chez Garmin, on s'attend à une grosse bataille contre le temps et le vent. En conséquence, le chrono par équipes a fait l'objet d'un travail régulier⁴.

Alors Messieurs les compétiteurs, dépassez-vous, battez-vous contre le temps et contre la montre⁵.

Ici lors du contre la montre individuel du Tour du Poitou Charente où même si cela ne représente pas sa plus grande spécialité, l'homme n'en reste pas moins déterminé lorsqu'il faut s'élancer pour se battre contre le temps⁶.

El tiempo es el enemigo más difícil de afrontar porque no parece real, porque no es de carne y hueso, como los adversarios. Este carácter imaginario lo hace más temible:

Demain les Champs-Élysées ! L'excitation fait oublier le feu qui brûle mes jambes. J'ai terminé le contre-la-montre il y a 45 minutes et ne suis pas encore passé au massage. Aujourd'hui, encore des côtes à se farcir, se battre contre le temps, lutter contre un adversaire imaginaire pour avancer, encore et encore, et avaler ces 55 kms⁷.

También en motociclismo son muy distintas las modalidades en las que se corre en grupo de aquellas en las que se hace en solitario, así vemos cómo se valora mucho más la dificultad del especialista en enduro por el hecho de competir solo y por tanto contra el tiempo y contra sí mismo: « Les crossmen ont l'habitude de se chamberer, de se pousser mutuellement à la faute, l'enduriste est seul, toujours seul et doit se battre contre le temps, la nature, l'excès de confiance »⁸.

Todos luchan contra el tiempo, pero sólo los verdaderamente excepcionales, los elegidos, pueden vencer al tiempo, como vemos en este ejemplo del nadador Ian Thorpe: « Sans rivaux, Thorpe poursuit donc son challenge pour vaincre le temps. [...] L'Australien Ian Thorpe est en route pour devenir un nageur d'exception, auquel personne et surtout aucun chronomètre ne paraît pouvoir résister »⁹.

Los verdaderamente grandes, los que vencen la batalla contra el tiempo son considerados los amos del tiempo como vemos con Indurain en su época de

³ http://www.lequipe.fr/Cyclisme/breves2008/20080726_002215_deux-hommes-contre-le-temps_Dev.html [03.04.2010].

⁴ http://tour-de-france.france2.fr/2009/?page=news&id_article=551 [03.04.2010].

⁵ *Cyclisme International*, 128, p. 45.

⁶ <http://sportfige.sport24.com/76/> [05.04.2010].

⁷ <http://blog.francetv.fr/coureurscyclistes/index.php/Journal-du-tour-de-france> [03.04.2010].

⁸ <http://fantic.skynetblogs.be/archive-month/2009-08> [05.04.2010].

⁹ <http://cbesnou.free.fr/archives11.htm> [03.04.2010].

dominio (« Indurain, maître du temps »¹⁰) y con Contador en 2009: « Contador, maître du temps »¹¹.

Se avanza todavía más en la personificación cuando el tiempo se convierte en *le Père Temps*, como vemos en este ejemplo de atletismo en el que el corredor, a falta de adversarios de su talla, tiene que enfrentarse a un enemigo intangible que se humaniza gracias a esta expresión:

Faute d'adversaires à sa taille, le champion anglais est obligé, pour prouver qu'il aurait vaincu Lovelock à Berlin, de s'attaquer au père Temps. Attendons-nous à le voir bientôt, se mesurer avec le record du 1.600. Établi dans cette finale à laquelle Wooderson ne put prendre part, il doit le tenter plus particulièrement, et la pro- chaine tournée des Britanniques en Scandinavie lui fournira sans doute l'occasion qu'il attend¹².

Vemos en todos estos ejemplos uno de los rasgos principales de la lengua deportiva: el carácter épico de la competición. Nos encontramos al corredor convertido en caballero andante, a lomos de su bicicleta o de su moto, luchando contra los adversarios, pero sobre todo batiéndose en solitario contra el tiempo personificado, que se convierte en el mayor enemigo posible por su carácter intangible y porque en realidad, al batirse contra el tiempo, el deportista se bate contra sí mismo, contra su propio cuerpo, contra su propia mente y contra sus limitaciones. En esta lucha sólo el corredor más fuerte, no sólo físicamente sino sobre todo mentalmente, saldrá triunfante.

Además de las expresiones en las que se personifica, la palabra *temps* forma numerosas locuciones como *prendre le temps*, *faire un temps*, *battre le temps*, *tomber le temps*, *grignoter du temps*, *être dans les temps*, *rentrer dans les temps* o *grignoter du temps*.

- ▶ *Prendre le temps* se usa como sinónimo de *chronométrer*.
- ▶ *Faire un temps* se utiliza para referirse al tiempo que tarda un corredor en recorrer una distancia. Dado que esta locución tenía anteriormente una acepción meteorológica, John Orr (1935, pp. 304-305) consideraba, ya en 1935, que este empleo sería polémico para los puristas:

Voici un emploi du mot « temps » qui paraîtra aux puristes bien abusif: en effet, « faire un temps admirable » signifie en langue de sport tout autre chose qu'en français ordinaire, à savoir, « parcourir remarquablement vite une distance donnée, dans une course contrôlée au chronomètre ».

¹⁰ *Vélo Magazine*, 328, p. 32.

¹¹ <http://index.francesoir.fr/contador.html> [07.04.2010].

¹² *Le Figaro dimanche*, 29.08.1937, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4095966.textePage.f8.langFR> [08.04.2010].

- ▶ *Battre le temps, tomber le temps* significa mejorar el tiempo realizado por otro corredor: «Alonso est parvenu à faire tomber le temps de Rubens Barrichello en fin de séance en réalisant un chrono de 1:18.343 »¹³.
- ▶ *Grignoter du temps* tiene el sentido de aproximarse al corredor que precede segundo a segundo. Este verbo se emplea también en la lengua general con el sentido figurado de destruir poco a poco, lentamente (*grignoter son capital*, por ejemplo): « Il ne faudra pas l'attendre à grimper les cols avec les meilleurs mais en anticipant, en tentant des coups dans les étapes de transition, il peut grignoter du temps »¹⁴.
- ▶ *Être dans les temps* se aplica al corredor cuyos tiempos de paso hacen esperar un récord, una victoria. Así en la página oficial del *Tour*, en la sección *Le Journal de l'étape*, en la que van dando información de la carrera al instante podemos leer esto: « 19:15 – Cancellara dans les temps. Le Suisse a atteint le point de chronométrage intermédiaire avec une seconde de retard sur Martin, dans la même seconde que Wiggins. La deuxième partie devrait lui être encore plus favorable »¹⁵.
- ▶ *Rentrer dans les temps*. En las carreras ciclistas de varios días, aunque no hay un límite temporal fijo para hacer el recorrido de las etapas, sí se establece uno relativo, calculado sobre el tiempo del primer clasificado. Se fija un plazo máximo de tiempo, consistente en un porcentaje (variable según la longitud y la dureza del recorrido) del empleado por el primer clasificado, para que todos los corredores lleguen a la meta. Transcurrido ese plazo, se procede al cierre del control de llegadas y los corredores que llegan más tarde quedan eliminados de la prueba. Para los corredores que consiguen llegar en el plazo establecido se habla de *rentrer dans les temps*: « Au sommet j'ai repris une cadence de contre la montre afin de rentrer dans les temps »¹⁶. Sin embargo, cuando un corredor queda descolgado en los primeros kilómetros, se prevé que llegará con un retraso importante que le dejará eliminado; se emplean entonces figuradamente expresiones hiperbólicas como *finir tard dans la nuit*.

¹³ http://www.eurosport.fr/formule-1/tests/2009/alonso-impressionne_sto1877350/story.shtml [03.04.2010].

¹⁴ <http://www.lefigaro.fr/cyclisme/2009/06/30/02007-20090630ARTSPO00400-francaise-des-jeux.php> [09.04.2010].

¹⁵ http://www.letour.fr/2009/TDF/LIVE/fr/100/journal_etape.html [03.04.2010].

¹⁶ <http://multisports74.canalblog.com/archives/2009/03/28/12801450.html> [08.04.2010].

LOCUCIONES CON LOS TÉRMINOS QUE DESIGNAN INSTRUMENTOS DE MEDIDA DEL TIEMPO

Además del tiempo, encontramos personificados también los instrumentos para medirlo. Así, como ya hemos señalado, la lucha contra el reloj sirve para denominar un tipo de carrera ciclista: *course contre la montre*. Además de la simple denominación de la prueba, la lucha contra el reloj que simboliza el tiempo da lugar a numerosas expresiones como *se battre contre la montre*, *se battre contre le chronomètre*, *se battre contre le chrono*, *lutter contre la montre*, *lutter contre le chronomètre*, *lutter contre le chrono*, *lutte contre la montre*, *lutte contre le chronomètre*, *lutte contre le chrono*, *bataille contre le chronomètre*, *bataille contre le chrono*.

Tentative de record du monde de 24 heures sur tapis : Trois heures intenses à se battre contre la montre, à essayer de rattraper le temps perdu lors de deux gros coups de barre survenus durant la nuit. Il faut tenir la moyenne impossible de 12 km/h. Impossible ? Non, car tout le monde y croit¹⁷.

Habitué à se battre contre la concurrence et contre le chronomètre à coups de dixièmes et de centièmes de secondes, le Valaisan livre maintenant un combat admirable d'une tout autre envergure¹⁸.

Il se passe peu de choses sur la piste, tout le monde se bat contre le chrono. A ce petit jeu, c'est Mark Webber qui est le meilleur pour le moment. Le pilote Red Bull réalise le meilleur tour en course au 7ème tour, 1:41.025¹⁹.

C'est pour cela qu'il faut faire vite, aller vite, foncer, faire de la vitesse au risque d'un accident, lutter contre la montre, lutter contre les concurrents, les coureurs, la caravane publicitaire²⁰.

Mon seul adversaire c'était moi, il a fallu que je lutte contre le chronomètre et les éléments de la nature²¹.

Si le cross est assimilé à un sprint à plusieurs, l'enduro est davantage une course de fond solitaire où l'on doit lutter contre le chronomètre et les éléments naturels²².

Comme il le dit lui-même, hormis lors des prologues, il a généralement du mal à lutter contre le chrono sur une course à étape²³.

Et comme si ce n'était pas assez, un autre élément rendra la course plus difficile puisque plus la course avancera, plus il fera noir dans les pistes de montagne. Dans une lutte contre la montre et deux heures pour parcourir la piste intense, l'équipe qui aura complété le plus de tours sera couronnée

¹⁷ http://www.marathons.fr/IMG/article_PDF/article_3729.pdf [03.04.2010].

¹⁸ <http://www.lenouvelliste.ch/fr/news/edito/redevenir-daniel-albrecht-816-181704> [06.04.2010].

¹⁹ http://www.f1-direct.com/news-f1/show_news.php?id_news=6098 [06.04.2010].

²⁰ http://www.memoire-du-cyclisme.net/dossiers/dos_bouvet_daniel.php [03.04.2010].

²¹ <http://www.linternaute.com/voyager/interview/vdh/vdh.shtml> [03.04.2010].

²² <http://www.moto-station.com/index.php?m=show&id=7473&typeC=&pageC=245&mC> [09.04.2010].

²³ <http://benoitvaugrenard.com/archives2008.html> [08.04.2010].

championne du Red Bull Monte Descend, et se méritera une bourse de 1 000\$²⁴.

Les certitudes concernant la stratégie de Raikkonen se troublent lorsque Michael Schumacher, 3e, parti sur une stratégie à un arrêt ravitaille, et que le rythme de Raikkonen ne faiblit pas alors que rien ne le nécessite. L'homme est visiblement en lutte contre le chronomètre²⁵.

La lutte contre le chrono se fera le 4e jour, à Sion, juste avant l'étape-reine entre Sion-Zinal²⁶.

Ski de vitesse : Le sport non motorisé le plus rapide au monde. Le kilomètre lancé s'apparente à une bataille contre le chronomètre même si une multitude d'éléments conditionnent la performance. L'essentiel réside en effet dans la maîtrise des sensations²⁷.

Lewis Hamilton se lance dans la bataille contre le chrono²⁸.

Como hemos dicho más arriba, sólo los elegidos pueden desafiar al tiempo, plantar cara al cronómetro y salir victoriosos. Así algunos consiguen *faire exploser le chrono* : « Phelps et Co. fait exploser le chrono du 4x200 m libre »²⁹. Otros vencen todos los obstáculos y ni siquiera el cronómetro se les resiste : « Sans rivaux, Thorpe poursuit donc son challenge pour vaincre le temps. [...] L'Australien Ian Thorpe est en route pour devenir un nageur d'exception, auquel personne et surtout aucun chronomètre ne paraît pouvoir résister »³⁰.

Los grandes especialistas de las carreras contrarreloj reciben calificativos hiperbólicos que los convierten en amos del cronómetro, como vemos en estos ejemplos referidos a Indurain en su tiempo (« Indurain le chrono maître »³¹) y actualmente a Fabien Cancellara: « En l'absence du chrono maître. Sans Cancellara, le mondial de contre-la-montre est très ouvert »³². A la hipérbole se le añade el juego de palabras basado en la homonimia con *chronomètre*.

Otro de los grandes deportistas de todos los tiempos, el atleta finlandés Paavo Nurmi, tenía el apodo de *l'homme au chronomètre*, porque siempre llevaba este instrumento en la muñeca, tanto en los entrenamientos como en las carreras; para él también, el único y verdadero enemigo era el tiempo.

²⁴ http://www.tremblant.ca/activities/events/red_bull/index-f.htm [09.04.2010].

²⁵ http://www.wikif1.org/Grand_Prix_du_Japon_2005 [03.04.2010].

²⁶ <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=800001&sid=8503050> [05.04.2010].

²⁷ http://www.vars.com/kl2010/ski_vitesse_a_vars.asp [03.04.2010].

²⁸ http://www.f1-direct.com/news-f1/show_news.php?id_news=1480 [07.04.2010].

²⁹ http://www.french.xinhuanet.com/french/2008-08/13/content_692709.htm [08.04.2010].

³⁰ <http://cbesnou.free.fr/archives11.htm> [05.04.2010].

³¹ *L'Équipe*, 13.07.1993, p. 1.

³² <http://www.lalibre.be/sports/cyclisme/article/448118/en-l-absence-du-chrono-maitre.html> [03.04.2010].

LOCUCIONES CON LOS TÉRMINOS QUE DESIGNAN UNIDADES DE TIEMPO

Con las unidades de tiempo, además de las locuciones banales que hemos visto al principio, podemos encontrar otros verbos más imaginativos como *grappiller*, *récolter* o *glaner*, que convierten el tiempo en productos agrícolas que se pueden recoger, recolectar o espigar:

Grâce à un meilleur temps que son rival finlandais Mikko Hirvonen (Ford Focus), le Français a grappillé quelques dixièmes de seconde pour se rapprocher au peu plus près de lui³³.

Chavanel, en droit de nourrir des ambitions pour la suite, a finalement récolté 3 secondes, le (maigre) écart séparant les hommes de tête du groupe de poursuite réglé par le Belge Philippe Gilbert³⁴.

L'italienne à tout intérêt à glaner quelques secondes mais pour cela elle devra être capable de suivre le rythme infernal qui sera imprimé dès le début de course par les trois autres³⁵.

El tiempo se hace comestible al emplearlo con el verbo *grignoter*: « Elle a pris la direction des opérations dès le premier tour pour lentement grignoter quelques secondes sur ses poursuivantes »³⁶.

El tiempo se puede transformar en dinero acompañado de verbos como *déboursé* o sustantivos como *déficit*:

Quant à Andy Schleck, défailant dans l'ultime ascension, il a déboursé près de 9 minutes au vainqueur et a abandonné à Ricco son maillot blanc de meilleur jeune³⁷.

Le quintuple champion du monde a assommé la course, et surtout son adversaire, en moins d'une heure: 10 puis 12 secondes de déficit dans les deux spéciales les plus courtes de la matinée³⁸.

CONCLUSIÓN

Utilizaremos como conclusión a esta ponencia sobre el tiempo en los deportes de carrera una novela de Maurice Roche. Este escritor reflexiona en tono de humor

³³ http://www.lequipe.fr/Formule1/breves2010/20100212_205035_loeb-encore-plus-pres.html [07.04.2010].

³⁴ <http://www.rfi.fr/sportfr/afp/001/spo/080311174624.vanz18f4.asp> [08.04.2010].

³⁵ <http://www.ski-nordique.net/une-course-jouee-des-samedi-.4670578-72348.html> [09.04.2010].

³⁶ <http://www.velomag.com/Les-Lunas-au-zenith> [09.04.2010].

³⁷ <http://www.lepoint.fr/actualites-sport/2008-07-15/tour-de-france-journee-de-repos-avant-qu-evans-n-etrenne-son/921/0/260362> [09.04.2010].

³⁸ http://www.lemonde.fr/sport/article/2009/10/24/rallye-loeb-fonce-vers-le-titre_1258476_3242.html [03.04.2010].

negro sobre la lucha contra el tiempo en la vida basándose en la trayectoria de un ciclista en su obra *Je ne vais pas bien, mais il faut que j'y aille* (Roche, 1987). La primera parte de este libro está dedicada a un ciclista especialista en las carreras contrarreloj apodado « Le Chrono », cuyo lema es *à la poursuite du temps gagné*.

Utiliza los distintos matices de la palabra *temps* ya desde la primera frase («En avance sur son temps, il était allé trop loin...» (Roche, 1987: 13), en donde juega con el tiempo en la carrera y el tiempo en la vida. Continúa a lo largo del texto con frases como « par un temps exécrable, j'en réalisai un superbe » (Roche, 1987: 18), en donde juega con el tiempo meteorológico y el tiempo cronometrado.

Lleva el juego con las diversas acepciones de la palabra *temps* hasta el final de la vida del protagonista, al que le llegó la muerte demasiado pronto: «Là aussi, il fit un temps très court, aussi court que l'éternel oubli» (Roche, 1987: 25).

Incluso después de su muerte, la lucha contra el tiempo sigue siendo protagonista en la vida de este corredor : «Selon ses dernières volontés (exprimées bien avant l'effort qui devait l'emporter), il fut incinéré et, après crémation, l'on recueillit quelques grammes de ses cendres – équivalant à trois minutes d'écoulement – dans un sablier» (Roche, 1987: 26).

La equivalencia en minutos de las cenizas del cadáver incinerado constituye el mejor resumen del papel obsesivo que representa el tiempo para el corredor y nos remite de nuevo a la doble vertiente desde la que se puede considerar el tiempo en el deporte: por un lado constituye el juez frío y objetivo que establece la verdad suprema de la clasificación, pero por otro lado es también el enemigo más temible del corredor, un enemigo al que, como a la muerte, hay que enfrentarse solo.

BIBLIOGRAFÍA

- LEE, H. (1914): *Historique des courses de chevaux de l'antiquité à ce jour*, Paris, Fasquelle.
- ROCHE, M. (1987): *Je ne vais pas bien, mais il faut que j'y aille*, Paris, Seuil.
- HERRÁEZ, A. J. (2002): *La lengua del ciclismo en francés. Análisis semántico y lexicológico*, Madrid, Universidad Complutense.
- ORR, J. (1935): « Les anglicismes du vocabulaire sportif de la langue française », *Le Français moderne*, 3, 293-311.
- PEARSON, N. (1872): *Dictionnaire du sport français*, Paris, O. Lorenz.
- PETIOT, G. (1990): *Le Robert des sports: dictionnaire de la langue des sports*, Paris, Robert.

Temporalité et homosexualité : Que cachent les discours sur l'homosexualité ?

GEOFFROY HUARD DE LA MARRE

Universidad de Cádiz

École des Hautes Études en Sciences Sociales

INTRODUCTION

Je voudrais présenter ici une partie des recherches que je mène sur l'histoire de l'homosexualité en France et en Espagne entre 1954 et 1975. J'ai pris comme point de départ pour la France le sous-amendement Mirguet du 18 juillet 1960 qui prétend « lutter contre les fléaux sociaux »¹ en combattant l'homosexualité au même titre que l'alcoolisme et la prostitution. Mais ce n'est pas l'homosexualité en tant que telle qui est condamnée, sinon les relations homosexuelles entre majeur et mineur. Par ailleurs, l'outrage public à la pudeur est également puni plus sévèrement lorsqu'il s'agit d'homosexuels. Mais ce discours juridique sur l'homosexualité n'est pas un discours isolé. Il existe également d'autres discours homophobes fondamentaux qui soutiennent l'ordre social. Il s'agit du discours religieux et du discours médical. C'est sur ces discours que portera mon intervention aujourd'hui.

Pour ce faire, je me concentrerai principalement sur le discours médical. J'ai étudié trois ouvrages de divulgation de la décennie 1960-1969 qui ont eu une certaine influence sur les homosexuels de cette période puisqu'ils ont été recensés et discutés dans la revue du seul mouvement homosexuel de cette époque, le mouvement homophile Arcadie – créé en 1954 –, qui comptait dans les années 1960 près de 10 000 abonnés. Même s'il ne représentait pas tous les homosexuels de France, il était assez représentatif des préoccupations de ces derniers.

Pourquoi se limiter alors à une décennie et s'arrêter à l'aune des années 1970 si le discours médical sur l'homosexualité existe encore de nos jours?

¹ Sous-amendement Mirguet, 18 juillet 1960, *Journal Officiel*, 1960, p. 1981.

Principalement parce que depuis la révolution homosexuelle entre 1969 et 1973 – les dates sont discutables – ce discours se pose en d'autres termes.

Mais pour l'heure, voyons ce que cache ce discours médical sur l'homosexualité. Il ne s'agit pas ici de discuter les arguments – ils se discréditent d'eux-mêmes. Et ce travail a d'ailleurs été réalisé par le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire au début des années 1970. Nous nous proposons plutôt de situer ce discours dans une stratégie politique homophobe et pour cela nous utiliserons principalement comme outil théorique l'analytique du pouvoir foucauldienne développée dans *La volonté de savoir* et en germe déjà dans son cours au Collège de France en 1974-1975 sur *Les anormaux* et les concepts de « violence symbolique » et « domination masculine » de Pierre Bourdieu. Nous verrons quel est le type de pouvoir qui s'exerce à travers ce genre de discours, comment fonctionnent les relations de pouvoir/savoir à l'intérieur de celui-ci, et enfin, que la principale caractéristique de ce discours n'est pas seulement de réprimer les homosexuels comme l'affirmaient les mouvements de libération sexuelle, mais de configurer la conception hétérosexuelle de l'ordre social. Ce sont ces mécanismes que nous allons étudier pour voir comment il serait possible d'écrire aujourd'hui une histoire de l'homosexualité.

J'ai choisi d'étudier l'ouvrage de Hans Giese, *L'homosexualité de l'homme*, traduit en français en 1959, le livre de Allen et Berg, *Les problèmes de l'homosexualité*, traduit en français en 1962, et l'ouvrage du célèbre docteur Eck, *Sodome*, publié en 1966. Trois livres importants pour les homophiles au cours de la décennie puisqu'ils ont été discutés dans la revue *Arcadie*. Deux de ces livres sont d'ailleurs écrits par un allemand et un anglais, ce qui montre bien que le discours médical sur l'homosexualité n'est pas un cas particulier français, mais un élément à replacer dans un contexte international beaucoup plus large et plus ancien. Il faut ajouter que ces discours n'apparaissent pas à partir de 1960. Ils sont, bien sûr, plus anciens.

Ces médecins, catholiques pour la plupart, s'interrogent sur trois axes fondamentaux : la nature, les causes et les traitements de l'homosexualité qu'ils considèrent tous comme une maladie. Mais que cachent ces discours?

Quelle est la forme de pouvoir qu'exerce ce discours? Il ne s'agit pas ici de considérer le pouvoir dans sa forme classique de pouvoir-loi ou pouvoir-souveraineté qui réprime l'homosexualité par le droit comme si la répression était l'élément fondamental de ce pouvoir. La répression est bien évidemment présente, mais il y a un autre aspect beaucoup plus important que cette « hypothèse répressive » dont parle Foucault (1976 : 22) en référence aux analyses des mouvements de libération sexuelle. C'est la mise en discours, la production

discursive de l'homosexualité. On en a fait un pur objet de médecine. La répression du sexe est bien sûr très présente, Foucault en a souffert personnellement dans sa vie, c'est donc une mauvaise lecture de son œuvre que d'affirmer qu'il la niait. Il la replace simplement dans une économie générale des discours sur le sexe pour montrer que les dispositifs de domination ne se limitent pas à la répression ou à l'interdiction. Son projet est beaucoup plus vaste que le mien puisqu'il travaille sur trois siècles alors que je travaille quant à moi sur une période très courte, une quinzaine d'années seulement. Mais il me semble que nous pouvons récupérer son geste intellectuel qui part des mécanismes positifs du pouvoir – et non pas seulement négatifs – pour analyser la période contemporaine. Il s'agit de définir les stratégies de pouvoir de cette « science subordonnée aux impératifs d'une morale » (Foucault, 1976 : 72). Pouvoir donc, plutôt que répression. Production de la sexualité, plutôt que répression du sexe.

Dans ce cas, comment s'établit cette production de la sexualité? Qu'est-ce que ce pouvoir dont parle Foucault? Comment ce pouvoir est-il lié à la production du discours médical sur l'homosexualité? En suivant Foucault, nous pouvons affirmer qu'il faut se défaire de la conception du pouvoir avec un roi. Le pouvoir n'est pas possédé par une seule personne ou une superstructure, il est immanent au domaine où il s'exerce. Ce n'est pas une institution qui possède le pouvoir, c'est plutôt une « situation stratégique » (Foucault, 1976 : 123). C'est en cela que les relations de pouvoir jouent un rôle producteur. Considérer le pouvoir comme une superstructure qui interdit, qui réprime est insuffisant. La logique dominants/dominés n'est pas représentative du pouvoir exercé par le discours médical sur l'homosexualité. Il s'agit de stratégies plus complexes car les relations de pouvoir sont intentionnelles, mais en même temps non-subjectives. Ce discours médical a des objectifs autre que scientifiques, mais ces objectifs ne sont pas donnés directement par les psychiatres, les psychanalystes ou les médecins. Ces derniers obéissent plutôt, sans toujours le savoir consciemment, à une logique sociale homophobe qui n'ose pas dire son nom. Il est impossible de voir dans la connaissance scientifique un savoir libre, désintéressé, neutre car il est traversé par des « exigences économiques ou idéologiques » (Foucault, 1976 : 129). Ce sont des relations de pouvoir ou des rapports de force qui ont constitué l'homosexualité comme objet scientifique, mais la science n'a investi ce domaine qu'après les stratégies de pouvoir ou peut-être plutôt en même temps. Il y a une relation d'interdépendance entre les techniques de savoir et les stratégies de pouvoir. Le savoir est traversé par ces relations de pouvoir. Le discours médical est un discours de vérité simplement parce que c'est un discours à statut scientifique.

La science neutre est un des grands mythes qu'a su historiciser Foucault. Pensons par exemple au rapport entre le médecin (ou le psychanalyste) et son patient. Celui-ci doit avouer sa sexualité dans des formes d'assujettissement et le médecin interprétera cette parole, cet aveu par des schémas de connaissance préconçus. Foucault parle d'un savoir « ubuesque » ou « grotesque » en ce sens qu'il « détient par statut des effets de pouvoir dont leur qualité intrinsèque devrait les priver » (1999 : 12). Tous ces rapports médecin/patient ont joué un grand rôle pour contrôler socialement l'homosexualité. De par leur position de pouvoir/savoir, les médecins définissaient l'homosexualité. Cette conception hétérosexuelle sera critiquée par la suite par les mouvements gays. Il y a donc eu un discours critique, celui des homosexuels eux-mêmes, contre la pathologisation ou la psychiatrisation de l'homosexualité. Mais il ne s'agit pas du discours du pouvoir – les dominants – face au discours d'un contre-pouvoir – les dominés –. Nous avons vu que cette logique était insuffisante bien qu'il soit difficile de s'en défaire. Foucault parle d'un discours « en retour » (1976 : 134) comme de rapports de force qui luttent entre eux dans une même stratégie de pouvoir.

Mais s'agit-il en effet de la même stratégie? Foucault pense qu'il n'est pas vraiment utile de chercher la théorie implicite à ces discours médicaux ou, en tous cas, qu'il est insuffisant d'y voir une théorie répressive de l'ordre social. Il faudrait mieux analyser leurs effets de pouvoir et de savoir, c'est-à-dire, quelle est leur « productivité tactique »; et quelle est leur « intégration stratégique » (1976 : 135), à savoir : pourquoi est-il nécessaire d'utiliser ces discours médicaux? Quel est le contexte historique qui les rend utile? Quelle est la stratégie de domination de ces discours? Non pas une domination répressive (le domaine du droit), mais une domination stratégique (le domaine des rapports de force). C'est cette analytique foucauldienne du pouvoir qui peut nous permettre de comprendre le discours médical sur l'homosexualité, mais également le discours juridique et le discours religieux, les trois instances de l'ordre social qui définissent l'homosexualité dans une stratégie politique non seulement répressive, mais surtout productive de la conception hétérosexuelle de l'homosexualité, à savoir une hiérarchisation des sexualités où l'homosexualité est toujours infériorisée.

Mais ce discours médical ne peut fonctionner seul. Il a besoin d'autres discours, comme le discours juridique et le discours religieux par exemple. J'ai parlé au début de cette intervention du sous-amendement Mirguet en 1960. Ces notions médicales de « perversion », « arrêt du développement », « immaturité », etc. fonctionnent également dans le champ juridique et inversement, les notions juridiques fonctionnent dans le champ médical. Aucun discours n'est indépendant, ils fonctionnent comme un « échangeur d'autant plus fort qu'il[s] [sont]

épistémologiquement plus faible[s] » (Foucault, 1999 : 31). Ils ont besoin l'un de l'autre. Ces deux discours sont le fruit d'un pouvoir qui n'est ni judiciaire ni médical. C'est un « pouvoir de normalisation » (Foucault, 1999 : 39). Et ce pouvoir de normalisation transforme le médical et le judiciaire, mais également le religieux, en « instance de contrôle de l'anormal » (Foucault, 1999 : 39). Quel est le but de ce pouvoir de normalisation? Non pas de rejeter ou d'exclure, mais de produire la norme grâce à un projet normatif positif. Le but de ce projet n'est pas d'exclure les homosexuels, mais de produire un ordre social hétérosexuel qui se considère comme neutre, sans prendre en compte les différents types de sexualité, et qui, donc, exclut les homosexuels, mais ce n'est pas le premier principe de ce projet.

A présent, j'aimerais comparer l'analytique du pouvoir foucauldienne avec les analyses de *La domination masculine* de Bourdieu. Il s'agit en effet de deux grands théoriciens de la sexualité. Même si Bourdieu ne parle pas expressément de la domination hétérosexuelle dans son livre, il me semble que l'on peut appliquer ses analyses sur la domination masculine à la domination hétérosexuelle. Mais de quelle domination s'agit-il? Est-ce la domination stratégique dont parle Foucault? Et si ce n'est pas le cas, est-elle aussi productive que l'analytique foucauldienne pour pouvoir écrire une histoire de l'homosexualité ou lui est-elle complémentaire ou bien encore foncièrement différente?

Une des questions principales que se pose Bourdieu dans ce livre est la suivante : Quels sont les mécanismes et les institutions qui permettent de reproduire dans l'ordre social « l'éternel masculin »? Nous pourrions parler, quant à nous, de l'éternel hétérosexuel, et, comment neutraliser les forces de cet ordre? La vision hétérosexuelle s'impose comme neutre, c'est-à-dire qu'elle se passe de justification et impose ainsi un pouvoir de « violence symbolique », c'est-à-dire « tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force » (Bourdieu, 1972 : 18). C'est un pouvoir non pas intersubjectif, mais structural. Il renvoie à l'intériorisation par les agents de la domination sociale et n'est pas perçu comme tel par ces derniers. Cette violence est uniquement subie car non objectivée. Elle est légitimée par l'ordre social en raison de la position social des agents.

Cette violence symbolique qui impose des significations n'est pas simplement performative (un énoncé qui produit en acte ce qu'il dit), elle s'inscrit durablement à l'intérieur des corps et des esprits par un processus de construction qui définit ce qui est légitime (pensable) et ce qui ne l'est pas. Il y aura d'un côté l'hétérosexualité reproductrice où l'homme viril domine (et donc soumet) la femme passive et inférieure; et de l'autre, l'homosexualité contre-nature ou contre

cette nature (l'hétérosexualité reproductrice) qui n'est qu'une naturalisation d'une construction historique, et non une nature biologique. Ces structures de domination ne sont pas anhistoriques, mais sont au contraire, comme le montre Bourdieu, « *le produit d'un travail incessant (donc historique) de reproduction auquel contribuent des agents singuliers [...] et des institutions* » (1998 : 55) comme la Médecine, l'Etat ou encore l'Eglise comme nous l'avons vu plus haut.

Autre point intéressant, ce sont ces lois sociales converties en lois incorporées, qui construisent et reproduisent la domination, et ne peuvent pas être suspendues au moyen de la simple volonté ou conscience car ces mécanismes sont inscrits au plus profond des corps et des cerveaux, et ces structures créent des dispositions dans l'individu. Ils sont inscrits dans son inconscient (inconscient au sens d'histoire et non au sens psychanalytique de nature biologique ou psychologique, Bourdieu et Foucault rejettent tous les deux les analyses réductrices de la psychanalyse). On ne se libère pas de la domination masculine par une prise de conscience des structures de domination qui serait libératrice. C'est une première étape, mais elle n'est pas définitive. Il faut non seulement exercer un travail d'analyse des structures de dominations, exercées par l'ordre social, mais également réaliser un travail d'analyse des dispositions de l'individu. C'est-à-dire être conscients des dispositions inconscientes qu'exerce la violence symbolique sur l'individu. C'est ce double travail sur l'ordre des choses (structures sociales) et sur soi (structures cognitives) qui permettra de réduire la domination hétérosexuelle ou, pour reprendre les mots de Bourdieu : il faut « rendre compte de la construction sociale des structures cognitives qui organisent les actes de construction du monde et de ses pouvoirs » (1998 : 62) pour montrer que la construction du monde du sujet conscient, se croyant libre parce que conscient est également un effet de pouvoir.

Le sujet est donc toujours déjà traversé par le pouvoir (Bourdieu est ici très proche de Foucault et se situe principalement contre la philosophie de la conscience de Sartre et de Marx) car la domination hétérosexuelle n'est pas une simple vision mentale, elle s'exerce aussi à travers le corps. Comment révolutionner alors le pouvoir symbolique? Il ne suffit pas de libérer la conscience comme disaient les mouvements féministe et gay des années 1970, mais de modifier les « dispositions » (« principe intentionnel de détermination du comportement » (Bourdieu, 1997 : 119), les structures sociales qui conditionnent le comportement) ajustées aux structures de domination. Il est donc nécessaire, pour révolutionner la violence symbolique de la domination hétérosexuelle, de modifier les structures sociales qui conditionnent les structures cognitives et non pas seulement les structures cognitives car celles-ci sont déterminées par le

pouvoir. C'est à cette détermination, à ce conditionnement social qu'il faut s'attaquer pour éradiquer la domination hétérosexuelle car c'est lui qui permet la perpétuation ou la reproduction de l'ordre des choses.

Une histoire de l'homosexualité devrait se concentrer sur les mécanismes structureaux et les stratégies des institutions et des agents, et non pas seulement sur les transformations au cours du temps de la condition des homosexuel(le)s car l'important n'est pas de voir les invariants transhistoriques, mais « le travail historique de déshistoricisation qui les a continûment produits et reproduits » (Bourdieu, 1998 : 116). C'est-à-dire analyser les mécanismes qui ont consisté à constamment *différencier* les hétérosexuels des homosexuels. C'est cette construction de la différence que nous nous efforcerons de déconstruire à travers l'analyse des discours sur l'homosexualité et nous essaierons de voir ensuite comment ces discours ont influencé durablement les modes de vie homosexuels.

CONCLUSION

Pour conclure, je voudrais ajouter qu'une histoire de l'homosexualité ne doit pas se concentrer sur les faits historiques ou l'expérience de ces individus – bien qu'ils soient très importants –, mais sur les conditions sociales de production de ces faits historiques et de l'expérience de ces individus pour mettre au jour les mécanismes de pouvoir qui produisent continuellement l'Autre.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, C. et BERG, A. (1962) : *Les problèmes de l'homosexualité*, Paris, Éditions Les yeux ouverts.
- BOURDIEU, P. (1972) : *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz.
- (1997) : *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.
- (1998) : *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- D'EAUBONNE, Fr. (1966) : « Lettre ouverte au Dr Marcel Eck. L'avis d'un écrivain hétérosexuel », *Arcadie*, 156.
- ECK, M. (1966) : *Sodome*, Paris, Le signe/Fayard.
- FOUCAULT, M. (1976) : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- (1999) : *Les anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, collection Hautes études.
- GIESE, H. (1959) : *L'homosexualité de l'homme, psychogénèse, psychopathologie, psychanalyse, thérapeutique, étude scientifique à l'usage des éducateurs, des psychologues, des médecins et des juristes*, Paris, Payot.

Tiempos de crisis: pasado vs. futuro en el discurso de fin de año de Nicolas Sarkozy

ANA MARÍA IGLESIAS BOTRÁN
Universidad de Valladolid

El objetivo del presente artículo es analizar la función de los tiempos verbales en un discurso político que, sumado a otras estrategias tradicionales de la retórica, intentan persuadir a la audiencia de que la crisis económica forma parte del pasado y que se abre en el nuevo año un futuro prometedor y cargado de propósitos para mejorar la sociedad francesa. Un futuro positivo basado en el esfuerzo de la ciudadanía y del gobierno, en un momento político en el que el gobierno pretende una consolidación del ejercicio de su poder en una situación económicamente inestable que se presenta inoportuna ante las próximas elecciones regionales.

El discurso político, definido como aquel que es proferido por el grupo de personas que reciben por sus actividades políticas un honorario y que han sido elegidos, designados o auto-proclamados como los actores centrales de la política (Van Dijk, 1997: 13), es uno de los instrumentos básicos de poder cuya influencia llega a todo aquel que lo reciba por los diferentes medios de comunicación. La intención del discurso político emitido por un político o por una persona no oficial o profesional relacionado con la política, consiste en convencer de una determinada idea o ideología y constituye en sí misma una forma de acción política que forma parte del proceso político. El discurso se presenta por tanto como una práctica social ejercida por aquellos que tienen poder simbólico real en el que se representan y reproducen tanto las funciones como las actividades de los sujetos sociales, y cuya finalidad es obtener el control social. Por esta razón, los estudios de Análisis Crítico del Discurso son necesarios, ya que a través de ellos se pretende saber qué estructuras, estrategias y otras propiedades del texto, habla, interacción verbal o eventos comunicativos intervienen en estos modos de reproducción del control social (Fairclough, 1989: 22, 37-38, 46; Van Dijk, 1993: 250; 1998: 13, 20, 287).

Los tipos de discurso son ideológicamente particulares e ideológicamente variables y su realización no supone solamente «meras palabras» sino que son capaces de controlar el entorno del mundo político, con una política legítima y como una forma de mantenimiento de las relaciones de poder (Fairclough, 1989: 90-91). Los medios de realización de un discurso político pueden ser variados y pueden definirse según los parámetros contextuales disponibles para tales efectos (Van Dijk, 1997: 16-18,19). En este sentido, el contexto de un discurso, definido como «el conjunto estructurado de todas las propiedades de una situación social que son posiblemente pertinentes para la producción, estructuras, interpretación y funciones del texto y la conversación» (Van Dijk, 1998: 266) es determinante para la comprensión del contenido del discurso y para poder interpretar los propósitos del mismo.

1. CONTEXTUALIZACIÓN

El discurso que nos ocupa en este artículo viene determinado por el contexto temporal de la celebración de la festividad de fin de año de 2009. En esta fecha, el 31 de enero de 2009, sobre las nueve de la noche, el presidente de la República francesa Nicolas Sarkozy se dirige a la audiencia desde el Eliseo, su residencia habitual como Presidente, con un discurso en directo que se publica de forma simultánea en formato televisivo y escrito en la página web de Presidencia. Este discurso se enmarca en la festividad de Navidad y de fin de año en el que el Presidente hace el balance general del año que termina, enuncia las promesas para el siguiente y formula sus deseos de felicidad y de bienestar hacia todos los franceses. Las características de este discurso emitido en circunstancias amables, festividades familiares, momentos de descanso, tiene fines propagandísticos que se ciñen a los mismos recursos retóricos de otros discursos de campaña con el objetivo de mejorar la imagen del Presidente y del partido político que representa, el UMP, ya que el discurso político traduce en todo momento la lucha por el poder que se pretende alcanzar, o en este caso, fortalecer y consolidar (Foucault, 1973: 15).

Siguiendo el esquema de Van Dijk (1997: 16-18,19) podemos presentar la radiografía del contexto de este discurso:

- ▶ Dominio: política francesa.
- ▶ Sistema: república democrática.
- ▶ Institución: gobierno democrático.
- ▶ Valores e ideologías: democracia, ideología de derecha.

- ▶ Organización: partido político francés UMP (*Union pour un Mouvement Populaire*).
- ▶ Actores políticos: Nicolas Sarkozy, presidente de la República.
- ▶ Relaciones políticas: libertad, democracia, soberanía del pueblo, gobierno elegido por el pueblo en elecciones democráticas.
- ▶ Proceso político: gobierno.
- ▶ Acción política: felicitación de año nuevo y autocampaña.
- ▶ Cognición política: resumen del año que termina, promesas para el próximo.

Es necesario señalar que, en el momento en el que se profiere este discurso, la situación económica de Francia no pasa por sus mejores momentos debido en parte a la crisis económica mundial que afectó a la comunidad internacional durante los dos últimos años de la que Francia no es una excepción y que en el mismo discurso se reconoce como tal: «Aucun continent, aucun pays, aucun secteur n'a été épargné. La crise économique a imposé de nouvelles peines, de nouvelles souffrances, en France comme ailleurs» (Sarkozy, 2009a, b). Aunque en diciembre de 2010 los datos oficiales apuntan a una mejora de la economía de este país en relación con otros países de la Unión Europea, el paro sigue existiendo y las cuestiones económicas son un tema de debate diario. El gobierno presidido por Nicolas Sarkozy se enfrenta también a las elecciones regionales en el mes de marzo de 2010, que no anuncian buenos resultados para su partido en los sondeos previos, como así se confirmó después en las urnas con una amplia victoria de la izquierda. El año que comienza es por tanto para el gobierno de la República francesa un momento clave en el que se someterán a la evaluación por parte de la ciudadanía de la gestión de la crisis y de las cuestiones que más importan y afectan a la población.

Hay que señalar que la fuente de la que se extrae este discurso es Internet. Su significado reside en que, en una sociedad en la que los medios de comunicación masivos tienen un papel esencial, el dominio del discurso público constituye un arma central que no se reparte de forma igualitaria en todos los ámbitos ya que se ven beneficiadas las élites que poseen el poder económico, político y cultural, que acceden fácilmente a la difusión de sus discursos a través de los medios de comunicación. El acceso a Internet permite al individuo acceder de forma selectiva e independiente a la información. Aunque la esfera política en la red está muy extendida, su actividad y su recepción se limita a un entorno restringido puesto que aún existe una gran parte de la población que no tiene acceso a Internet en Francia, sobre todo entre las personas mayores y los ciudadanos con titulación académica básica. De esta forma, su uso como fuente de información política se reduce a redes militantes muy politizadas (Maurin, 2009: 331, 332).

2. ESTRATEGIAS RETÓRICAS

Según Aristóteles, el tiempo que aparece en los discursos políticos tiene una función específica. A grandes rasgos, el pasado es para juzgar, ya que versa sobre hechos ocurridos de los que uno acusa, o como en este caso, se defiende. El presente sería para quien exhibe, ya que se alaban –o se reprobaban– los acontecimientos actuales, aunque este tiempo requiere a su vez del pasado para recordar lo sucedido y del futuro para conjeturar sobre lo venidero. El futuro por tanto es utilizado por quien delibera puesto que sirve para hablar acerca de lo que va a suceder ya sea para exhortar o para disuadir (Aristóteles, 2001: 64). En el caso del discurso de Nicolas Sarkozy se cumplirían estas afirmaciones puesto que como veremos a continuación, se hace referencia muy brevemente al pasado para defenderse de las consecuencias de la crisis económica, y utiliza el presente y el futuro para exhibir lo que ya se ha conseguido y los planes para el nuevo año.

Este recurso retórico se entremezcla en este discurso con una de las estrategias básicas del discurso ideológico, y por ende, político, que consiste en lo que Van Dijk denomina la polarización ideológica que presenta en un cuadrado ideológico (2003 b: 57-58; 2009: 323) centrada en la autorepresentación positiva y la presentación negativa de los demás, esta se complementa con otra estrategia basada en no hablar de nuestros aspectos negativos y no hablar de sus aspectos positivos. De esta forma en el discurso político normalmente se enfatizan nuestros aspectos positivos y los aspectos negativos de los otros, y se quita énfasis a nuestros aspectos negativos y a sus aspectos positivos, se trata por tanto de una generalización o especificación según interesen a las intenciones del discurso (Van Leeuwen, 1996: 45). En el caso del discurso que analizaremos, pretendemos exponer cómo se cumple esta regla fundamental pero no en el ámbito del tradicional nosotros *versus* los otros, sino en la utilización del tiempo y en la situación contextual en que se enmarca este discurso. Así, el objetivo consiste en demostrar cómo a través de los usos verbales, entre otras estrategias, se desenfoca la crisis económica que padece o que ha padecido Francia, y se sitúan en un primer plano las actuaciones positivas llevadas a cabo por el Gobierno de Sarkozy y aquellas que está previsto realizar en el año que comienza.

La definición de la situación es una categoría de gran importancia en los discursos cuya finalidad es presentar comentarios sobre la situación política o social que permitan recomendar unas determinadas acciones específicas e incluso justificar o legitimar otras (Van Dijk, 2009: 324). En el caso del discurso de Sarkozy, el primer párrafo, denominado *proemio* en la retórica clásica (Aristóteles, 2001: 13), se dedica exclusivamente a mostrar la situación política que de alguna

manera haga razonable y legítima la política así como las decisiones en materia de economía tomadas durante el año 2009, esto se demuestra desde la primera frase enunciada por el presidente: «L'année qui s'achève a été difficile pour tous», siendo el año o la crisis el sujeto de las oraciones, un sujeto nominal en tercera persona alejado del centro deíctico de persona *yo, nosotros* que desenfoca la responsabilidad del gobierno ante la desestabilización económica del país, el paro, la especulación, entre otras cuestiones. En segundo lugar, la crisis no se presenta como un problema del gobierno francés en particular, sino que se enuncia como un problema global en el que Francia parece haberse visto arrastrada: «La crise économique a imposé de nouvelles peines, de nouvelles souffrances, en France comme ailleurs», la utilización del verbo en pretérito perfecto, además de incidir sobre el hecho como una cuestión situada en el pasado, hace que la crisis sea el sujeto de la acción y que Francia haya padecido *nouvelles peines y souffrances* siendo la nación víctima de un proceso global; de esta manera, de forma indirecta, se omiten las posibles responsabilidades directas que haya podido tener el gobierno o la gestión económica de este.

Como apunta Van Dijk, en el discurso político se suelen utilizar diferentes estrategias que tratan de favorecer la autorepresentación positiva y la representación negativa de los grupos o personas oponentes. En el caso de este discurso, al observar la distribución de los tiempos verbales entre el tiempo situado en el pasado y el tiempo situado en el futuro, comprobamos que la utilización de los tiempos está íntimamente relacionada con la problemática económica, ya que los verbos del pasado son notablemente inferiores en número y se refieren mayoritariamente a los problemas causados por una economía débil y deficitaria:

L'année qui s'achève a été difficile pour tous. Aucun continent, aucun pays, aucun secteur n'a été épargné. La crise économique a imposé de nouvelles peines, de nouvelles souffrances, en France comme ailleurs. Je pense en particulier à ceux qui ont perdu leur emploi. Cependant notre pays a été moins éprouvé que beaucoup d'autres (Sarkozy, 2009a).

Los demás verbos que se utilizan en pasado asumen la existencia de la crisis aunque se refieren a lo que ya se ha solucionado siendo los miembros de la sociedad francesa los autores de la recuperación económica:

Je veux rendre un hommage particulier aux partenaires sociaux qui ont fait preuve d'un grand sens des responsabilités, aux associations qui ont secouru ceux qui en avaient le plus besoin, aux chefs d'entreprises, ils sont nombreux, qui se sont efforcés de sauver des emplois (Sarkozy, 2009a).

De esta manera, en lugar de afirmar directamente que la crisis ha existido y que el gobierno ha requerido la ayuda de todos para poder superar los problemas relativos al paro, a la falta de medios económicos y a todos los problemas sociales que surgieron por falta de liquidez de la ciudadanía, se omite toda esta información valorando de forma positiva y en pasado lo que ya se ha hecho enfatizando los resultados obtenidos. Así, por un lado, no se culpa al gobierno de la crisis, y, por otro, los ciudadanos sienten que han colaborado en un proceso difícil del que el discurso les hace protagonistas. Sin embargo, la figura del gobierno y del presidente no se hace presente ni de forma activa ni tampoco pasiva en los hechos relativos a la crisis económica, y se demuestra más claramente en la frase que abre este mismo párrafo: «Mais c'est à chacun d'entre vous que revient le plus grand mérite». Es decir, se desdibujan los aspectos negativos de la política del gobierno y de la crisis y se acentúan los aspectos positivos que han consistido en la unión de la nación, la colaboración ciudadana y los incipientes buenos resultados. Asimismo, la descripción de hechos acaecidos en el pasado se utiliza, como veremos más adelante en el análisis del discurso, como puntos de comparación con los del presente o como justificación de las acciones políticas actuales o futuras. En este caso, aunque el pasado queda un tanto difuso, estas cuestiones relativas a la reciente historia tratadas servirán como punto de partida a la serie de medidas políticas que se anuncian para el año que comienza: «Ensemble nous avons évité le pire. Mais nous avons aussi préparé l'avenir» (Van Dijk, 2009: 246).

El pasado sería uno de los puntos de la polarización ideológica que se presenta frente al futuro. El futuro que se refiere concretamente al año que está a punto de comenzar, se enuncia con verbos conjugados en presente, en futuro, en imperativo, y con locuciones adverbiales. El peso del discurso recae en los planes que se presentan para los meses venideros y es destacable por sí mismo. Todas las expresiones futuras, entrelazadas con metáforas de la construcción, con expresiones que utilizan el campo semántico de la economía y las finanzas, hacen partícipes de renovadas energías, de planes de reestructuración social, económica, social, política, ambiental, sanitaria, educativa que tocan todas y cada una de las cuestiones que atañen a la sociedad francesa en general, sin olvidar a la ciudadanía francesa del DOM-TOM. En futuro se anuncian y se afirman una serie de medidas que se llevarán a buen término durante los doce meses siguientes y que, de ser así, solucionarían todas las cuestiones pendientes actuales, un conjunto de medidas deseables aunque su realización en el periodo de tiempo que el presidente marca puede ser inverosímil:

Grâce à un plan d'investissement sans précédent nous allons pouvoir accomplir la révolution numérique [...]. Grâce à la loi Hadopi¹ qui sera mise en œuvre en 2010, nos créateurs et nos artistes vont être protégés. Grâce au Grenelle de l'Environnement nous allons pouvoir relever le défi de la protection de notre environnement [...]. En 2010, il va nous falloir : faire reculer le chômage et l'exclusion, réduire nos dépenses courantes pour nous permettre d'accroître nos dépenses d'avenir, simplifier notre organisation territoriale trop lourde, trop compliquée, trop onéreuse, consolider notre système de retraites dont j'ai le devoir d'assurer la pérennité financière, relever le défi de la dépendance qui sera dans les décennies à venir l'un des problèmes les plus douloureux auxquels nos familles seront confrontées. En 2010, nous réformerons notre Justice pour qu'elle protège davantage les libertés et qu'elle soit plus attentive aux victimes [...]. A nos compatriotes d'outre-mer je veux dire ma détermination à ce que la République tienne à leur égard cette promesse d'égalité (Sarkozy 2009a).

Igualmente, llama la atención que si bien de alguna manera se acepta la existencia de la crisis, Francia como nación no se incluye en los demás países afirmando que «Cependant, notre pays a moins éprouvé que beaucoup d'autres». Se trata de la estrategia discursiva de la comparación, una figura retórica utilizada para argumentar en este caso las posibles decisiones políticas que no hayan gozado de demasiada popularidad, atenuando la gravedad de *nuestra* situación comparándola con la *suya* (Van Dijk, 2009: 347). De la misma forma, utiliza la expresión «La crise économique a imposé de nouvelles peines, de nouvelles souffrances, en France comme ailleurs» donde de nuevo, por la comparación con otros lugares, intenta difuminar la gravedad de la situación, en este caso con un adverbio de lugar difuso «ailleurs» y, al mismo tiempo, recurre a la estrategia retórica de la obligación en pasado «a imposé» que pretende enfatizar la necesidad de actuar o de legitimar una determinada política incidiendo en el aspecto de que no se es libre para decidir si se opta por una acción concreta, sino que más bien es una necesidad impuesta por las circunstancias, una obligación debida en este caso a la crítica situación internacional en la que Francia se ha visto envuelta (Van Dijk, 2009: 347).

El recurso a la autoridad por el que una persona o institución con fama, con potestad o con credibilidad se menciona como forma de apoyo a una determinada política (Van Dijk, 2009: 347) aparece también en este discurso en el que se habla del G20 y de la 15^ª Conferencia de la ONU sobre Cambio Climático² cuando se

¹ Ley Hadopi, aprobada el 22 de octubre de 2009, que debe su nombre a la *Haute Autorité pour la diffusion des oeuvres et la protection des droits sur Internet*, que controla y castiga a los internautas que descarguen música de Internet de forma ilegal.

² Se celebró en Copenhague del 7 al 8 de diciembre de 2009.

refiere a los cambios futuros a nivel global que se llevarán a cabo en relación con el cuidado del medio ambiente:

Il n'est pas jusqu'au sommet de Copenhague qui n'ait ouvert une porte sur l'avenir en parvenant à faire prendre par tous les Etats des engagements chiffrés de lutte contre le réchauffement climatique (Sarkozy, 2009a).

3. CONCEPTUALIZACIÓN DEL TIEMPO

En el uso del lenguaje se generan y se interpretan enunciados en relación con la situación en la se emplazan el emisor y el receptor. El término posicionado o situado se puede entender como una metáfora espacial creada en el contexto de la relación entre el hablante y el oyente, en relación con su localización física y con el momento temporal del enunciado. Las expresiones deícticas son recursos lingüísticos que se utilizan para situar y referirse a los diferentes rasgos situacionales. La deixis temporal puede tener un significado político, para ello se requiere asumir un periodo particular de la historia -hoy, ahora, este año, después de la crisis. El concepto de centro deíctico (Verschueren, 1999: 20) se utiliza como medio de anclaje a través del cual el que habla y el que interpreta construyen o imponen la duración de su acción verbal. Parece claro que en Análisis del Discurso Político este anclaje depende de los marcos cognitivos que suponen conocimientos convencionales compartidos sobre la estructura de la sociedad, los grupos y las relaciones con otras sociedades (Chilton, 2004: 56). Si bien la deixis espacial, temporal y social se distingue normalmente una de otra, puede ser que en el caso del espacio sea de alguna manera fundamental. Además de la deixis, los estudios de la lingüística cognitiva apuntan que la metáfora forma parte de la conceptualización humana y no se trata de una mera expresión lingüística que se da especialmente en la oratoria y en la literatura, es decir, la metáfora surge de la experiencia plasmada en la semántica o en el significado de las expresiones (Chilton, 2004: 52). Según estas teorías, el tiempo y las relaciones sociales parecen conceptualizarse en términos del espacio. Lakoff y Johnson (1980) defienden que el tiempo aparece conceptualizado como un aspecto que se mueve hacia el hablante o como el hablante moviéndose hacia él. De igual forma, las relaciones temporales sociales y políticas se lexicalizan, se conceptualizan en términos de metáforas de espacio que forman parte del lenguaje de los políticos (Lakoff y Johnson, 1980; Chilton, 2004: 57).

Estas estrategias se pueden observar en el uso de la temporalidad en el discurso de Sarkozy. En el caso de la metáfora del tiempo que avanza hacia el centro deíctico temporal se observa que expresiones relativas a aspectos positivos

que se están acercando, como el crecimiento o el año nuevo cargado de reformas buenas para la ciudadanía: «la croissance va revenir» o en «pour l'année qui vient». En relación al movimiento del sujeto hacia el tiempo vemos que Sarkozy toma protagonismo en estas expresiones siendo el sujeto de la acción que tiene las riendas de la situación y que conduce al país hacia la concordia: « Il nous reste encore bien du travail. Je le conduirai avec le Premier Ministre et le Gouvernement dans le dialogue et avec un esprit de justice» (Sarkozy, 2009a). Refiriéndose a Francia, expresa con la misma metáfora del tiempo en el que el sujeto de la oración avanza hacia él en términos positivos ya que «elle arrive au terme de cette année avec une fiscalité plus favorable au travail et à l'investissement». En este caso habla del pasado utilizando una nominalización, se observa por tanto que el empleo del verbo en presente pretende resaltar la buena situación económica que se ha alcanzado y la continuidad de esta, por lo tanto utilizar el verbo en presente implica de forma indirecta que la fiscalidad y la inversión se encuentran en un buen momento y que así será durante el nuevo año ya que *este* ya ha terminado.

Se encuentran numerosas expresiones metafóricas en las que se habla del tiempo en términos espaciales, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos: «sont en voie d'être résolus», «ouvert une porte sur l'avenir», «une formation professionnelle davantage tournée vers les jeunes», «faire reculer le chômage et l'exclusion». El mismo Nicolas Sarkozy enuncia una interrogación retórica en la que la metáfora del movimiento espacial es protagonista: «Mais qui peut croire que dans ce monde qui bouge l'immobilisme soit une alternative ?» a través de la que pretende convencer de que los cambios políticos, sociales, económicos, etc. son necesarios para la salud del gobierno y de la República francesa.

Las metáforas de tiempo se entremezclan con dos metáforas más relativas a la construcción en las que se enuncia la idea de que Francia es un país que hay que construir o una máquina que debe funcionar:

[...] Un monde nouveau a commencé à se construire. [...] Une nouvelle organisation mondiale se dessine à travers le G20 [...] Grâce à la loi Hadopi qui sera mise en œuvre en 2010 [...] un service minimum dans les transports publics qui fonctionne [...] (Sarkozy 2009a).

De igual forma, el campo semántico de la economía y las finanzas aparece constantemente a lo largo de todo el discurso, ya que es el tema que requiere en este momento una rápida solución puesto que el restablecimiento de una economía favorable supone, en primer término, el bienestar de la sociedad francesa, así aparecen expresiones como «aucun secteur a été épargné», «le

principe d'un *financement* pour les pays pauvres qui sera assuré par la *taxation* de la *spéculation financière*», «en parvenant à faire prendre par tous les Etats des engagements *chiffrés* de lutte contre le réchauffement climatique».

4. CONCLUSIONES

Con el estudio de este discurso de fin de año de Nicolas Sarkozy hemos podido verificar diversas teorías relativas al análisis del discurso político y comprobar cómo se aplican en este discurso concreto. Se puede comprobar cómo se realiza un uso de tiempo en términos de pasado, presente y futuro con el objetivo de difuminar los efectos negativos de la crisis económica y al mismo tiempo enfatizar los aspectos positivos que esta ha aportado como son el esfuerzo de la ciudadanía por colaborar con el objetivo de resolver las problemáticas surgidas por la debilidad económica. Se cumple por tanto el cuadro ideológico de Van Dijk en términos de pasado vs. futuro. En relación con la conceptualización del tiempo, hemos podido comprobar las teorías de Lakoff y Johnson sobre el empleo de metáforas espaciales para referirse al tiempo, en un intento también de consolidar en el receptor la idea de la recuperación económica y de persuadir a la audiencia de las intenciones de resolución de todas y cada una de las cuestiones que afectan de diferente forma a la sociedad francesa, con el objetivo quizá de reforzar la campaña electoral que se aproxima con motivo de las elecciones regionales del año que comienza. Sería interesante señalar que, si bien no ha procedido en este estudio por motivos de formato, una cuestión interesante que se nos queda en el tintero sería el estudio del aspecto de los verbos utilizados en las expresiones temporales, ya que consideramos que este podría reafirmar la idea del uso de la temporalidad con fines persuasivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2001): *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial.
- CHILTON, P. (2004): *Analysing political discourse: theory and practice*, Londres, Routledge.
- GOSSELIN, L. (1996): *Sémantique de la temporalité en français*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- FAIRCLOUGH, N. (1989): *Language and power*, Londres y Nueva York, Longman.
- FOUCAULT, M. (1973): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- LAKOFF, G. J. (1989): *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- MAURIN, L. (2009) : *Déchiffrer la société française*, París, La Découverte.
- SARKOZY, N. (2009a) : «2010 Voeux de M. le Président de la République».

- http://www.elysee.fr/documents/index.php?lang=fr&mode=view&cat_id=7&press_id=3228 (consultada el 8-1-2010).
- . (2009b): <http://www.elysee.fr/webtv/discours-france/2010-voeux-du-president-de-la-republique-video-3-1483.html> (consultada el 22-3-2010).
- VAN DIJK, T. A. (1993a): «Principles of critical discourse analysis», *Discourse and Society*, 4 (2), 249-283.
- . (1987): *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel.
- . (1997): «What is Political Discourse Analysis?» en J. Blommaert y C. Bulcaen (eds.) (1997): *Political Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins.
- . (1998): *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.
- . (1999): «El análisis crítico del discurso», *Anthropos*, 186. 23-36.
- . (2009): *Discurso y poder*, Barcelona, Gedisa.
- VAN LEEUWEN, T. (1996): «The representation of social actors» en C. Caldas Coulthard y M. Coulthard (eds.): *Text and Practices: Reading in critical discourse analysis*, Londres, Routledge.
- VERSCHUEREN, J. (1999): *Understanding Pragmatics*, Londres, Arnold.

El tiempo en algunas expresiones proverbiales en francés y en español. Valores polilexicales

MARI CARMEN JORGE CHAPARRO
Universidad de Zaragoza

Muchos son los estudios llevados a cabo sobre la polisemia, desde Michel Bréal que habló por primera vez de este concepto, en su *Essai de sémantique*, en los términos siguientes: « [...] les mots sont placés chaque fois dans un milieu qui en détermine d'avance leur valeur» (Bréal, 1913: 145).

En el volumen colectivo titulado *La polysémie*, publicado bajo la dirección de Olivier Soutet se plantean diversas cuestiones relacionadas con este tema.

Michèle Fruyt señala que el término polisemia significa «pluralidad de sentidos» pero se pregunta qué es el sentido y afirma que el lexema *sens* es por sí mismo polisémico, proviene del lenguaje común y es utilizado en la nomenclatura lingüística, de la misma manera que los términos *mot*, *phrase* o *signe*, por ejemplo (Fruyt, 2005: 23).

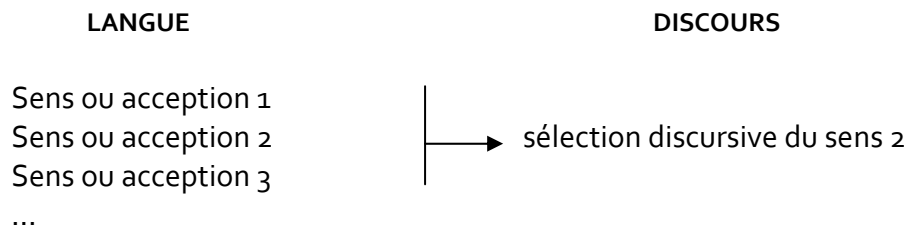
La noción de polisemia depende del concepto «entrada de diccionario», noción lexicológica y lexicográfica, que no es necesariamente pertinente para el sujeto hablante en su actividad lingüística.

Puesto que la polisemia es un concepto unido a la elaboración de los diccionarios, está sometida a la interpretación de los autores de los mismos cuya decisión se basa en ocasiones en criterios históricos poco pertinentes para el sujeto hablante.

Un diccionario como el *Petit Robert*, que no es un diccionario etimológico, tiene tres entradas para *balle*, basándose en tres etimologías que provienen de tres lenguas diferentes: *balle* 1 «ballon» del italiano *palla*; *balle* 2 «paquet de marchandise» del francique **balla* (bala, fardo, paca); *balle* 3 «enveloppe des graines des céréales», del galo **balu* (cascabillo). Sin embargo, si sus orígenes se hubieran perdido, por el azar de la historia de la lengua, algunos lingüistas modernos hubieran podido encontrar un núcleo sémico común para las tres

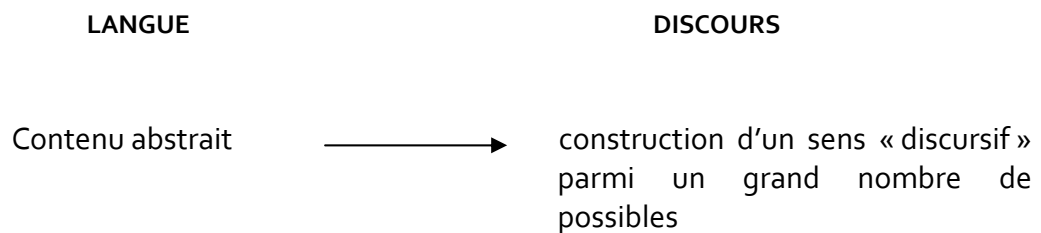
unidades, por ejemplo el sema de /redondez/ puesto que las tres entidades a que hacen referencia son percibidas como redondeadas. (Fruyt, 2005: 24).

Robert Martin afirma que actualmente se puede hablar de dos concepciones de la polisemia. Para una de ellas la polisemia es fundamentalmente un hecho de lengua: en la lengua, el vocablo polisémico presenta varios sentidos o acepciones; en el discurso, salvo en caso de ambigüedad, el vocablo sólo tiene un sentido.



(Martin, 2005: 167-168).

Un filtraje en contexto conduce a una reducción que sólo permite mantener en discurso una de las acepciones virtualmente unidas al vocablo. Esta construcción, llamada «fixista» por sus detractores, porque fija en lengua un conjunto finito de sentidos se opone a una concepción dinámica o constructivista del sentido. Según esta concepción, la polisemia se sitúa más bien en el discurso. En la lengua el contenido de los vocablos es de una gran generalidad, suficientemente abstracta para permitir, gracias a la variedad combinatoria contextual, la construcción en discurso de una gran variedad de sentidos.



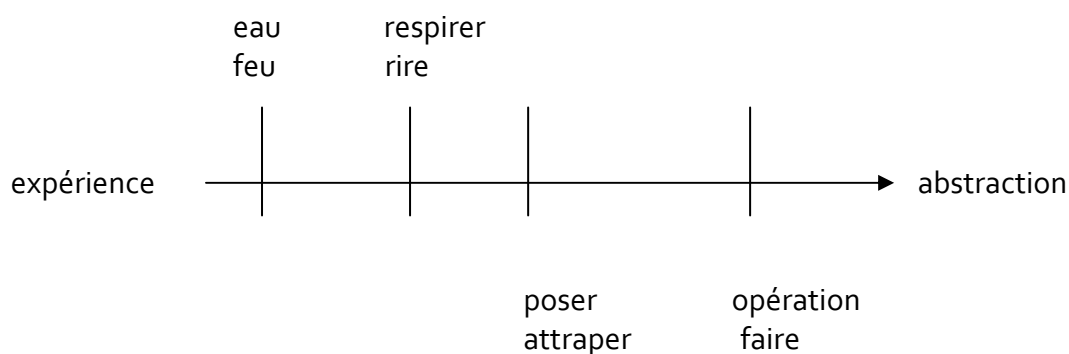
Sylvianne Rémy-Giraud plantea dos niveles en la elaboración de la significación de un lexema polisémico (Rémy-Giraud, 2005: 189).

En un primer nivel estarían los referentes usuales de un término, unidos a los contextos más comúnmente compartidos: proporcionan la pluralidad de significaciones, condición primera para la identificación del polisema. En un nivel superior, que llama por comodidad la lengua, pero que corresponde más bien a una situación de la palabra fuera de contexto, plantea el principio de unidad que viene a englobar esta pluralidad de significaciones y permite ordenarlas de manera coherente y estructurada.

Distingue tres grandes tipos de palabras. Las primeras son palabras con vocación referencial, que están por decirlo así pegadas a la entidad que designan: se trata sobre todo de nombres concretos que hacen referencia a los elementos (*air, eau, feu*), a las partes del cuerpo, a objetos naturales o fabricados así como a verbos que envían a experiencias físicas centradas en las personas (*respirer, marcher, courir, rire, pleurer, etc.*).

Por el contrario, otro tipo de palabras puede aplicarse a una pluralidad de referentes sin exclusividad ni preferencia. Estas palabras tienen una estructura sémica mínima a partir de la cual se podrán construir las diferentes significaciones por enriquecimiento de los rasgos sémicos. Pone como ejemplo el término *carte* para el que *Le Nouveau Petit Robert* comienza con una definición simplificada («Rectangle ou carré de papier, de carton») que no corresponde a ningún referente pero que proporciona una especie de armazón semántica de base de los valores que siguen. En este grupo incluye algunos nombres concretos (*hôtel, équipement, poudre...*), pero sobre todo términos abstractos: nombres (*opération*), adjetivos (*fin, régulier, simple*), verbos (*agir, faire*). Lo que caracteriza a estos términos es que no tienen predilección por ningún ámbito concreto de aplicación.

Entre los dos extremos sitúa palabras que designan de alguna manera un referente pero sin precisar con exactitud los límites. Incluye verbos como *poser, placer, attraper, conduire, toucher*, que evocan una postura, un gesto, un movimiento, pero sin evocar el potencial contenido significativo pleno. Desde este punto de vista se podrían inscribir los lexemas en un eje continuo que va de la experiencia a la abstracción de la lengua y no se excluirían otras posiciones intermedias a las mencionadas (Rémy-Giraud, 2005: 190-191).



Publicado en 2008, el estudio de Christophe Cusimano: *La polysémie. Essai de sémantique générale* esboza una teoría original sobre la polisemia y substituye el término lexema, usual en semántica y lexicología, por el de polisema, pues considera que todo lexema es ante todo un soporte de polisemia.

Pero Cusimano añade algo: además de los semas más o menos abstractos del semema hay dentro del significado de los lexemas TSA (*traits sémantiques d'application*) que unen este semema a las diferentes significaciones del lexema (Cusimano, 2008: 12).

Su trabajo está anclado en una lingüística del signo saussureano, sin percibirlo como un postulado inmutable por naturaleza (Cusimano, 2008 : 17).

Adopta una aproximación esencialmente sincrónica. La esencia de su análisis semántico reside en lo que llama la *capture* de lo que en un momento dado de la historia de una serie de ítems lexicales constituye su originalidad y su substancia. Es lo que parecía pensar Saussure, según aparece recogido en su *Cours de Linguistique générale*: « sur ce point l'aspect synchronique prime l'autre, puisque pour la masse parlante il est la vraie et seule réalité » (Cusimano, 2008: 18).

El análisis de Cusimano se basa en tres principios:

1. Postula la existencia, en el significado del lexema, de lo que llama «*traits sémiques d'application*» que no son semas («*traits sémiques pertinents*») sino rasgos sémicos. Estos TSA (*traits sémiques d'application*) correspondent a una especie de «*couloirs préexistants à la parole, dans le signifié des lexèmes* », que el contexto va a reactivar cuando el lexema aparece en un contexto dado. Son al mismo tiempo la causa y la explicación de los diferentes sentidos posibles del lexema (Cusimano, 2008: 10).

Esta nueva noción (la de los TSA) implica una nueva definición de lo que se llama tradicionalmente semema y significado o más bien de la relación entre ambos. Los TSA no son semas, aunque están incluidos en el significado del lexema. Cusimano hace del semema el núcleo del significado. El significado agruparía el resto de las informaciones sémicas, sobre todo los TSA. Puesto que estos TSA se integran en el significado mismo del lexema, la polisemia forma parte del significado de este lexema que se convierte en un polisema, según la denominación de Cusimano (Cusimano, 2008: 10-11).

Cusimano habla generalmente de semas para referirse a los rasgos sémicos relativamente abstractos: el semema de un lexema no correspondería a la primera definición que proponen los diccionarios, cuando son fundamentalmente sincrónicos y no buscan partir de lo que podríamos llamar el sentido etimológico de dichos lexemas. En este sentido se acerca a la forma de proceder de Greimas cuando en 1966 daba como semema del lexema *tête* los semas de « *extrémité* », de « *supérlativité* », es decir, bien « *supériorité* » bien « *antériorité* » (Cusimano, 2008: 11).

2. La no identificación entre semema y significado. « La polysémie n'existe qu'en vertu de l'existence d'un noyau sémique, d'un invariant qui s'actualise dans des valeurs d'emploi » (Cusimano, 2008: 191-192).

3. Rasgos sémicos graduales. Estos semas, cuyos valores se escalonan en un continuum conducen desde su punto de vista a una descripción sémica más detallada. Pone como ejemplo las definiciones que el Trésor de la Langue Française da de los siete pecados capitales: avarice: « attachement excessif aux richesses... »; colère: « vive émotion de l'âme se traduisant par une violente réaction physique et psychique »; orgueil: « présomption, estimée exagérée, amour excessif de soi-même... ». Concluye afirmando que el tema de los siete pecados capitales reside en el exceso y postula la existencia de un sema discreto /excès/ (Cusimano, 2008: 196-197).

A la dicotomía polisemia / homonimia que plantea problemas todavía no resueltos (los criterios varían al situarse en una perspectiva sincrónica o diacrónica) Salah Mejri opone otra más compleja e insólita, desde su punto de vista: la dicotomía polisemia-polilexicalidad (Mejri, 2003: 9).

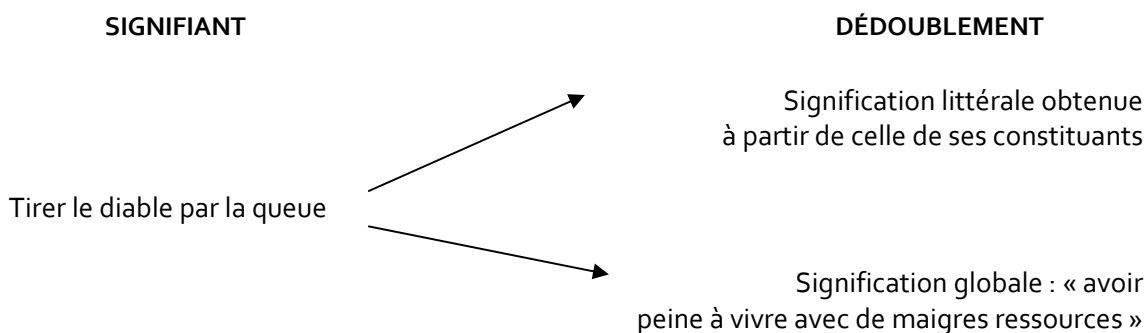
La importancia de los trabajos sobre las secuencias fijadas ha llamado la atención sobre un cierto número de hechos hasta entonces totalmente ignorados: la importancia cuantitativa de las SF en el léxico y en el discurso, la necesidad de nuevos conceptos para describir sus características sintácticas y semánticas, etc. (Mejri, 2003: 17).

La polilexicalidad, al contrario de la monolexicalidad, asocia el nuevo sentido a varias palabras; lo que se traduce en la polisemia de una palabra simple por una superposición de significados unidos a un mismo significante aparece expresado en las secuencias fijadas (SF) por la unión de un nuevo significado global a los significados de partida (Mejri, 2003: 21).

La fijación permite transferir cualquier secuencia libre de una parte del discurso a otra: *un rendez-vous* (de sintagma verbal a sustantivo), *un je ne sais quel* (de frase a adjetivo), *un vaurien* (de verbo a sustantivo), *un à-côté* (de sintagma preposicional a sustantivo) (Mejri, 2003: 19-20, 26).

La polilexicalidad sería a las secuencias fijadas lo que la polisemia es a las unidades léxicas simples (Mejri, 2003: 9). Si en un caso la multiplicidad semántica se sitúa en el significante (en las secuencias fijadas), en el otro lo hace en el significado (en la polisemia). En ambos casos entra en juego el principio de la economía general del sistema (Mejri, 2003: 9).

Una SF, unión de varios significantes, puede implicar un desdoblamiento a nivel del significado:



Algunas SF comportan índices formales como ausencia de artículo (*Chercher noise*), construcción arcaica (*Advienne que pourra*), presencia de unidades léxicas que sólo figuran en las secuencias fijadas (*Au fur et à mesure*) (Mejri, 2003: 25).

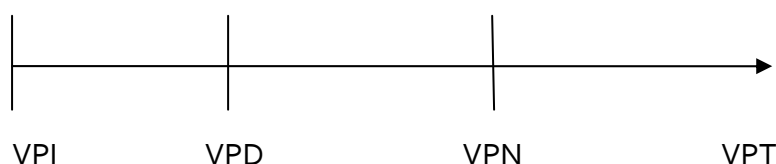
La existencia de secuencias fijadas plantea varios problemas lexicográficos. Los diccionarios tratan el léxico a partir de unidades monoléxicas, que tienen derecho a una entrada y las secuencias fijadas aparecen normalmente en la entrada de uno de sus constituyentes (Mejri, 2003: 14). Esto ocurre evidentemente en los diccionarios generales o en los diccionarios de lengua; en aquellos que están totalmente dedicados a las secuencias fijadas (SF) la entrada es poliléxica, por ejemplo en el de Alain Rey y Sophie Chantreau. En este diccionario, la SF *Claire comme l'eau de roche* aparece en las entradas *claire*, *eau* y *roche*; *Mettre la charrue devant les bœufs* en las entradas *charrue* y *bœuf*; sin embargo, *Faire des châteaux en Espagne* solamente aparece en la entrada *château* y *Passer du coq à l'âne* solamente en la entrada *coq*.

El estudio de las SF muestra claramente que el léxico es el lugar privilegiado para la fijación de las creencias compartidas. « Ainsi les pieds sont le symbole même de la bêtise puisqu'on est bête comme ses pieds, la pie renvoie au bavardage (bavard comme une pie) alors que la carpe réfère au mutisme (muet comme une carpe) » (Mejri, 2003: 28).

Mejri propone como definición de proverbio, entre las muchas que se han dado, la siguiente: « Une séquence linguistique figée qui se présente sous la forme d'une phrase, métaphorique ou non, dont l'origine est anonyme, ayant une valeur générique et dénommant une situation générale relative aux conduites humaines. Sa validité se vérifie dans tous les univers de croyance » (Mejri, 2003: 186).

Algunas expresiones proverbiales conocen variaciones temporales; pero el tiempo verbal tiene un carácter « atemporal », válido para todas las épocas. Podemos encontrar como tiempos verbales un presente, un pasado o un futuro: *Qui va a la chasse perd sa place*, *Qui a bu boira*, *Qui vivra verra* (Mejri, 2003: 192-193).

La expresión del tiempo en los enunciados proverbiales puede realizarse de diversas formas. El análisis que propongo tiene una doble vertiente. Por una parte tiene en cuenta cuáles son los procedimientos gramaticales utilizados para la expresión del tiempo en los enunciados proverbiales analizados y por otra establece cuál es el grado de intensidad, en lo que se refiere a los valores polilexicales, en dichos enunciados. Dicho grado se sitúa en una línea que va desde el punto en el que el valor polilexical es inexistente (VPI) hasta aquel en el que el valor polilexical es total (VPT). Algunos puntos intermedios entre ambos extremos serían lo que he denominado valor polilexical débil (VPD) y valor polilexical notable (VPN) y el esquema no excluye la posibilidad de otros puntos intermedios. El análisis parte de los proverbios franceses y el grado de intensidad, en lo que se refiere a los valores polilexicales, podría variar en su equivalente español:



VPI: 16

VPD: 1, 6, 10, 14, 18, 23, 24

VPN: 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 15, 19, 20, 21, 24

VPT: 8, 13, 17, 22, 26

1. Léxico. En ciertos casos es el contenido semántico del propio lexema el que lleva implícita una idea temporal. La tipología puede ser variada.

1.1. Podemos encontrarnos con sustantivos, adjetivos o sintagmas nominales.

1.1.1. Puede aparecer directamente el sustantivo *temps* o *tiempo*.

(1) Chaque chose en son temps. Después de San Juan viene San Pedro. Cada cosa en su tiempo y los nabos en adviento. VPD.

(2) Qui a le temps a la vie. Mientras hay vida hay esperanza. VPN.

(3) Du temps de la mère l'Oie. Del año de la pera. Del tiempo de maricastaña.

1.1.2. Bien otros sustantivos relacionados con el trascurso del tiempo, como una hora del día o un mes del año. En este caso dichas indicaciones pueden aparecer en francés pero no en español.

(4) Chercher midi à quatorze heures. Buscar tres pies al gato. VPN.

(5) En avril ne te découvre pas d'un fil, en mai fais ce qui te plaît. Hasta el cuarenta de mayo no te quites el sayo. VPN.

1.1.3. O bien un sintagma que haga referencia a un cierto período de tiempo, bien corto o largo.

(6) En moins de deux. En moins de rien. En un clin d'oeil. En un tour de la main. En menos que canta un gallo. En un santiamén. En un abrir y cerrar de ojos. VPD.

(7) Long comme un jour sans pain. Más largo que un día sin pan. VPN.

1.1.4. Un ejemplo particular sería el del proverbio siguiente, en el que la presencia del adjetivo *vieux* indica por sí misma el paso del tiempo.

(8) Ce n'est pas aux vieux singes qu'on apprend à faire la grimace. A perro viejo no hay tus tus. VPT.

1.2. Verbos

1.2.1. El contenido semántico del verbo puede hacer referencia por sí mismo a una cierta idea de temporalidad, como en el caso del verbo *devenir*, o bien la idea temporal viene expresada a través de una idea de movimiento como en el caso de *échapper*.

(9) C'est en forgeant qu'on devient forgeron. Machacando se aprende el oficio. Malmetiendo se aprende. La práctica hace al maestro. VPN.

(10) Échapper d'un cheveu. Librarse por los pelos. VPD.

1.2.2. Pueden aparecer dos verbos coordinados, que hacen referencia normalmente a dos acciones que se suceden en el tiempo; en muchos de estos casos nos encontramos con el modelo de proverbio en el que aparece una relativa sin antecedente.

(11) Chasser le naturel, il revient au galop. [Le loup mourra dans sa peau. On est comme on est]. Genio y figura hasta la sepultura. VPN.

(12) Qui va à la chasse perd sa place. El que se fue a Sevilla perdió su silla. VPN.

(13) Qui sème le vent récolte la tempête. Quien siembra vientos recoge tempestades. VPT.

(14) Qui se ressemble s'assemble. Dios los cria y ellos se juntan. VPD.

1.2.3. Adverbios

(15) Mal soupe qui tard dîne. De buenas cenas están las sepulturas llenas. VPN.

2. Recursos gramaticales. En otros casos se recurre al empleo de un tiempo gramatical que marca una distancia con respecto al momento presente.

2.1. La distancia puede marcarse mediante un tiempo del pasado: *passé simple*, *passé composé* o *participe passé*.

(16) Ce qui est fait est fait. Lo hecho hecho está. Agua pasada no mueve molino. VPI.

(17) Chat échaudé craint l'eau froide. El gato escaldado del agua fría huye. VPT.

(18) Chose promise, chose due. Lo prometido es deuda. VPD.

2.2. O mediante un futuro.

(19) Chacun son métier et les vaches seront bien gardées. Zapatero a tus zapatos. VPN.

(20) Le loup mourra dans sa peau. Genio y figura hasta la sepultura. VPN.

(21) Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es. Dimes con quién andas y te diré quién eres. VPN.

(22) Rira bien qui rira le dernier. Quien ríe el último ríe mejor. VPT.

(23) Qui vivra verra. (60) Vivir para ver. VPD.

2.3. Puede ocurrir que un infinitivo tenga un valor implícito de futuro, lo que se puede poner de manifiesto en el proverbio correspondiente en español, en el que aparece un futuro.

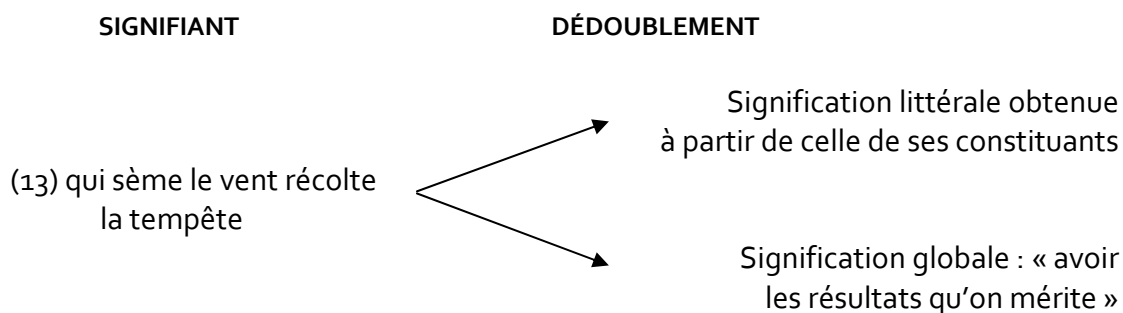
(24) Diviser pour régner. Divide y vencerás. VPD.

2.4. En ocasiones un presente repetido marca una idea temporal de sucesión de los acontecimientos, quizás porque el segundo presente tenga un valor de futuro, como en el caso de los siguientes proverbios.

(25) Qui vole un œuf vole un bœuf (volera, peut voler dans un futur). Quien hace un cesto hace ciento. VPN.

(26) Qui ferme la bouche ne montre pas les dents. En boca cerrada no entran moscas. VPT.

Podemos aplicar el esquema de Salah Mejri a algunos de nuestros proverbios, como en el caso del siguiente ejemplo:



BIBLIOGRAFÍA

- BRÉAL, M. (1913): *Essai de sémantique*, París, Hachette (1^a edición, 1897).
- CUSIMANO, Ch. (2008): *La polysémie. Essai de sémantique générale*, París L'Harmattan.
- FRUYT, M. (2005): « Nature et limites de la polysémie », en Soutet (2005 : 23-36) *Le Nouveau Petit Robert* (1994), París, Dictionnaires Le Robert.
- MARTIN, R. (2005): « Traitement automatique de la polysémie. Eloge du dictionnaire », en Soutet (2005 : 167-173).
- MEJRI, S. (dir.) (2003): *Polysémie et polylexicalité*, Syntaxe et sémantique, 5, Caen, Presses Universitaires de Caen.
- . (2003): « Introduction : polysémie et polylexicalité », en Mejri (2003 : 13-30).
- RÉMY-GIRAUD, S. (2005): « Peut-on parler de polysémie évolutive ? L'exemple du mot air (manière d'être) au XVII^e siècle », en Soutet (2005 : 189-201).
- REY, A. y S. CHANTREAU (1989): *Le dictionnaire des expressions et locutions*, París, Le Robert.
- SOUTET, O. (dir.) (2005): *La polysémie*, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- TRITAR-BEN AHMED, S. (2003): « Polysémie et polylexicalité dans les relatives des énoncés proverbiaux », en Soutet (2005 : 179-205).
- ULLMANN, S. (1952): *Précis de sémantique française*, Berna, A. Francke.

La machine du temps. Méditation sur la métaphore dans le discours de l'Histoire de la langue

ELENA LLAMAS POMBO
Universidad de Salamanca

Les éditeurs de cet ouvrage collectif nous ont proposé une étude d'ensemble sur *le temps* dans les textes, ainsi que sur *l'image du temps* et les contraintes de sa représentation. La perspective linguistique ne sera pas dénuée de sens dans cette réflexion commune car, s'il y a un domaine des sciences du langage où le facteur *temps* demeure crucial, c'est bien celui de la *linguistique historique* et de *l'histoire de la langue*, un facteur qui intéresse également la *philosophie du langage*.

L'action du facteur *temps* dans la langue est un objet d'étude qui se trouve à la base du corps théorique sur lequel est basée la linguistique, dès sa constitution en tant que science. Alors, comment cette science a-t-elle exprimé les notions temporelles ? L'analyse historique des langues a très tôt incorporé des séries de métaphores destinées à conceptualiser *l'action du temps dans la langue* et *son évolution dans la société*, métaphores qui feront l'objet d'une méditation dans cet article¹.

1. LA MÉTAPHORE DANS LE LANGAGE SCIENTIFIQUE

L'épistémologie et la philosophie se sont parfois méfiées de la métaphore : « l'esprit scientifique doit-il sans cesse lutter contre les images, contre les analogies, contre les métaphores » a écrit Gaston Bachelard (1934 [1973] : 38). Il en est ainsi parce que la connaissance scientifique contemporaine exprimée à travers la parole tend à accomplir trois caractéristiques idéales : *précision*, *neutralité* (ou absence de connotations subjectives) et *concision* (ou économie) (Gutiérrez Rodilla, 1998 : 30-37 ; 2005 : 22-25).

¹ Cet article est écrit conformément aux Rectifications de l'orthographe recommandées par l'Académie Française (*Journal Officiel de la République Française*, 06/12/1990).

Néanmoins, nul ne doute actuellement que la métaphore occupe une place fondamentale dans l'étude du langage scientifique. Son emprise sur la science s'explique par le fait que cette figure constitue un outil puissant de conceptualisation et de dénomination, et non seulement un simple effet de style. Comme principe constitutif de la pensée et du langage scientifiques, la métaphore intéresse ainsi la *lexicologie* et la *terminologie*, mais également *l'histoire de la science*, les *sciences cognitives* et la *philosophie du langage*.

La métaphore a notamment bénéficié d'un nouveau statut grâce aux *sciences cognitives*, car elles ont montré que celle-ci constitue un élément essentiel de la pensée et de l'expérience du monde, et non seulement une façon de s'exprimer ou un ornement rhétorique. Pour les cognitivistes, elle est avant tout un outil paradigmatique qui oriente la pensée, une ressource cognitive permanente. En particulier, le réexamen entrepris par Lakoff et Johnson (1980) nous a démontré que notre langage, dans son usage le plus quotidien, est traversé par la métaphore et qu'une partie de notre système conceptuel est structuré métaphoriquement (c'est-à-dire que la plupart des concepts sont en partie compris en termes d'autres concepts).

Le *raisonnement* et le *langage métaphoriques* sont en effet partout présents dans notre perception du monde. Par exemple : nous nous représentons l'esprit humain comme un réceptacle dont les pensées sont les contenus (de là l'emploi métaphorique de noms de récipients pour désigner l'esprit humain : *TESTA* 'vase' en latin vulgaire > *tête* en français ; *ras le bol* en français ; *comerse el tarro* en espagnol actuel). D'après d'autres métaphores quotidiennes, « la vie est un livre où l'on tourne des pages », « les théories sont des bâtiments », « le temps est de l'argent », etc.

La métaphore, en tant que processus cognitif de base, est une capacité culturelle des langues pour organiser, percevoir et appréhender l'expérience, tout en utilisant des champs sémantiques différents de chaque expérience. Et ces modèles culturels agissent, non seulement dans le langage, mais aussi dans la pensée et l'action elles-mêmes.

Ainsi, la *sémantique* n'a plus considéré la métaphore exclusivement comme un procédé de style déviant par rapport à l'usage courant des langues, mais comme ressource étroitement liée à la structure même des langues, destinée à combler les lacunes du vocabulaire (Ullmann, 1962).

Et c'est grâce à cette capacité de création de vocabulaire que le processus métaphorique agit efficacement aussi bien dans le langage quotidien que dans le langage scientifique. Malgré le principe de *neutralité* qui inspire le langage de la science, la *néologie de sens*, basée sur des analogies, est considérée comme un

processus presque intrinsèque à la pensée scientifique ; employés à toutes les époques de l'histoire de la science, le *discours métaphorique* et *l'analogie* possèdent l'avantage de servir admirablement à l'économie du discours scientifique (Gutiérrez Rodilla, 2005 : 58).

La légitimité actuelle de la métaphore en terminologie médicale, par exemple, témoigne de sa nature créative et de son importance dans la pensée scientifique. De nombreux savoirs ne peuvent être exprimés autrement que métaphoriquement, surtout lors des premières tentatives d'explication et de théorisation. Isabelle Oliveira (2009) l'a démontré magistralement, par exemple, dans un essai récent consacré à la métaphore dans la cardiologie, une discipline dont la conceptualisation est pratiquement fondée sur des métaphores. La cardiologie emprunte des centaines de termes à divers champs conceptuels : au mobilier (*lit du cœur*), au corps humain (*oreillette droite*), à l'habillement (*cœur en sabot*, *atrésie mitrale*), à l'audition (*bruit de galop*, *bruit de tambour*, *bruit de parchemin*, *bruit de cuir neuf*), à l'architecture (*cheminée*, *souffle tunnelaire*), à la géométrie (*artère circonflexe*), etc.

D'après David Locke (1992), il n'y a pas de langage scientifique exempt de connotations : « les modèles de pensée par lesquels l'homme de science s'approche du monde réel sont totalement incorporés à des systèmes de symbolisation. Il n'y a pas de monde réel connu indépendamment des formulations linguistiques, graphiques ou mathématiques par lesquelles le monde est conçu ». Le mode de représentation prioritaire de la science étant *le modèle*, chaque fois que la science crée un modèle, elle le fait par l'analogie ou par une métaphore (Locke, 1992 [1997 : 51 et 161]).

C'est ainsi que la pensée métaphorique est spécialement présente dans le discours vulgarisateur, parce qu'elle lui fournit des séries d'équivalences et des analogies formelles de grande efficacité didactique (Jeanneret, 1994 : 348 ; Loffler-Laurian, 1994). La métaphore, comme néologie de sens, est également fréquente à l'étape des hypothèses : « l'homme de science commence toujours son travail sur la base d'hypothèses, sur des constructions non fondées sur la réalité, mais sur l'imagination, bien que destinées à interpréter la réalité. C'est ainsi que beaucoup de concepts et de termes relèvent de la fiction » (Reguant, 2003 : 74).

2. LA MÉTAPHORE DANS LA LINGUISTIQUE HISTORIQUE²

La *linguistique historique*, comme histoire interne des langues, et l'*histoire de la langue*, comme discipline des rapports entre les langues et les sociétés, sont des sciences humaines où la métaphore a souvent été employée comme procédé de dénomination.

Lors de la constitution de la *linguistique historique* comme science, deux grandes analogies, calquées sur les modèles de l'évolution biologique ont marqué la discipline : la *famille* de langues, qui range l'évolution diachronique sous le schéma de la généalogie humaine et l'*arbre* qui, dans une seconde analogie, ordonne l'évolution autour de la biologie végétale. Cette double analogie est toujours présente dans la représentation de l'*arbre généalogique des langues indoeuropéennes*, modèle scientifique qui s'est substitué aux représentations mythiques et spirituelles des langues, telle l'iconographie médiévale de la Pentecôte. Le concept *famille de langues* est tellement commun qu'il constitue un cas de *catachrèse* ou *métaphore lexicalisée*, étant donné qu'elle fait déjà partie de la langue en tant que système. C'est aussi le cas du couple antinomique *langue vivante/langue morte*, qui renferme une ancienne métaphore biologique, source de nouvelles images *anthropomorphiques*, telle l'idée actuellement en vogue des « langues menacées d'extinction ».

Nous pourrions suivre la piste de ces métaphores dès la constitution de la linguistique historique. L'érudit anglais William Jones, précurseur de la *Grammaire comparée* de Bopp (1833-1849), dans ses remarques de 1788 sur la ressemblance entre le gothique, le celtique et le sanscrit, employait déjà le terme *famille*, qui allait devenir le modèle de la linguistique indoeuropéenne. Ce n'est que le début de toute une analogie basée sur la *personnification* ou *animisation des langues*, car les linguistes n'ont cessé d'interpréter leur évolution et leur histoire dans les termes de la vie et de l'histoire humaines.

Wilhem von Humboldt, dans l'ouvrage qui est considéré comme le premier traité de linguistique générale, écrit autour de 1835, se doit d'employer des métaphores *anthropomorphiques* pour expliquer son concept de « principe original

² Dans cet article, notre parcours ne prétend point à l'exhaustivité. Nous comptons sur des études approfondies de la *conceptualisation métaphorique dans le métalangage linguistique* : Marie-Odile Junker (1992, 1994) a consacré deux articles à la métaphore dans la *théorie linguistique*. Ronald Landheer (2002) a analysé les fonctions des métaphores dans la linguistique, ainsi que leur typologie, de 1850 jusqu'à nos jours : la *linguistique historique* et *comparative* (métaphores basées sur le modèle du cycle vital), le *structuralisme linguistique* (le modèle de la construction architecturale), la *grammaire générative* (le modèle génératif de l'intelligence artificielle) et la *linguistique pragmatique* (le modèle de l'interaction socio-verbale).

des langues », un principe existant dans chaque idiome et qui en détermine l'évolution : ce principe est doté de *vigueur* –dit-il–, *possède une énergie, est une force qui ne meurt pas et qui peut remplacer ses organes* (Humboldt, 1836 [1995 : 220]). *Vigueur, énergie, mort, organes* : ce sont des termes qui renvoient aux propriétés de la vie humaine.

L'analogie de *l'arbre* constitue aussi ce que Martín Municio (1992 : 247) appelle une *métaphore systématique*, à savoir celle qui entraîne toute une série de concepts et de propriétés associés. Ainsi, dans l'histoire des langues européennes, les linguistes emploient habituellement les termes *branches* (esp. *ramas*) et *racines linguistiques de l'Europe* (esp. *raíces*) (voir, par exemple, Rodríguez Adrados, 2008 : 19, 25, etc.), de la même façon que Humboldt parlait déjà de *fruits dans sa saison* pour nommer les langues « développées avec son énergie en toute liberté » et de *formes tordues* pour nommer les langues non dotées de *vigueur*.

3. MÉTAPHORES DANS L'HISTOIRE DE LA LANGUE

En dehors de la *catachrèse* (ou *métaphore lexicalisée, métaphore terminologique* ou métaphore dont l'usage est devenu courant et fait ainsi partie du système de la langue), la vulgarisation de l'histoire de la langue abonde en *métaphores d'auteur*, appelées aussi *métaphores nouvelles* ou *métaphores vives*, car il s'agit de celles qui ne se trouvent pas encore en phase de lexicalisation et que l'on taille sur mesure dans les études sur l'histoire de la langue.

Par exemple, Henri Meschonnic (1997), faisant écho à la vieille métaphore animiste qui oppose *la vie à la mort des langues* (*langue vivante à langue morte*), se réfère aux *puristes* qui plaident pour « sauver la langue française » à travers l'expression « ces pleureuses qui mènent le deuil ». Cette analogie se trouve dans son ouvrage *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, un essai lucide contre le mythe du *génie* de la langue française (mythe qui recouvre, par ailleurs, une autre grande *allégorie animiste*). Ce mythe est une absurdité –affirme-il–, or dans sa réfutation, Meschonnic (1997 : 9) reprend des *métaphores anthropomorphiques* : « Le génie n'étant qu'une représentation, loin d'exalter [...] la langue française, en est une *mutilation* et une *caricature* ». Les mots *mutilation* et *caricature* nous laissent entendre que *la langue est un corps* et que *la langue possède un visage*.

Dans la série des *métaphores anthropomorphiques* employées dans le discours vulgarisateur de l'histoire du français, il est intéressant de revenir sur les articles de presse écrits par Bernard Cerquiglini (2000, 2003, 2006a, 2006b), où les arguments puisent la force de persuasion dans toute une rhétorique de la

métaphore connotative. Si les langues font des *généalogies*, leur histoire au cours du temps peut être racontée d'après l'image-schéma de la *famille* : le latin est la *langue mère* et les langues romanes *apparentées* sont les *langues filles*. Or cette mère, d'après Cerquiglini (2003), a aussi été *marâtre*, car elle a osé *donner naissance*, en Gaule même à deux *filis* : le français et l'occitan. Suivant une telle allégorie, l'historien de la langue affirme ensuite que le français a souffert *l'abandon d'une mère insouciante et volage* pour ainsi se référer au fait que le français est la langue qui occupe le dernier degré d'éloignement évolutif par rapport au latin, de par sa forte germanisation. Le résultat en est *une langue orpheline*, dénomination métaphorique qui donne titre à un nouvel ouvrage (Cerquiglini, 2007).

Dans les articles de Cerquiglini, l'analogie de la famille est nuancée par une autre série de métaphores qui prennent le modèle de la famille royale, car les deux langues, français et occitan, *étaient également aptes à régner*. Par conséquent, l'occitan –peut-on affirmer– est *un peu le masque de fer, un jumeau prétendant, un porte-bannière des langues rivales*, ces patois que l'abbé Grégoire, au temps de la Révolution, croyait devoir *exterminer*, terme qui recouvrait déjà une autre métaphore ethnonymique. Enfin, si « le français a toujours été une question d'état », on peut alors parler des *noces* de la langue et du pouvoir.

Une fois personnifiées, écrivains et linguistes attribuent aux langues toute sorte de propriétés et de concepts propres à la vie humaine. Par exemple, faisant écho à la métaphore célèbre *ma patrie est ma langue*, le hongrois Imre Kertész – Prix Nobel de Littérature en 2002– a utilisé la métaphore *La langue exilée*, dans un texte récemment traduit en français. Kertész (2001) a attribué le concept humain de *l'exil* à certaines langues, comme moyen d'aborder leur insuffisance pour écrire sur l'Holocauste. Cette métaphore recouvre une réflexion fondée sur des paradoxes, au moyen desquels cet écrivain essaie d'expliquer comment « on ne peut pas reconstruire Auschwitz avec le langage antérieur à Auschwitz ». Le langage postérieur à Auschwitz est un *langage atonal*, dépourvu de *la tonique*, c'est-à-dire de la convention de valeurs qui gérait auparavant le système des phrases et des pensées (Kertész, 2001 [2007 : 94-95]). Le hongrois ne nomme pas un temps, une étape de la langue –*l'après Auschwitz*– mais un vide : l'absence d'une langue conçue comme *patrie*, comme *lieu mental* à valeurs partagées.

À l'opposé de la *métaphore anthropomorphique ou animiste*, on peut citer les cas de *réification* de la langue, fréquente lorsqu'il s'agit de décrire la nature du français en tant qu'institution. Dans les articles de Bernard Cerquiglini cités plus haut, le français est dépeint comme *artéfact*, *édifice* et *construction monoglossique* qui a subi une *monumentalisation* (dans les termes réels, une *grammatisation* et

une *tradition littéraire*). Parallèlement, selon le mot du camerounnais Patrice Nganang, la francophonie est un *machin*, un *château de cartes*. Enfin, si pour certains le français est *une terre d'accueil*, pour Léopold Sédar Senghor, la francité était *une noosphère* autour de la Terre³.

Ensuite, nous pouvons citer l'analogie entre la *religion* et l'histoire d'une langue, analogie dont s'est aussi souvent servi Bernard Cerquiglini (spécialement, 2003) : *le français est une religion d'état* ; donc le *monolinguisme* de la France peut être appelé un *monothéisme*. Ainsi de même, la langue française triomphante sur l'occitan peut être nommée *le seul dieu*. Et suivant cette série d'équivalences, sous un point de vue normatif, le français est qualifié de *religion du Livre*, avec majuscule, en allusion au prestige normatif des dictionnaires de langue (Cerquiglini, 2003). Par suite, le *dogme* du français est sa structure grammaticale. Il n'est donc pas étonnant de trouver en français l'expression « Syntaxe, priez pour nous », formule qui a donné titre à plusieurs articles de linguistique française.

En somme, en langage métaphorique, les langues sont *des familles, des mères, des filles, des fils, des corps, des arbres, des religions, des machins, des territoires, des édifices...* Mais, que font alors les historiens de la langue et les linguistes ? Corrélativement, un linguiste fait de la *botanique*, du *jardinage*, de la *littérature romanesque* et de la *littérature biblique*, de *l'archéologie*, du *cinéma* ; il en est ainsi, bien entendu, d'après les métaphores employées par les linguistes eux-mêmes.

En effet, la façon de nommer le discours scientifique ou académique passe souvent par un processus de métaphorisation. Dans cette typologie, nous pouvons trouver des passages mémorables pour l'épistémologie linguistique, comme le texte où Eugenio Coseriu a eu recours au champ de la *vie végétale* pour illustrer ce que devrait être la double tâche du linguiste ; à savoir, analyser le système de la langue pour mieux s'employer à la description et normalisation de la parole et de l'usage.

Le linguiste doit être botaniste et jardinier : il doit parvenir à la constitution de types abstraits et idéaux de fleurs, mais seulement pour mieux soigner la vie capricieuse, complexe et surprenante des fleurs (Coseriu, 1989 : 17).

Dans le cas particulier de l'historien de la langue, son discours a parfois traité de des épisodes de luttes et de querelles dont la trame peut rapprocher la prose scientifique de la prose littéraire. Il en est souvent ainsi pour l'histoire des idées orthographiques, à tel point que Bernard Cerquiglini (1996a) a voulu qu'une

³ Citations tirées de : *Défense et illustration des langues françaises. 2006 : l'année des francophonies. Le magazine littéraire*, 451, mars, 2006.

« Histoire de l'orthographe » porte le titre de *Roman de l'orthographe*. Or étant donné que « la langue est comme une religion » et que l'orthographe et les fautes ont été, en quelque sorte, « sacralisées » dans la culture de la France moderne, ce *Roman* a été sous-titré : *Au paradis des mots avant la faute (1150-1694)*, à travers une métaphore biblique qui renvoie à l'absence de norme unique de la graphie pré-académique.

Ironiquement, Cerquiglini en revient à la métaphore biblique, dans sa critique du mythe du dialecte *francien*, cet hypothétique parler médiéval de Paris que les linguistes du XIX^e siècle ont cru identifier, sans jamais en montrer le moindre témoignage. L'histoire du *francien* est le grand *Récit de la Genèse* du français, lorsque le *discours scientifique* a été substitué par *l'écriture d'un mythe*.

Une troisième métaphore employée dans les études historiques est celle du *linguiste-archéologue* : l'évolution diachronique est souvent réifiée et considérée comme un objet à reconstruire. Jakov Malkiel (1993), dans son ouvrage sur *l'étymologie*, affirme que les linguistes font parfois de véritables *excavations étymologiques* dans leurs recherches sur l'histoire des mots. Et l'image semble aussi utile pour l'historien de l'orthographe : Bernard Cerquiglini (1996b) a ainsi intitulé un article sur l'histoire de l'accent circonflexe : « *Archéologie d'une passion* ».

Nous voudrions terminer cette brève méditation sur une dernière analogie, d'ordre cinématographique, celle de la *Machine du temps* et de l'historien des langues comme un *voyageur dans le temps*, que nous nous permettons d'évoquer dans le contexte de l'enseignement de l'histoire des langues à l'Université. Cette analogie à visée didactique nous semble utile pour expliquer l'intérêt que l'on peut porter actuellement aux langues du passé. L'étude de l'histoire de la langue et les mécanismes de la linguistique historique peuvent être conçus comme le véhicule, la machine prodigieuse qui nous permet de voyager dans le passé de notre langage, et de devenir ainsi témoins directs du devenir des hommes aux temps révolus. C'est là le plus grand plaisir intellectuel que l'on puisse tirer de l'histoire des langues : voyager dans le passé des mots, dans la genèse de leur sens, dans le temps de constitution des langues que nous parlons et partageons, comme la plus grande mémoire collective.

BIBLIOGRAPHIE

1. Études : La métaphore en science

BACHELARD, G. (1934 [1973]) : *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF.

FLAUX, N. (éd.) (2002) : *Au cœur de la langue : la métaphore*, Verbum, 24.

- GUTIÉRREZ RODILLA, B. M. (1998) : *La Ciencia empieza en la palabra. Análisis e historia del lenguaje científico*, Barcelona, Península.
- . (éd.) (2003a) : *Aproximaciones al lenguaje de la ciencia*, coll. Beltenebros, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- . (2003b) : « Lo literario como fuente de inspiración para el lenguaje médico », *Panacea. Boletín de Medicina y Traducción*, 4 (11), 61-67.
- . (2005) : *El lenguaje de las ciencias*, coll. Enseñanza y lengua española, Madrid, Gredos.
- HERMANS, A. (1989) : « La définition des termes scientifiques », *Méta*, 34, 3, 142-145.
- JACOBI, D. (1987) : *Textes et images de la vulgarisation scientifique*, Berne, Peter Lang.
- JEANNERET, Y. (1994) : *Écrire la Science*, coll. Science, histoire et société, Paris, PUF.
- JUNKER, M.-O. (1992) : « Metaphors we live by: the Terminology of Linguistic Theory », *Natural Language and Linguistic Theory*, 10, 141-145.
- . (1994) : « Les métaphores de la théorie linguistique », *Présence francophone*, 45, 75-84.
- LAKOFF, G. et M. JOHNSON (1980) : *Métaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press [Trad. française : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985. Trad. espagnole : *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995].
- LANDHEER, R. (2002) : « Le rôle de la métaphorisation dans le métalangage linguistique », in Flaux (éd.) (2002 : 283-294).
[Consultable à l'adresse : <http://www.info-metaphore.com/index.html>]
- LOCKE, D. (1992) : *Science as Writing*, Yale University [Trad. espagnole : *La ciencia como escritura*, coll. Frónesis, Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia, 1997].
- LOFFLER-LAURIAN, A.-M. (1994) : « Réflexions sur la métaphore dans les discours scientifiques de vulgarisation », *Langue française*, 101, 72-80.
- MARTÍN-MUNICIO, Á. (1992) : « La metáfora en el lenguaje científico », *Boletín de la Real Academia Española*, 72, 221-249.
- OLIVEIRA, I. (2009) : *Nature et fonctions de la métaphore en science. L'exemple de la cardiologie*, coll. Langue et parole, Paris, Harmattan.
- REGUANT, S. (2003) : « Perspectives sobre la terminología, el discurso y la cultura científicos » in Gutiérrez Rodilla (2003a : 69-109).
- RICCEUR, P. (1974 [1997]) : *La métaphore vive*, coll. Points, Paris, Seuil.
- ULLMANN, S. (1962) : *Semantics : an Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, Blackwell [Trad. espagnole : *Semántica: introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1976].

2. Textes cités (Histoire de la langue. Philosophie du langage. Linguistique historique. Anthropologie historique du langage)

- CERQUIGLINI, B. (1996a) : *Le roman de l'orthographe. Au paradis des mots avant la faute*, Paris, Hatier.
- (1996b) : « L'accent circonflexe : archéologie d'une passion », in M. Alonso, M. Bruña et al. (eds.), *La linguistique française : grammaire, histoire, épistémologie*, Séville, Grupo Andaluz de Pragmática, vol. I, 65-72.
- (2000) : « Le commerce des langues est l'avenir de la francophonie », *Le Monde*, 22 février 2000, p. 17.
- (2003) : « Le français, religion d'État ? », *Le Monde*, 26 nov. 2003, p. 17.
- (2006a) : « Une langue en partage ? », *Le Magazine Littéraire*, 451, *Défense et illustration des langues françaises. 2006 : l'année des francophonies*.
- (2006b) : « Le français doit respirer au grand large », *Libération*, 28 sept. 2006, p. 33.
- (2007) : *Une langue orpheline*, Paris, Minuit.
- COSERIU, E. (1989) : *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.
- HUMBOLDT, W. v. (1836) : *Ubre die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des menschengeschlechts, in Ubre di Kaki-Sprache auf der insem Java [Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad. Traduction espagnole d'Ana Agud, coll. Biblioteca Universal. Filosofía, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995]*.
- KERTÉSZ, I. (2001) : *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Könyvkiadó [Trad. espagnole : *La lengua exiliada. Artículos y discursos*, Madrid, Taurus, 2007. Trad. française : « La langue exilée » in *L'Holocauste comme culture*, Paris, Actes Sud, 2009].
- Le magazine littéraire*, 451. *Défense et illustration des langues françaises, 2006 : l'année des francophonies*, mars 2006.
- MALKIEL, J. (1993) : *Etymology*, Cambridge University Press [Trad. espagnole : *Etimología*, trad. de J. Casas et C. Laguna, Madrid, Cátedra, 1996].
- MESCHONNIC, H. (1997) : *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette.
- Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, 256. *Langues*, février 1998.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (2006) : *El reloj de la historia. Homo Sapiens, guerra antigua y mundo moderno*, Barcelona, Ariel.
- (2008) : *Historia de las lenguas de Europa*, Madrid, Gredos.

Le temps du verbe dans les structures clivées et pseudo-clivées. Étude contrastive français - espagnol

MARÍA JOSEFA MARCOS GARCÍA
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCTION

Les structures clivées et pseudo-clivées présentent des caractéristiques communes de même en français qu'en espagnol. Une de ces caractéristiques est le fonctionnement des deux verbes qui apparaissent toujours dans ce type de phrases. Dans ce travail nous voulons analyser le temps de ces verbes et comparer la présence et l'absence de certains temps verbaux dans la phrase clivée et la phrase pseudo-clivée en français et en espagnol.

Pour réaliser ce travail nous avons un corpus bilingue de 3000 exemples environ. Ce corpus est divisé en trois parties. Les deux premières parties correspondent à la langue française. La première correspond à la phrase clivée et la deuxième partie est formée par les exemples des phrases pseudo-clivées. La troisième partie est destinée à l'espagnol où, comme on expliquera plus tard, on considère qu'il existe un seul type de structure. Tous les exemples reflètent des réalisations de la langue écrite car ils proviennent, dans la totalité, de textes journalistiques.

2. LE VERBE DANS LE CLIVAGE

Le phénomène du clivage est représenté en français par les phrases suivantes:

- (1) Pourtant c'est elle qui tient la scène, qui parle au public (structure clivée).
- (2) Ce qui le préoccupe, c'est le versement de sa retraite (structure pseudo clivée).

Ces exemples présentent, au moins, deux caractéristiques communes. La première de ces caractéristiques est la présence de deux formes verbales. Dans la phrase (1) ces verbes sont : *c'est* et *tient*; dans la phrase (2) nous trouvons les

formes : *c'est* et *préoccupe*. La seconde caractéristique commune est que le verbe *c'est* apparaît dans les deux phrases.

Nous pouvons, par conséquent, établir un schéma de base pour les deux types de structures. La structure clivée présente le schéma :

C'est + élément extrait + construction du second verbe.

La structure pseudo-clivée présente la structure :

Construction du second verbe + c'est + élément extrait.

Ces deux schémas sont identiques. Il existe, seulement, un ordre différent des éléments.

Ces types de constructions sont considérés des dispositifs par l'*approche pronominale*. Le terme dispositif est défini comme « [...] les différents arrangements possibles entre le verbe recteur et ses éléments régis » (Benveniste et alii, 1990 : 55).

Parmi les différents types de dispositifs, le dispositif clivé « [...] a pour effet de diviser la rection en deux parties ; dans la première, il isole un élément de rection du verbe entre *c'est* et *que / qui* » (Benveniste et alii, 1990 : 59).

D'un autre côté,

Le dispositif pseudo-clivé a pour effet de diviser la formulation verbale en deux parties : *ce qui l'intéresse c'est le pognon*. La première partie comporte la formulation verbales, réalisée d'une façon qui crée une attente : un des éléments régis (ici le sujet, *ce qui...*) est réalisé sous une forme non lexicale, suspensive, qui laisse attendre une réalisation ultérieure sous forme de lexique : *le pognon* entre les deux, le verbe d'équivalence *c'est* : Verbe avec rection en suspens / *c'est* / rection lexicale (Benveniste et alii, 1990 : 62).

Cela veut dire que, à partir d'une phrase comme

(3) Marie a acheté un

considérée un dispositif direct, nous pouvons construire, à l'aide d'un verbe auxiliaire *c'est* les phrases

(4) C'est un cadeau que Marie a acheté pour sa mère.

(5) Ce que Marie a acheté pour sa mère c'est un cadeau.

Dans ces trois phrases le rapport entre le verbe *acheter* et ses compléments, n'est pas modifié.

Nous sommes donc arrivés à une idée importante, le verbe *c'est* n'est pas un verbe constructeur, c'est simplement un verbe auxiliaire de dispositif. En réalité le verbe constructeur dans la phrase est le second verbe.

L'espagnol présente, dans ce cas, trois types de constructions :

Ser + élément extrait+ lo que + construction du 2e verbe :

(6) Y es su hija la que cuenta su enfermedad.

Lo que + construction du 2e verbe + ser+ élément extrait :

(7) Lo que importa es lo que se ha dicho, no lo que se quería decir.

Élément extrait+ ser+ lo que + construction du 2e verbe :

(8) «Él es el que manda, para eso lo tenemos», subrayó el técnico alemán.

Nous pouvons vérifier, comme nous avons vu pour le français, la présence d'un verbe qui se répète dans les trois exemples : le verbe *ser*, ainsi que la présence d'un second verbe.

Certains courants linguistiques considèrent que ces phrases correspondent à trois types de structures différents. Cependant nous sommes plutôt d'accord avec les spécialistes qui considèrent qu'il s'agit d'une seule construction, la structure pseudo-clivée, qui peut présenter trois ordres différents de ses membres:

(9) Pedro ha llegado tarde.

(10) Es Pedro el que ha llegado tarde.

(11) El que ha llegado tarde es Pedro.

(12) Pedro es el que ha llegado tarde.

Dans la linguistique espagnole on considère souvent le verbe *ser* de ces phrases comme le verbe principal, décrit comme un verbe copulatif avec son attribut. Cependant, des exemples comme :

(13) Fue ayer cuando llegó la mercancía.

(14) Donde conoció a su marido fue en la facultad.

nous font penser que, comme dans le cas du français, le verbe qui construit réellement les compléments est le second verbe. Nous sommes plutôt d'accord avec les linguistes qui signalent que *ser* est un verbe qui articule la phrase et qui établit le lien entre le second verbe et le complément qui a été isolé.

3. LE VERBE C'EST / SER

Les caractéristiques du verbe *c'est* ont été décrites par certains spécialistes. Nous avons signalé que *l'approche pronominale* décrit ce verbe comme un auxiliaire de dispositif : « Ses temps et ses aspects sont très restreints, et *c'est* tout juste s'il peut varier sa forme en s'accordant en singulier ou pluriel avec le terme extrait (lorsque celui-ci est non prépositionnel) » (Blanche-Benveniste, 1990 : 59).

Le verbe *ser* présente des caractéristiques semblables :

El verbo *ser* se presenta en las ecuaciones léxicamente vacío y casi vacío morfológicamente de tal manera que se comporta como un copulativo puro, mero enlace entre las otras partes de la construcción ecuacional. El núcleo oracional de las ecuaciones apenas podría entenderse como portador de los morfemas verbales porque

1º.- los morfemas componentes del sujeto son siempre y únicamente 3ª persona y singular (i.e. la no persona y el no plural);

2º.- nunca comporta morfemas objetivos, ni el elemento *se*, ni dativos superfluos, ni siquiera el *lo* neutro, referente habitual de la unidad en función de atributo : ¿Y es por esto por lo que dimitió? *Por eso lo es.

3º.- los morfemas verbales de perspectiva y aspecto tienden a ser pura y simple copia de los de la relativa. (Gutiérrez Ordóñez 1989 : 54)¹.

3.1. Les temps du verbe *c'est* / *ser*

De même le verbe *c'est* que le verbe *ser* ont la capacité de choisir les temps et les modes. Cependant, la variété de ces temps est très limitée².

Le présent de l'indicatif est le temps le plus fréquent avec une énorme différence par rapport aux autres temps. Les clivées présentent la presque totalité des exemples au présent (98 %). Les phrases pseudo-clivées, quant à elles, présentent un pourcentage un peu plus réduit (95.3 %). La conséquence, *c'est* que le nombre d'exemples avec l'imparfait augmente.

L'espagnol présente une situation différente. Le présent est toujours le temps le plus fréquent, mais le pourcentage est plus réduit qu'en français (70.4 %). Par

¹ Ordóñez retoma aquí la idea propuesta por Martínez (1984 : 104,105).

² Nous décrivons ces réalisations dans le tableau 1.

contre, on voit augmenté, d'une façon considérable, le nombre d'exemples au passé simple (20.7 %)

Le reste des temps présentent un pourcentage presque négligeable. En tout cas, le nombre d'exemples est toujours supérieur en espagnol qu'en français.

4. LE SECOND VERBE

Comme nous avons signalé, le second verbe ne change pas dans les différents dispositifs. Nous avons pu vérifier que le rapport avec ses compléments n'est pas modifié. Ce verbe a le même comportement en ce qui concerne ses modes et ses temps. La variété de temps du dispositif direct est reflétée dans les autres dispositifs.

La conséquence de ce fonctionnement est que la variété de temps dans le second verbe est beaucoup plus grande que dans le verbe *c'est /ser*.

- (15) Le facteur a apporté la lettre.
- (16) C'est le facteur qui a apporté la lettre.
- (17) Celui qui a apporté la lettre c'est le facteur.
- (18) Conoció su país viajando.
- (19) Fue viajando como conoció su país.
- (20) Como conoció su país fue viajando.
- (21) Viajando fue como conoció su país.

4.1. Les temps du second verbe

Le temps le plus fréquent, tant en français qu'en espagnol, c'est le présent³. Le pourcentage le plus élevé se trouve dans la phrase pseudo-clivée (866); suivie de l'espagnol (725) et de la clivée (580).

Dans le cas du français, le présent est suivi du passé composé. Cependant, le pourcentage est beaucoup plus élevé dans la clivée (321) que dans la pseudo-clivée (90).

En espagnol, par contre, c'est le passé simple qui suit le présent avec 242 exemples.

Pour le reste des temps du passé, l'imparfait présente des chiffres très proches dans les trois types de structures.(clivée : 56, pseudo-clivée : 48, espagnol : 63). Par

³ Voir le tableau 2.

contre, le plus-que-parfait est beaucoup plus fréquent dans la clivée. (clivée : 28, pseudo-clivée : 6, espagnol : 5).

Le futur présente la même situation (clivée : 73, pseudo-clivée : 7, espagnol : 17).

5. LA CONCORDANCE DES TEMPS

Nous employons le terme *concordance* pour faire référence à la combinaison de temps des deux verbes dans la phrase.

Lorsqu'on observe les tableaux 3, 4 et 5 on peut voir que, dans les structures du français, les chiffres sont concentrés dans la zone du présent de l'indicatif du verbe *c'est*. Cela veut dire que le verbe *c'est* au présent peut fonctionner avec tous les temps du second verbe. Les autres temps du verbe *c'est* présentent des chiffres très réduits et ils se combinent toujours avec le même temps du second verbe. La seule exception est le cas de l'imparfait, lequel se combine non seulement avec l'imparfait⁴ du second verbe mais aussi avec le plus-que-parfait.

Ces faits sont présents dans la phrase clivée⁵ et dans la phrase pseudo-clivée⁶.

Cependant, dans les données obtenues de notre corpus, nous avons observé une différence dans le cas de l'imparfait. Dans le cas des clivées, la plupart des exemples à l'imparfait se combinent avec *c'est* (44 exemples) face aux 12 exemples qui présentent la forme *c'était*. Par contre, dans les phrases pseudo-clivées nous trouvons le phénomène opposé, la forme *c'était* est beaucoup plus fréquente avec 41 exemples, face aux 7 exemples où l'imparfait se combine avec la forme *c'est*.

Face à la situation des constructions du français, l'espagnol présente une grille différente⁷. Les chiffres sont distribués d'une façon plus étendue dans les cases. Cela veut dire que le présent du verbe *ser* n'est pas dominant, à vrai dire, la forme *es* se combine avec le présent dans un nombre très élevé de cas (723) mais les chiffres sont très réduits pour le reste des temps du second verbe. Par contre, il y a d'autres temps du verbe *ser* qui présentent un nombre élevé de cas. C'est le cas de l'imparfait *era* qui présente 43 exemples combinés avec l'imparfait du second verbe⁸, et surtout le passé simple *fue* qui apparaît combiné avec le passé simple dans 203 cas⁹.

⁴ Ce cas présente un chiffre un peu plus élevé.

⁵ Voir tableau 3.

⁶ Voir tableau 4.

⁷ Voir tableau 5.

⁸ L'imparfait du second verbe présente seulement 14 exemples avec *es*.

⁹ *Es* apparaît avec le passé simple dans 37 exemples seulement.

Une autre différence entre le français et l'espagnol est que les formes de *ser* ne se combinent pas seulement avec le même temps du second verbe. Nous avons trouvé une plus grande variété de combinaisons dans les constructions de l'espagnol que dans celles du français. L'imparfait *era* se combine avec l'imparfait, le passé simple et le plus-que-parfait. Le passé simple *fue* se combine avec le passé simple, l'imparfait, le passé composé et le plus-que-parfait. Le passé composé *ha sido* apparaît avec le passé composé, le passé simple et le plus-que-parfait. Le futur *será* se combine avec le présent de l'indicatif, l'imparfait et le subjonctif présent.

6. CONCLUSIONS

De cette analyse nous pouvons tirer quelques conclusions.

En ce qui concerne le verbe *c'est / ser*, le verbe *ser* présente une plus grande variété de temps que le verbe *c'est*. Le verbe espagnol conserve des capacités morphosyntaxiques que le verbe français a déjà perdues.

Le temps le plus employé est toujours le présent. En français le présent est suivi de l'imparfait. En espagnol, par contre, c'est le passé simple qui occupe cette seconde place.

Le futur et les autres temps du passé ont une présence très réduite.

Pour la concordance des temps, le verbe *c'est / ser* apparaît au présent avec tous les temps du second verbe.

En français le verbe *c'est* se conjugue au présent ou bien il prend le temps du second verbe.

En espagnol, parfois le verbe *ser* présente des combinaisons beaucoup plus variées.

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHE-BENVENISTE, Cl., J. DEULOFEU, J. STEFANINI et K. VAN DEN EYNDE (1987) : *Pronom et syntaxe. L'approche pronominale et son application au français*, Paris, SELAF.
- BLANCHE-BENVENISTE, Cl., M. BILGER, Ch. ROUGET et K. VAN DEN EYNDE (1990) : *Le français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS.
- GUTIERREZ ORDOÑEZ, S. (1989) : *Variaciones sobre la atribución*, León, Universidad de León.
- MARTÍNEZ, J. A. (1984) : «Construcciones 'ecuacionales' : un dilema en gramática normativa» en *Actas del II Simposio Internacional de lengua española*, Cabildo insular de Gran Canaria, 99-112.

- MOREAU, M.-L. (1976) : *C'est. Étude de syntaxe transformationnelle*, Mons, Éditions universitaires de Mons.
- MORENO CABRERA, J. C. (1999) : «Las funciones informativas : las perífrasis de relativo y otras construcciones perifrásticas», en Ignacio Bosque, Violeta Demonte (ed.) (1999) : *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- ROUBAUD, M.-N. (2000) : *Les constructions pseudo-clivées en français contemporain*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- ROUGET, Ch. et L. SALZE (1984) : *Essai d'analyse syntaxique appliqué au français parlé : les formes en C'EST... QUI/QUE*, mémoire de maîtrise, Université de Provence, département de linguistique française, dactylographié.

TABLEAUX

Tableau 1. Les temps du verbe *c'est / ser*

MODE	TEMPS	CLIVÉES	PSEUDO-CLIVÉES	ESPAGNOL
INDICATIF	Présent	98 %	95'3 %	70'4 %
	Imparfait	1'3 % (15)	4'1 % (43)	4'6 % (48)
	Passé simple	0'6 % (7)	0'09 % (1)	20'7 % (213)
	Passé composé	---	---	1'6 % (17)
	Futur	0'08 % (1)	0'1 (2)	2'1 % (22)
	Plus-que parfait	---	---	0'09 % (1)
CONDITIONNEL	Présent	0'1 % (2)	0'1 (2)	0'2 (3)
SUBJONCTIF	Présent	0'3 % (4)	---	---

Source : élaboration propre.

Tableau 2. Les temps du second verbe

MODE	TEMPS	CLIVÉES	PSEUDO-CLIVÉES	ESPAGNOL
INDICATIF	Présent	580	866	725
	Imparfait	56	48	63
	Passé simple	33	4	242
	Passé composé	321	90	68
	Futur	73	7	17
	Plus-que -parfait	28	6	5
CONDITIONNEL	Présent	26	16	19
SUBJONCTIF	Présent	4	---	21

Source : élaboration propre.

Tableau 3. La concordance des temps¹⁰. Clivées

V ₁	V ₂	IND. PRÉ.	IMP.	PS.	PC.	F.	PQP.	COND. PRÉ.	SUBJ. PRÉ.
CLIVÉE									
C'est		580	44	26	321	72	25	24	
C'était			12				3		
Ce fut				7					
Ce sera						1			
Ce serait								2	
Ce soit									4

Source : élaboration propre.

Tableau 4. La concordance des temps. Pseudo-clivées

V ₁	V ₂	IND. PRÉ.	IMP.	PS.	PC.	F.	PQP.	COND. PRÉ.	SUBJ. PRÉ.
PSEUDOCLIVÉE									
C'est		866	7	2	90	5	3	14	
C'était			41				3		
Ce fut				2					
Ce sera						2			
Ce serait								2	
Ce soit									

Source : élaboration propre.

¹⁰ Ind. Pré. (Indicatif Présent); Imp. (Imparfait); PS (Passé simple); PC (Passé Composé); F (Futur); PQP (Plus-que-parfait); Cond. Pré. (Conditionnel Présent); Subj. Pré. (Subjonctif Présent).

Tableau 5. La concordance des temps. Espagnol

V ₁	V ₂	IND. PRÉ.	IMP.	PS.	PC.	F.	PQP.	COND. PRÉ.	SUBJ. PRÉ.
Es		723	14	37	52	16		17	5
Era			43	2			3		
Fue			1	203	1		1		
Ha sido				1	14		1		
Será		1	5						16
Había sido				1			1		
Sería								2	

Source : élaboration propre.

Temps et organisation séquentielle dans la *cinquième promenade des Rêveries du promeneur solitaire*

LAURENCE ROUANNE
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCTION

L'extrait étudié est emprunté aux *Rêveries du promeneur solitaire*, œuvre inachevée de l'écrivain et philosophe genevois Jean-Jacques Rousseau (1964 [1782] : 95-105). Relevant tout à la fois de l'autobiographie et de la réflexion philosophique, l'auteur y apparaît généralement sous la forme d'un *je*. La *Cinquième promenade*, concrètement, fait l'éloge de la flânerie, de l'absence de contraintes.

L'extrait étudié, choisi comme particulièrement représentatif de la cinquième promenade, est le suivant (Rousseau, 1964 [1782] : 100-101):

Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser.

De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.

Après le souper, quand la soirée était belle, nous allions encore tous ensemble faire quelque tour de promenade sur la terrasse pour y respirer l'air du lac et de la fraîcheur. On se reposait dans le pavillon, on riait, on causait, on chantait

quelque vieille chanson qui valait bien le tortillage moderne, et enfin l'on s'allait coucher content de sa journée et n'en désirant qu'une semblable pour le lendemain (Rousseau, 1964 [1782] : 100-101).

Notre étude débutera par l'analyse de la structure séquentielle de l'extrait, et continuera par une approche de la connexité textuelle et de la segmentation qui nous permettra d'appréhender la façon dont s'établit la progression chronologique. Nous nous intéressons à l'ancrage énonciatif d'un texte où l'imparfait prédomine de façon presque absolue, parallèlement à l'utilisation de nombreux organisateurs temporels. Ces paramètres semblent porter l'analyse vers un ancrage historique, a priori contrebalancé par l'analyse des marques de la personne, l'abondance de marques de 1^o et 4^o personne étant significative, suffisamment pour diriger l'interprétation vers un ancrage de type discursif. Ces deux plans alternent dans le texte, marque d'une hétérogénéité énonciative. Quant à l'étude du temps, cet extrait est sans conteste dominé par l'imparfait. Si nous distinguons le temps de l'énonciation du temps de l'énoncé, nous pouvons en déduire que cet imparfait est utilisé comme le « présent du passé ». Une étude parallèle des marques aspectuelles du texte permettra de montrer que tous les procès du texte dégagent un même mouvement itératif, quand bien même ils auraient dans leur base lexicale un aspect ponctuel. Sous l'influence du cadre ambiant, celui-ci tendra à être perçu comme une action durative et itérative.

1. LA STRUCTURE SÉQUENTIELLE

Selon la définition de Jean-Michel Adam (1997 : 20), « un texte est constitué de séquences, elles-mêmes constituées de macro-propositions, elles-mêmes constituées de n. (micro)propositions ». Ces différents niveaux s'imbriquent les uns dans les autres. Adam propose de distinguer entre six types de structures séquentielles de base : narrative, injonctive-instructionnelle, descriptive, argumentative, explicative et conversationnelle-dialogale. L'extrait qui fait l'objet de notre étude appartient à une même séquence descriptive. Nous sommes en effet en présence d'une énumération d'états ou d'actions qui, bien qu'ordonnés chronologiquement, ne participent pas d'une séquence narrative puisqu'ils n'offrent pas le schéma d'une situation initiale aboutissant à une situation finale par le biais d'un déclencheur. En effet, la progression informative s'articule uniquement autour d'éléments chronologiques, sans relation causale. Quel est l'objet de cette description ? Il est également d'ordre temporel. Il s'agit de la description d'une journée dans l'île, ou plutôt de toutes les journées que l'auteur a pu y passer.

Afin de faciliter et de rendre plus complète l'étude temporelle du segment proposé, pour l'aborder sous l'angle de la connexité textuelle et de la segmentation, il est indispensable de situer celui-ci par rapport au texte dans son ensemble. En effet, ce n'est que dans cette perspective d'ensemble que nous pourrions apprécier les articulations de la coordonnée temporelle. Une fois ébauché un schéma général, nous verrons de quelle façon s'y intègre le morceau choisi.

La cinquième promenade présente trois macro-segments sémantiques:

- ▶ Premier macro-segment (Rousseau : 1964 [1782] : 95-96) : de «De toutes les habitations où j'ai demeuré» à «où les habitants des villes voisines se rassemblent et viennent danser les dimanches durant les vendanges». Il s'agit de la description de l'île de Saint-Pierre, faite principalement au moyen de verbes d'état, et principalement au présent : temps simultané au *nunc* de l'énonciation.
- ▶ Deuxième macro-segment (Rousseau : 1964 [1782] : 96-101) : de «C'est dans cette île que je me réfugiais après la lapidation de Mortiers» à «l'on s'allait coucher content de sa journée et n'en désirant qu'une semblable pour le lendemain». L'auteur raconte en détail son séjour sur l'île, le déroulement de ses journées là-bas, quinze ans auparavant : on y trouve généralement un temps antérieur au *nunc*.
- ▶ Troisième macro-segment (Rousseau : 1964 [1782] : 101-105) : de «Telle est, laissant à part les visites imprévues et importunes, la manière dont j'ai passé mon temps dans cette île durant le séjour que j'y ai fait» à «C'est quand on commence à quitter sa dépouille qu'on en est le plus offusqué». Il s'ensuit une longue réflexion sur cette expérience passée : il y a donc ici, globalement, un retour au temps simultané.

L'auteur, après avoir brièvement présenté son arrivée sur l'île et les premiers temps de son séjour, conte de façon extensive ses activités journalières. Le récit est alors ponctué d'indicateurs temporels tels que :

- ▶ Tous les matins après le déjeuner [...] (p. 98),
- ▶ Au bout de deux ou trois heures [...] (p. 98),
- ▶ Le reste de la matinée [...], (p. 98),
- ▶ Quand il [le repos du dîner] se prolongeait trop et que le beau temps m'invitait [...] (p. 99),
- ▶ Quand le lac agité ne le permettait pas [...] (p. 100),
- ▶ Quand le soir approchait [...] (p. 100),
- ▶ Après le souper, quand la soirée était belle [...] (p. 101).

Il convient d'autre part de signaler les particularités de l'organisation textuelle. Nous trouvons dans cet extrait de longues propositions, le plus souvent complexes, dont se dégage un rythme ternaire.

► Paragraphe 1 :

1. Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ;

2. Là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu.

3. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser.

Ce premier paragraphe compte de trois propositions. Notons que ces trois segments sont ordonnés en ordre croissant de longueur.

► Paragraphe 2 :

1. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image :

2. mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.

Le deuxième n'en a apparemment que deux, mais la seconde d'entre elles pourrait être décomposée en trois mouvements, ainsi qu'il apparaît ci-dessous. Nous obtenons donc une fois de plus un rythme ternaire.

a) mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait

b) et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher

c) au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.

► Paragraphe 3 :

1. Après le souper, quand la soirée était belle, nous allions encore tous ensemble faire quelque tour de promenade sur la terrasse pour y respirer l'air du lac et de la fraîcheur.

2. On se reposait dans le pavillon, on riait, on causait, on chantait quelque vieille chanson qui valait bien le tortillage moderne,

3. et enfin l'on s'allait coucher content de sa journée et n'en désirant qu'une semblable pour le lendemain.

Le rythme qui se dégage de ces segments rappelle par sa structure même le balancement de l'eau. La coordination syntagmatique est en accord avec le thème même de cette rêverie, et tout conduit le lecteur à y participer.

2. L'ANCRAGE ÉNONCIATIF

L'ancrage énonciatif d'un texte est indispensable à son intelligibilité, en en faisant un tout cohérent. Dans l'extrait étudié, l'imparfait prédomine de façon presque absolue. Nous y trouvons également de nombreux organisateurs temporels. Ces paramètres semblent indiquer un ancrage de type historique. Cependant, l'analyse des marques de la personne fait apparaître le *je* et le *nous* avec une fréquence suffisamment élevée pour être significative, ce qui tendrait vers une interprétation d'un ancrage de type discursif. Ces deux plans alternent dans le texte et en effet, l'homogénéité énonciative est fort rare. Cependant, dans le cas qui nous intéresse, l'ancrage historique est plus marqué que le plan du discours.

Rappelons que *Les rêveries du promeneur solitaire* se présentent comme un ouvrage autobiographique. Une autobiographie va obligatoirement faire référence à des actes ou des faits appartenant au passé de l'auteur. De plus, c'est ce même narrateur-personnage qui prend la parole et narre les événements de sa vie. Il est donc logique que nous ayons détecté dans l'extrait une prédominance du temps passé, de la première personne (narrateur) et de la troisième personne (éléments non-humains). Ces différents points seront approfondis plus avant.

2.1. Un temps préantérieur

L'extrait choisi se situe à la fin du deuxième macro-segment, clôturant la description. Il débute donc sous le signe d'un N (Quand le soir approchait), d'un temps antérieur au moment de l'énonciation et continue par une marque temporelle N' (Après le souper, quand la soirée était belle), toujours antérieure au présent, mais postérieure à la première référence temporelle. Toutes les actions ou les états décrits (descendre, s'asseoir, plonger, suppléer, sentir, naître, s'effacer, rire, causer, chanter, se coucher) seront donc globalement postérieurs les uns aux autres, tout en se situant dans un temps passé. Par conséquent, le temps de l'extrait dans son ensemble sera préantérieur, puisque chacun des procès qu'il

contient est conditionné d'un côté par N ou N', et d'un autre côté, pour certains d'entre eux, par une marque temporelle indiquant une progression à l'intérieur même de N ou N'.

Cependant, on remarque deux exceptions à cette caractéristique de successivité (succession d'actions, toutes antérieures au *nunc*, et postérieures les unes aux autres): lorsque le narrateur est absorbé dans la contemplation du lac, et quand il est en compagnie d'autres personnes, le soir. Les différents procès alors considérés ne se réalisent pourtant pas ensemble en même temps. Il est possible d'y voir un souci de l'écrivain d'encadrer ces différents faits dans un temps et un lieu si nettement déterminés qu'on ne puisse les ressentir comme indépendants et successifs. Ce procédé procure au lecteur une sensation d'indétermination temporelle : il semble alors que le temps s'étire. Cette impression est à mettre en relation avec l'étude de l'aspect que nous aborderons plus tard : l'imparfait, temps verbal uniformément utilisé dans notre extrait, est en lui-même porteur d'un aspect duratif.

L'étude du temps sera mise en relation avec celle de l'aspect : les deux grands « moments » qui ordonnent le temps seront également décisifs d'un point de vue aspectuel.

2.2. Un aspect progressif / itératif

Comme il vient d'être démontré lors de l'analyse temporelle, deux facteurs exercent leur influence sur l'ensemble de l'extrait :

- ▶ Tous les verbes y sont unanimement à l'imparfait. Or, l'imparfait est un temps qui porte en lui-même un aspect duratif. En fait, l'extrait s'insère dans la structure narrative d'un récit (les journées sur l'île), et d'un récit au passé. L'imparfait y est employé comme le présent de ce temps passé, ce qui explicite (et renforce, dans l'étude présente) cet aspect duratif.
- ▶ Deux « moments » dirigent l'ensemble de l'extrait. Ils nous indiquent ce que le protagoniste faisait « quand le soir approchait et après le souper, quand la soirée était belle. » Dans une perspective aspectuelle, ceci va placer le texte sous le signe de l'itération. Il s'agit en effet, indiscutablement, *des* journées que passe le promeneur dans l'île, et non pas *de la* journée.

Chaque procès pris indépendamment va plus ou moins s'adapter à ce moule progressif + itératif. Il est à noter qu'aucun d'eux ne s'en dégage absolument, quand bien même il aurait dans sa base lexicale un aspect ponctuel, comme c'est le cas pour « plonger ». Sous l'influence du cadre ambiant, il tendra à être perçu comme duratif.

- ▶ je descendais des cimes de l'île
- ▶ le bruit des vagues et l'agitation de l'eau plongeaient [mon âme]
- ▶ la nuit me surprenait souvent
- ▶ le flux et le reflux de cette eau suppléaient / suffisaient
- ▶ la rêverie éteignait en moi
- ▶ quelque faible et courte réflexion naissait
- ▶ la surface des eaux m'offrait l'image
- ▶ ces impressions légères s'effaçaient
- ▶ du mouvement continu qui me berçait / ne laissait pas de m'attacher
- ▶ je ne pouvais m'arracher sans effort
- ▶ on se reposait
- ▶ on riait
- ▶ on causait
- ▶ on chantait
- ▶ quelque vieille chanson qui valait bien le tortillage moderne

Trois procès s'écartent légèrement du cadre duratif + itératif, mais sans le transgresser le moins du monde. Ce sont trois périphrases verbales formées par le verbe *aller* à l'imparfait suivi d'un infinitif :

- ▶ j'allais m'asseoir
- ▶ nous allions encore faire quelque tour de promenade
- ▶ l'on s'allait coucher

Ces périphrases configurent un aspect immédiat. De plus, les bases verbales comportant à chaque fois un classème de type déplacement dans l'espace, la périphrase verbale vient renforcer cette idée de mouvement.

L'aspect duratif donné par l'imparfait à tous les procès en général est renforcé de plusieurs façons :

- ▶ par de nombreux participes présents, en soi duratifs : fixant, chassant, frappant, désirant;
- ▶ le syntagme nominal « des cimes de l'île » conforte l'aspect duratif contenu dans la base lexicale du verbe « descendre » ;
- ▶ une périphrase telle que laisser de suivie de l'infinitif, bien que faisant partie d'un groupe verbal, renforce également l'aspect duratif ;
- ▶ de même, le syntagme adverbial « sans relâche » ;
- ▶ l'emploi de termes comme « uniformité » ou « continu » (par deux fois) agit dans le même sens.

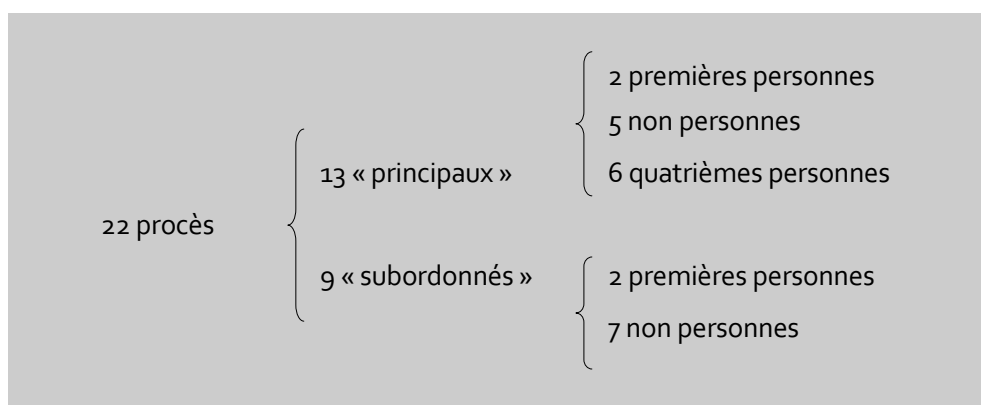
L'aspect itératif indiqué lui aussi comme marque d'ensemble se voit renforcé à plusieurs reprises :

- ▶ par des syntagmes adverbiaux tels que : souvent, par intervalles, de temps à autre ;
- ▶ par l'emploi du verbe « bercer » dont la base lexicale comporte un aspect itératif ;
- ▶ par l'expression « le flux et le reflux ».

Deux procès peuvent à la limite être interprétés comme des états et non comme des actions. Il s'agit de « suppléer » et de « suffire pour » (qui correspond ici à la modalité sémiotique du *pouvoir*). Or, l'état présente une indéfinition, un étirement de l'aspect qui s'encadre tout à fait dans la lignée de cette étude.

2.3. La personne

En comptabilisant les marques de personnes de l'extrait étudié, nous arrivons aux résultats suivants :



Sur 22 procès, trois marques de personnes différentes apparaissent :

- ▶ la première dans 18% des procès ;
- ▶ la non personne dans 54% des procès ;
- ▶ la quatrième personne dans 27% des procès.

Mais la fréquence d'utilisation de ces personnes n'apporte aucune information vraiment d'importance. Pourtant, on peut signaler que, dans les syntagmes verbaux à la non personne, l'émetteur n'est pas agent mais patient. La remarque la plus intéressante quant à l'étude de la personne porte sur la dernière partie de l'extrait : nous y trouvons 6 quatrième personne, une seule exprimée au moyen de *nous*, et les 5 autres par *on*. La première de ces personnes à être utilisée étant justement le *nous*, le lecteur tend logiquement à interpréter les *on* suivants comme des *nous* déictiques et non comme des indéfinis. Ce faisant, le locuteur semble éloigner de la sphère de l'énonciation, ou lui-même ou ses compagnons. C'est une

syllapse de personne. En jouant sur l'ambiguïté du *on*, il s'exclut formellement d'actions auxquelles il a pourtant pris part.

2.4. Le mode

Dans l'ensemble de l'extrait étudié, le mode est uniformément non-hypothétique réel. D'autre part, nous n'en avons relevé aucune marque. Cela correspond assez bien au fait qu'il s'agit d'une description au passé que nous fait le protagoniste du déroulement de ses journées : il assume totalement les procès qu'il énonce, et les considère comme « du fait ».

3. LES ISOTOPIES

- ▶ Une isotopie de l'élément liquide : elle nous est suggérée par des mots tels que : lac, île, grève, vagues, eau, flux, reflux et surface. Ceci sert à situer le décor de la scène. La rêverie se produit dans une île, c'est-à-dire dans un espace circulaire, fermé, et de plus associé au milieu aquatique.
- ▶ Une isotopie des sensations : tant les verbes que le lexique de l'extrait se rapportent souvent à un ordre sensoriel : sens, bruit, oreille, yeux, mouvements internes, rêverie, sentir, image, et impressions. En effet, le récit ne réfère pas des actions, mais plutôt des états (exception faite du dernier paragraphe). L'auteur est immergé dans sa rêverie et perçoit son environnement avec une sensibilité augmentée.
- ▶ Une isotopie du mouvement infini : nous avons vu que l'imparfait dotait le texte d'une temporalité durative et itérative. Nous découvrons maintenant que le lexique renforce cette sensation de durée infinie, de continuelle répétition : flux et reflux, bruit continu, sans relâche, vagues, par intervalles, mouvements internes, uniformité, mouvement continu, bercer. Dans le même sens, il faut noter l'emploi de trois situations de forclusion : sans que je m'en fusse aperçu, sans aucun concours actif, sans effort. Ces syntagmes soulignent des actions qui se répètent sans jamais s'accomplir.

Nous constatons donc tout d'abord que l'élément liquide prédomine dans un milieu fermé, et circulaire, un « asile caché », qui de plus est ressenti comme bénéfique et protecteur. Ainsi en témoignent des marques de l'énonciateur comme : « volontiers », « délicieux », « avec plaisir », « content ». Tout ceci nous fait penser à une régression au ventre maternel, à la protection offerte par l'élément liquide qui en est le milieu. Cela est d'ailleurs confirmé par le bercement qui prédomine dans l'isotopie du mouvement continu. Il semble que tous ces éléments sont en

symbiose les uns avec les autres. Au niveau du lexique, nous devons effectivement préciser que « bruit » nous renvoie un peu plus loin à « oreille » ; de même, « agitation de l'eau » appartient au domaine de la perception visuelle, les « yeux » ; et ce sont « les vagues, le flux et le reflux » qui agissent « par intervalles » qui donneront lieu à la « rêverie ».

CONCLUSION

Cet extrait, cette rêverie, est donc un récit autobiographique, orienté par un ancrage de type principalement historique, associé à une narration à la première personne. Les diverses isotopies s'y combinent pour recréer un univers clos, aquatique, protecteur et bienfaisant. Le temps, au bord du lac, se dissout en un moment d'éternité qui, lorsqu'il s'interrompt, amène l'auteur à se dissocier des activités de ses compagnons, comme si une partie de lui-même était restée sur la grève. Les mouvements du lac bercent ce texte, dans lequel tout s'accorde et s'unit dans un mouvement poétique qui porte à la rêverie.

L'ensemble du texte de *La cinquième promenade*, tout du moins en ce qui concerne la description des deux mois passés sur l'île, donne au lecteur la même sensation que celle que nous avons étudiée dans cet extrait. La tranquillité, le charme, la douceur et l'oisiveté des journées toutes semblables entre elles que passa l'auteur sur le lac de Biemme sont encore accentuées par la mélancolie et le regret qu'il en éprouve. Jean-Jacques Rousseau fait preuve ici de toute son habileté narrative –et indiscutablement aussi de beaucoup de sensibilité– en jouant et en additionnant les recours stylistiques et linguistiques dont la réunion nous transporte sur les rives de ce lac où il a connu le bonheur.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, J.-M. (1992) : *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan-Université.
— (1997) : *Le texte narratif*, Paris, Nathan-Université.
— (1999) : *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan-Université.
— et A. PETITJEAN (1989) : *Le texte descriptif*, Paris, Nathan-Université.
BENVENISTE, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
COURTÈS, J. (1976) : *Introduction à la sémiotique narrative et descriptive*, Paris, Hachette.
DUCROT, O. (1984) : *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
HAMON, Ph. (1981) : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

- KERBRAT-ORRECHIONI, C. (1980) : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- MAINGUENEAU, D. (1999) : *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- REUTER, Y. (2000) : *Le récit*, Paris, Nathan.
- ROUSSEAU, J.-J. (1964 [1782]) : *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion.
- WEINRICH, H. (1973) : *Le temps*, Paris, Seuil.

El tiempo de la niñez en las paremias francesas y españolas

JULIA SEVILLA MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

Este trabajo lingüístico opta por la vía paremiológica, esto es, por el estudio de los enunciados breves y sentenciosos de forma estable conocidos con la denominación de «paremias», cuyo grupo más representativo son los refranes, pertenecientes al subgrupo de las paremias populares, las creadas o empleadas por un amplio número de hablantes.

Una vez limitada la disciplina científica en la que se encuadra este estudio, efectuaremos alguna limitación más relativa al método, las lenguas y la temática de estudio. Con este trabajo pretendemos realizar un estudio contrastivo de las paremias francesas y españolas relativas a una etapa temporal concreta en la vida del ser humano: la niñez. Estas paremias proceden principalmente de una fuente escrita en cuya elaboración se tienen en cuenta tanto fuentes escritas como orales. Nos estamos refiriendo al *Refranero multilingüe*, editado por el Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes, www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero) y elaborado por miembros y colaboradores del Grupo de Investigación UCM 93235 *Fraseología y Paremiología*. Para la localización de las correspondencias entre ambas lenguas, hemos aplicado una serie de técnicas traductológicas adaptadas a la compleja naturaleza de las paremias (técnica actancial, técnica temática, técnica sinonímica, técnica hiperonímica). Todo ello para alcanzar tres objetivos:

1. Averiguar las ideas clave que giran en torno a la imagen del niño según las paremias populares.
2. Comparar las semejanzas y diferencias existentes en las paremias francesas y españolas en torno a la imagen del niño.
3. Comprobar la validez de la metodología empleada en nuestras investigaciones paremiológicas, en especial las investigaciones enmarcadas dentro del Proyecto de Investigación I+D, *Ampliación del mínimo paremiológico* (FFI2008-02681, Ministerio de Ciencia e Innovación).

1. SELECCIÓN DE PAREMIAS RELATIVAS A LA NIÑEZ

Para la localización de paremias referentes a la niñez consultamos como fuente principal el *Refranero multilingüe* (Sevilla y Zurdo, 2009) editado por el Centro Virtual Cervantes en su página web (Instituto Cervantes, ww.cvc.cervantes.es/lengua/refranero), por ser la base de datos en la que estamos trabajando desde hace varios años¹ y porque su objetivo primordial es la búsqueda de correspondencias² paremiológicas entre el español y un grupo de lenguas, como el francés. Hasta la fecha, el *Refranero multilingüe* contiene 1600 paremias y cuenta con la colaboración de cuarenta investigadores de distintos centros y países.

Con la palabra «niño», hallamos en español las siguientes paremias:

1. Al niño mientras crece, y al enfermo mientras adolece.
2. Amor de niño, agua en cestillo.
3. Ara con niños, segarás cadillos.
4. La mujer y el niño sólo callan lo que no han sabido.
5. Lo que el niño oyó en el hogar, eso dice en el portal.
6. Los niños y los locos, dicen las verdades.
7. Lloro el niño por su bien mas el hijo por su mal.
8. Quien con niños se acuesta cagado amanece.
9. Si el niño llorare, acállele su madre; y si no quiere llorar, déjele llorar.

La búsqueda con el vocablo “niñez” no aporta resultado alguno. Por tanto, nuestro punto de partida está constituido por nueve paremias³, todas ellas con la voz “niño” y alusivas a las siguientes ideas clave: 1. Cuidado. 2. Amor. 3. Inexperiencia. 4. Compañías. 5. Discreción, secreto. 6. Sufrimiento. 7. Discreción. 8. Franqueza. 9. Compañías. 10. Educación.

En cuanto a la categoría paremiológica a la que pertenecen las nueve paremias seleccionadas, son refranes, en concreto refranes morales⁴, pues encierran constataciones y consejos de carácter general, como se aprecia en las mencionadas ideas clave.

¹ Concretamente, desde 2005, si bien antes ya había obras publicadas de los primeros equipo de trabajo, dirigidos por Jesús Cantera y Julia Sevilla. Sus resultados se publicaron en varias obras: *877 refranes con su correspondencia en catalán, gallego, vasco, francés en inglés* (1998=2000) y *1001 refranes con su correspondencia en ocho lenguas* (2001=2008).

² Entendemos por «correspondencia paremiológica» la paremia de la lengua terminal con más coincidencias con la paremia de la lengua original, no sólo formales sino también semánticas y pragmáticas (Sevilla, 2004: 224). Algunos investigadores prefieren la denominación de «equivalencia» (Sawicki, 2001).

³ No hemos partido en sentido inverso, del francés al español, porque la lengua de partida en esta base es el español y por la polisemia del vocablo “enfant”, equivalente a «niño» e «hijo».

⁴ Sobre nuestra tipología de las paremias, véase Sevilla (1993).

2. BÚSQUEDA DE CORRESPONDENCIAS PAREMIOLÓGICAS FRANCESAS

La compleja naturaleza de las paremias nos llevó en su momento a definir una serie de técnicas traductológicas (técnica actancial, técnica temática, técnica sinonímica, técnica hiperonímica)⁵ con la finalidad de obtener un mayor número de correspondencias y con un mayor grado de adecuación.

La técnica actancial (Sevilla y Sevilla, 2004a) consiste en localizar las posibles correspondencias teniendo como punto de referencia los protagonistas de las paremias. Su aplicación ha permitido localizar correspondencias en un amplio número de las nueve paremias españolas, seis en concreto:

1. Al niño mientras crece, y al enfermo mientras adolece.

Quand l'enfant est fait, il faut le nourrir.

2. Amor de niño, agua en cestillo.

Amitié d'enfant, c'est de l'eau dans un panier percé.

4. La mujer y el niño sólo callan lo que no han sabido.

Une femme ne cèle que ce qu'elle ne sait pas.

5. Lo que el niño oyó en el hogar, eso dice en el portal.

Ce que l'enfant dit au foyer est tôt connu jusqu'au moustier.

6. Los niños y los locos, dicen las verdades.

La vérité sort de la bouche des enfants.

9. Si el niño llorare, acállele su madre; y si no quiere llorar, déjele llorar.

Il vaut mieux laisser son enfant morveux que de lui arracher le nez.

La voz «enfant» aparece en cinco de las seis correspondencias francesas. En el número 4, sólo figura uno de los dos protagonistas, «femme»; lo mismo sucede en el número 6, pero en este caso, el protagonista que permanece es «enfant».

Aplicamos a continuación la técnica temática (Sevilla y Sevilla 2004b) para tratar de localizar correspondencias a las restantes paremias de nuestra selección. El punto de partida será la idea clave. Observamos que el refrán 8. *Ara con niños, segarás cadillos* coincide temáticamente con la paremia francesa, pues poseen idénticas ideas clave: compañías e inexperiencia. Otra forma de llegar a esta correspondencia consistiría en aplicar la técnica sinonímica (Sevilla y Sevilla, 2005), es decir, optar por la correspondencia que ya tiene una paremia sinónima. Esta ha sido la vía adoptada para llegar a la correspondencia del refrán 8. *Quien con niños se acuesta cagado amanece*, sinónimo de *Quien con perros se echa, con pulgas se levanta*, cuya correspondencia se ha conseguido mediante la técnica actancial: *Qui (se) couche avec les chiens, se lève avec les puces*. Al no hallar una

⁵ Véanse los trabajos donde las explicamos con detalle (Sevilla y Sevilla, 2000, 2004a, 2004b; 2005).

correspondencia con el mismo actante, el niño, queda la posibilidad de recurrir a un sinónimo y así hemos procedido.

Falta una paremia por encontrar correspondencia, 7. *Llora el niño por su bien mas el hijo por su mal*. En este caso, sin embargo, la aplicación de las tres técnicas mencionadas no lleva a resultado alguno. Nos quedaría recurrir a la técnica hiperonímica, esto es, hallar una paremia genérica con la idea de sufrimiento, el sufrimiento que acompaña al ser humano durante todas las etapas de su vida. De todos es conocido el postulado *Le destin de l'homme est lié à la souffrance* (Barras, 334). Pero, por ahora, nuestras pesquisas no logran resultado alguno; si bien conviene matizar a este respecto, ya que hemos encontrado una forma antónima: *Le rire est le propre de l'homme*, citada por Rabelais en *Gargantua* (1534). Así pues, de las nueve paremias que componen nuestra selección, hemos hallado correspondencia para ocho de ellas; ciertamente un porcentaje bastante elevado.

3. TIPOLOGÍA DE LAS CORRESPONDENCIAS PAREMIOLÓGICAS

Existen dos tipos de correspondencia: la literal y la conceptual. La correspondencia literal se caracteriza porque coincide con la paremia de la lengua original tanto en el sentido como en la forma, como sucede con *El hábito no hace al monje* y *L'habit ne fait pas le moine*. En cambio, la correspondencia conceptual sólo presenta una coincidencia conceptual, como se aprecia entre *Un grano no hace granero, pero ayuda al compañero* y *Les petits ruisseaux font les grandes rivières* (Sevilla, 2002: 224-225). Teniendo en cuenta estas definiciones, nos damos cuenta de que, de las nueve paremias objeto de estudio, sólo una sería propiamente una correspondencia literal, la número 2:

2. Amor de niño, agua en cestillo.

Amitié d'enfant, c'est de l'eau dans un panier percé.

Si bien se observan algunas ligeras modificaciones formales: existe una diferencia en el sustantivo que precede a «niño» y una adición en la paremia francesa, «percé», lo que añade un dato más sobre el estado del cesto. En las demás correspondencias, se observan formas aproximadas, sólo aproximadas porque falta uno de los protagonistas, el «niño» o los «locos»:

4. La mujer y el niño sólo callan lo que no han sabido

Une femme ne cèle que ce qu'elle ne sait pas

6. Los niños y los locos, dicen las verdades

La vérité sort de la bouche des enfants

o porque se produce un cambio de espacio:

5. Lo que el niño oyó en el hogar, eso dice en el portal

Ce que l'enfant dit au foyer est tôt connu jusqu'au moustier⁶

En las tres no se produce coincidencia formal en algunos verbos, por lo que se acercan a las correspondencias conceptuales. Otras paremias de nuestra relación son correspondencias claramente conceptuales:

1. Al niño mientras crece, y al enfermo mientras adolece.

Quand l'enfant est fait, il faut le nourrir.

9. Si el niño llorare, acállele su madre; y si no quiere llorar, déjele llorar.

Il vaut mieux laisser son enfant morveux que de lui arracher le nez.

CONCLUSIONES

Las ideas clave de las paremias seleccionadas proporcionan algunas pinceladas interesantes de la figura del niño en el refranero: destaca por su inexperiencia y franqueza, por la falta de discreción al ser incapaz de guardar un secreto. Por eso, el refranero indica que se debe cuidar su educación y estar atento a su afectividad. Estas características llevan a relacionar el niño con otras figuras presentes en el refranero: el loco por su franqueza, la mujer por su indiscreción, el enfermo por el esfuerzo y sufrimiento que va unido a sus cuidados. Estas relaciones se producen en los refranes españoles.

En cuanto a las correspondencias, la mayoría se sitúan más bien en el grupo de las correspondencias conceptuales, si bien muchas presentan cierta afinidad formal, pero sin llegar a ser correspondencias literales. En lo que respecta a la categoría paremiológica, no todas las correspondencias francesas son refranes, ya que hay alguna frase proverbial (*La vérité sort de la bouche des enfants*); una paremia que convive con los refranes sin estar por lo general diferenciada en las colecciones de paremias populares.

El elevado porcentaje de correspondencias francesas existentes lleva a constatar que, en algunos casos, estamos ante ejemplos de «universales paremiológicos» (Sevilla, 1987), pues las hallamos en otras lenguas, como se aprecia en este ejemplo:

Amor de niño, agua en cestillo.

Amitié d'enfant, c'est de l'eau dans un panier percé.

Amor de nens, aigua en cistella (catalán).

⁶ En antiguo francés, *moustier* significa «monasterio». Se trata de una forma antigua que ha viajado en el tiempo encapsulada en una paremia. La presencia de arcaísmos o de formas antiguas es muy frecuente en los refranes.

Neska gaztearen maitasuna, ura bahean (vasco) [El amor de la joven muchacha es como agua en el cedazo].

Amor de neno, auga nun cesto (gallego).

Die Liebe der Kinder ist Wasser in einem Korbe (alemán) [El amor de los niños es agua en un cesto].

Amor de menino, água em cestinho (portugués).

Por todo lo anterior, cabe afirmar que el método empleado permite obtener resultados paremiológicos bastante positivos para la localización de correspondencias, ideas clave, semejanzas y diferencias entre las paremias de varias lenguas, como se observa en este trabajo y en otros similares sobre la interculturalidad en las paremias⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAS, Ch. (2008): *La sagesse des romands: proverbes patois de Suisse romande*, Yens sur Morges (Suisse), Éditions Cabédita.
- SAWICKI, P., M. PABISIAK y J. SMEKEKOVÁ (2001): «Cuando el asno puede... refranes castellanos sobre los animales y sus equivalentes semánticos en lenguas polaca y checa (1)», *Eslavística Complutense*, I, 13-37.
- SEVILLA MUÑOZ, J. (1987): «Los universales paremiológicos en dos paremias heroicas (una francesa y otra española)» en *Revista de Filología Románica* V, 221-234.
- . (1993): «Paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa». *Paremia*, 2, 15-20.
- . (2004): «O concepto *correspondencia* na tradución paremiolóxica», *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 6, 221-229.
- . y J. CANTERA (eds.) (1998 = 2000): *877 refranes españoles con su correspondencia catalana, gallega, vasca, francesa e inglesa*. Madrid: EIUNSA.
- . (2001=2008). *1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas*, Madrid, EIUNSA.
- . (2002=2008): *Pocas palabras bastan; vida e interculturalidad del refrán*, Salamanca, Centro Cultural Tradicional Ángel Carril (Diputación de Salamanca).

⁷ Véase a título de ejemplo el libro *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. escrito en colaboración con Jesús Cantera o el «Estudio contrastivo de la cultura francesa y española a través de los referentes culturales de los refranes y las frases proverbiales», realizado en colaboración con Marina García Yelo (2006).

- SEVILLA MUÑOZ, J. y M. GARCÍA YELO (2006): «Estudio contrastivo de la cultura francesa y española a través de los referentes culturales de los refranes y las frases proverbiales», *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, Sevilla, APFUE, SHF, 937-947.
- SEVILLA MUÑOZ, J. y M. SEVILLA MUÑOZ (2000): «Técnicas de la 'traducción paremiológica' (francés-español)», *Proverbium*, 17, 369-386.
- . (2004a): «La técnica actancial en la traducción de refranes y frases proverbiales», *El trujamán* [Centro Virtual del Instituto Cervantes], Revista electrónica <http://cvc.cervantes.es/trujaman>, 8 de noviembre de 2004.
- . (2004b): «La técnica temática en la traducción de refranes y frases proverbiales», *El trujamán*, 24 de noviembre de 2004.
- . (2005): «La técnica sinonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales», *El trujamán*, 3 de marzo de 2005.
- SEVILLA MUÑOZ, J. y M. I. T. ZURDO RUIZ-AYÚCAR (2009): *Refranero multilingüe*. Madrid: Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes). <www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero>.

La représentation du « futur » dans le système verbal en français et en espagnol

JAVIER SUSO LÓPEZ
Universidad de Granada

1. RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

Nous partageons le point de vue exprimé par Dubois&Lagane (1973 : 13), selon lequel :

On étudie la grammaire :

- pour acquérir une meilleure pratique de la langue maternelle [ou la langue étrangère dont on étudie la grammaire, pourrait-on ajouter], une meilleure maîtrise des règles du français et pour parvenir ainsi à la communication la plus large et la plus sûre ;
- pour comprendre la structure et le fonctionnement de cet instrument de communication qui est à la base de nos relations avec les autres hommes, de notre développement intellectuel et de notre culture (1973 : 13).

Le but de cette communication est de nous pencher sur une question précise, qui déroute souvent les étudiants, qui concerne la divergence dans l'usage des temps et des modes en espagnol et en français, dans une série de cas où le français utilise le futur de l'indicatif face au recours du présent du subjonctif fait en espagnol.

Du point du vue méthodologique, nous avons procédé de la façon suivante : nous avons établi un corpus d'occurrences ; puis nous avons examiné les explications données dans une série de grammaires¹ et d'études particulières sur

¹ La sélection comporte des grammaires françaises (éditées en France, faites par des Français), destinées à des apprenants de français langue maternelle ; des grammaires françaises (éditées en France et/ou en Espagne, faites par des Français et/ou des Espagnols), destinées à des apprenants de FLE ; des grammaires françaises (éditées en Espagne, faites par des Espagnols et/ou des Français), destinées à des apprenants espagnols de FLE ; des grammaires espagnoles (éditées en Espagne, faites par des Espagnols), destinées à des apprenants d'espagnol langue maternelle : texte explicatif en espagnol ; et finalement des grammaires espagnoles (éditées en France, faites par des Français), destinées à des apprenants d'espagnol langue

la question du verbe. La méthode contrastive utilisée nous a permis de mettre en relief plusieurs constatations : des différences quant à la terminologie grammaticale et quant aux notions grammaticales elles-mêmes ; de profondes divergences quant à l'attitude des grammaires face aux usages qui ne répondent pas au schéma explicatif général ; des explications plus ou moins valables (on utilise souvent les adverbes « en général », « parfois », « ordinairement ») ; certaines grammaires placent dans le tiroir des « remarques » des usages qui contredisent, invalident ou nuancent fortement ce qui vient d'être dit ; d'autres manifestent souvent une attitude plus constative qu'explicative...² Et aucune explication n'est donnée des usages que nous avons pris comme objet d'étude dans cet article.

Il est vrai que certaines grammaires cherchent un point de vue explicatif nouveau et sont disposées à soumettre les idées reçues à révision. Pour nous en tenir à la question objet de notre étude, Ch. Baylon & P. Fabre incorporent dans leur présentation « les recherches récentes [qui] portent plus sur la représentation du temps en rapport avec l'instance de l'énonciation, au temps du discours, que sur les rapports entre temps grammatical, date et temps psychologique en langue » (1973 : 85).

Ils constatent ainsi que la représentation du futur en français (et peut-être en espagnol c'est le même cas) constitue un problème très particulier. Les divisions naturelles du temps (ou temps chronologique) ne se correspondent pas forcément au temps vécu (temps psychologique) : *hier* n'est hier que par rapport à un sujet (locuteur) qui produit un énoncé à une date ou un moment quelconque, et donc les sujets construisent un temps relatif ; le passé constitue par contre une référence commune à tous les locuteurs, qu'on pose à partir de dates. Le temps verbal (ou linguistique) ne s'accommode pas étroitement au temps chronologique ni au temps psychologique : le présent de l'indicatif, par exemple, peut être utilisé pour exprimer un fait qui arrive au moment même de l'énonciation (*il pleut*), avant l'énonciation (*Où es-tu ? - je sors de chez le dentiste* : au lieu de « je viens de sortir »), après l'énonciation (*je pars en voyage demain*) ou même en dehors de toute localisation chronologique (*l'homme est un animal peu raisonnable*). Les valeurs modales qui accompagnent chaque « temps linguistique » complexifient encore plus les analyses : *un pas de plus et il tombe* (valeur d'éventualité), *au début*

étrangère : texte explicatif en espagnol. Voir les références bibliographiques complètes à la fin de notre étude. Quant au corpus, il est trop long à reproduire dans les limites accordées à cet article.

² Nous avons éliminé les exemples qui appuient ces constatations par manque d'espace-papier : ils pourront facilement être localisés dans les grammaires citées.

du match, s'ils jouent vite, ils gagnent (hypothèse irréaliste du passé), *tu descends, hein !* (modalité impérative)³.

En outre, les temps des verbes expriment – à côté de la mise en ordre des faits par rapport à un moment historique, par rapport au moment de l'énonciation, par rapport les uns les autres – des modalités du « temps » connues sous le terme de l'aspect (accompli/ non accompli ; duratif/ instantané, etc.) : « Pendant que je marchais, j'ai eu cette idée fantastique... ». Les langues rassemblent sous la catégorie du temps verbal l'expérience humaine du monde, dont l'appréhension du temps chronologique comme succession linéaire d'événements ne constitue qu'un des éléments.

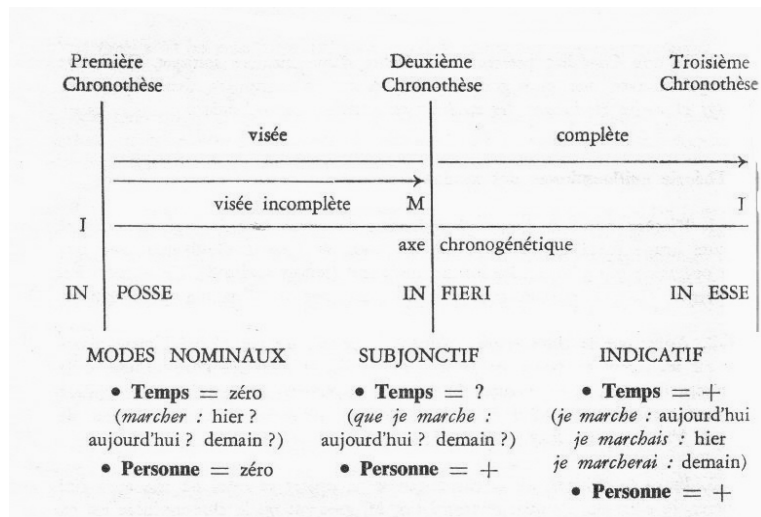
Rien de plus inexact, ainsi, que d'opposer sur un vecteur les temps linguistiques du passé (*avant* le moment de l'énonciation), le temps linguistique du présent (temps chronologique : le moment même de l'énonciation : *maintenant*) et le temps linguistique du futur (le moment postérieur à l'énonciation : *après-maintenant*) comme si le temps chronologique et le temps linguistique se recouvraient l'un l'autre sans problèmes :

TEMPS CHRONOLOGIQUE	PASSÉ	PRÉSENT		FUTUR
	passé composé	présent indicatif		futur indicatif
TEMPS LINGUISTIQUES	imparfait		conditionnel	
	passé simple, etc.		subjonctif	

Précisément, certaines langues distinguent entre temps chronologique (anglais : *time*) et temps linguistique (*tense*) : cette ambiguïté est par contre présente dans la plupart des grammaires françaises et espagnoles consultées.

Et il est préférable à notre avis d'utiliser le schéma de la chronogénèse proposé par G. Guillaume, qui montre bien que « les modes sont des moments d'une opération de l'esprit. Leur choix est une question de visée – Guillaume appelle ainsi l'acte par lequel la pensée passe d'un axe chronothétique au suivant. Les modes ne sont donc pas autre chose que des étapes dans l'actualisation » (Baylon&Fabre 1973 : 79) :

³ Exemples tirés de Baylon&Fabre, 1968 : 100-101.



Le cadre explicatif des grammaires traditionnelles, d'ordre sémantique ou logique, (avec leurs variantes : plus ou moins affiné, performant, simple, clair, pédagogique, profond) permet une appréhension limitée du fonctionnement de la représentation du futur dans la langue française et/ou espagnole. L'explication habituelle est la suivante (sauf dans le cas de Baylon&Fabre et de Riegel): si le locuteur porte un jugement d'assurance ou de certitude, le fait est donné comme vrai, réel ou probable, et il utilise l'indicatif; s'il porte un jugement de désir, d'hypothèse, de doute, d'incertitude, le fait est donné comme pensé, imaginé, possible, éventuel ou irréel, et il utilise le subjonctif.

Cette explication, commune aux grammaires « rationnelles » (avec des variantes) présente de nombreux points faibles, que tout le monde peut constater : on ajoute ainsi à chaque temps grammatical une série de valeurs « modales », comme nous avons indiqué par exemple avec le présent de l'indicatif. Quoi qu'on en dise, « si tu viens demain, on ira se promener » est une hypothèse, et on ne devrait point utiliser le présent de l'indicatif, puisqu'il n'y a aucune action en train de se réaliser au moment de la parole ! On devrait, selon la logique posée par les grammairiens qui essaient de réduire le fonctionnement de la langue à une « logique », utiliser le subjonctif. Les grammairiens français résolvent la question avec des tours de passe-passe terminologiques : on dit ainsi qu'il s'agit d'une hypothèse « réelle ». Le problème reste sans résoudre, à tous points de vue : si on remarque bien, on joint en outre à un présent de l'indicatif un adverbe de temps qui porte sur le futur (demain) ! Pourquoi pas, au moins, utiliser le futur de l'indicatif ? Quant à l'hypothèse irréaliste du présent : « si tu étais ici, on irait se promener », elle est encore plus illogique dans le choix du temps et du mode, l'imparfait de l'indicatif : comment expliquer qu'on fasse une hypothèse sur un fait objectivement non produit ou réalisé (tu n'es pas ici) à l'aide d'un choix d'un temps

passé (tu n'es pas venu) ? Si le choix du mode était déterminé par la sémantique, on devrait utiliser le subjonctif comme en espagnol.

Venons-en à notre objet d'étude. Dans les grammaires françaises, on indique que, en français, on envisage un fait placé dans le futur (chronologique ou psychologique), dans certaines propositions (complétives, circonstancielles, relatives...), sous le mode du certain ou du probable, et ainsi la forme du futur de l'indicatif est choisie (« j'espère que tu viendras demain », « quand tu viendras, demain, n'oublie pas d'apporter les clés », « ceux qui ne viendront pas demain, n'auront pas droit à la réduction des tarifs », etc.) ; les grammaires espagnoles, de leur côté, indiquent que, en espagnol, cette même représentation (ou appréhension) se réalise sous le mode de l'éventuel ou du virtuel, comme fait possible, incertain, désiré ou encore imaginé par le locuteur comme « pas encore existant », et c'est la forme du présent du subjonctif qui est choisie (« espero que vengas mañana », « cuando vengas, mañana, no olvides las llaves », « los que no vengán mañana, no tendrán reducción en la tarifa »). Pourquoi cette représentation du « futur » est différente dans l'une et l'autre langue ?

Notre surprise, dans l'examen des grammaires contrastives franco-espagnoles, a été tout d'abord de constater que celles-ci ne présentent cette différence dans l'usage des temps et des modes de façon groupée, mais éparse (on suit le mode de présentation des questions grammaticales d'ordre canonique : d'abord, les propositions relatives, puis les propositions complétives, finalement, les propositions circonstancielles...) et sans que soit offert aucun type d'explication. On serait tenté de dire, à la manière des grammaires du XVIII^e et du XIX^e siècle : voilà le « génie » de la langue (espagnole, et française, chacune de son côté), qui se manifeste ! Nous pourrions aussi recourir à une explication redevable à la psychologie sociale : le peuple espagnol craint le futur, et considère que tout fait projeté dans l'avenir est soumis à plein d'avatars possibles et peut ne pas arriver, tandis que le peuple français, « rationaliste », confiant et maître de son destin, envisage le futur en tant que parfaitement réalisable. De fait, en Espagne, à chaque fois que l'on dit : « hasta mañana », quelqu'un va vous donner la réplique : « Si Dios quiere ».

La *Grammaire* de Ch. Baylon et P. Fabre (1973) possède le mérite louable d'appliquer les théories du linguiste G. Guillaume à la confection d'une grammaire pédagogique, ou du moins de les exposer à côté d'autres formulations explicatives (sémantiques, psychologiques ou fonctionnelles). La théorie de G. Guillaume (*Temps et verbe*, [1929] 1984, et articles postérieurs rédigés entre 1933 et 1958, réédités dans *Langage et Science du Langage*, 1964) nous offre un cadre général explicatif qui rend mieux compte de la façon où le français représente

grammaticalement le temps cosmologique (à travers les modes, les temps, les aspects), avec la « distinction du temps actualisé et du temps virtualisé (indicatif dans son opposition aux autres modes chronogénétiques) » (R. Valin, in Guillaume 1984 : XXI). Dans les articles postérieurs à *Temps et verbe*, G. Guillaume retouche certains points de sa théorie (et aussi les systèmes verbaux du russe et de l'allemand) : nous allons ainsi exposer rapidement l'état de la question à propos du français pour nous pencher ensuite sur une application de ce cadre à l'espagnol, pour voir si le système proposé par G. Guillaume en sort renforcé de cette approche contrastive, ou bien le système verbal de l'espagnol offre une spécificité : n'oublions pas – et cette phrase ouvre la réflexion de *Temps et verbe* – que « l'architecture du temps diffère beaucoup d'une langue à l'autre, que la comparaison ait lieu entre langues appartenant à des familles différentes ou entre langues apparentées » ([1929] 1984 : 1).

Essayons ainsi d'y voir un peu plus clair dans ces usages et venons-en aux cas qui composent le corpus d'analyse. Nous avons retenu trois cas :

- ▶ des propositions subordonnées relatives, celles introduites par *el que / celui que* ou *qui, el único, el mejor, el primero, el menor, el más que...* / le seul, le meilleur, le premier, etc. *que* ou *qui*, ou encore les adverbes relatifs *cuánto, como*. Exemple : *Haz lo que quieras* – Fais ce que voudras (Rabelais).
- ▶ des propositions subordonnées complétives (celles introduites par le verbe *esperer*, des locutions indiquant la probabilité). Exemple : *Espero que vengas mañana* – J'espère que tu viendras demain ; *es probable que Juan venga esta noche* – il est probable que Jean viendra ce soir
- ▶ des propositions subordonnées circonstancielles de temps, introduites par *cuando / quand* ou *lorsque*. Exemple : *cuando vengas mañana, no olvides las llaves* – quand tu viendras demain, n'oublie pas les clés⁴.

2. LE « FUTUR » DANS LES PROPOSITIONS SUBORDONNÉES RELATIVES

Si on analyse les exemples recueillis dans le corpus, on peut tout d'abord constater qu'il ne s'agit pas forcément d'un fait ou une action rapportée au « futur » chronologique (postérieur au moment de l'énonciation), comme le laisserait penser le choix du temps en français : « *haces siempre lo que quieras* », ou bien :

⁴ L'espagnol et le français s'éloignent dans d'autres cas, quant au choix des temps et des modes : ainsi, dans l'expression de la possibilité ou de la suggestion (*si tu venais avec nous?*), dans l'expression de l'hypothèse irréaliste du présent (*si j'étais riche, j'achèterais un bateau à voile*), dans l'expression d'un ordre (*mettez les clés sur la table*), ou dans des circonstancielles de mode (*comme tu veux...*). Nous avons réduit le corpus à ces trois cas qui offrent une similarité (futur indicatif - présent du subjonctif).

« los que no hayan traído gafas de sol » se rapportent dans le premier cas à un fait général (non situé dans un temps), dans le deuxième à un fait passé. Si nous ajoutons à l'analyse les propositions relatives construites après *le premier, le dernier, le seul, le plus, le moins* et autres expressions superlatives, du type : « le meilleur homme que j'aie connu », « la seule personne qui ait été témoin du fait » (au présent du subjonctif en français, correspond le passé de l'indicatif en espagnol : « la única persona que ha sido testigo... »), nous voyons encore que ce n'est pas l'éventualité du fait qui est en question (il s'agit d'un fait révolu). Aussi, dans certains emplois, le français utilise l'indicatif (« le premier qui fut roi fut un soldat heureux » ; de même, en espagnol, on peut dire : « siempre haces lo que te da la gana »).

L'explication fournie par G. Guillaume est plus satisfaisante : il existe en français une tendance à utiliser l'indicatif quand on énonce un « résultat d'expérience », ou « un sentiment de présence à l'actualité » de l'antécédent ([1929] 1984 : 40-41) : « Le mode dans la relative dépend de l'actualité et de la non-actualité de l'antécédent, – autrement dit de sa présence ou de son absence sur la ligne d'actualité. Le sentiment de présence à l'actualité entraîne l'indicatif. Le sentiment d'absence, le subjonctif » ([1929] 1984 : 41).

On peut ainsi expliquer les relatives où le locuteur a le choix de l'indicatif ou du subjonctif, ce qui est le cas des relatives construites avec des expressions de quantité telles que : *peu de, beaucoup de, un certain nombre de* : « il y a peu d'hommes qui ont eu ce courage », « il a peu d'hommes qui aient eu ce courage », ou bien dans des phrases telles que « Je cherche le chemin qui conduit à la vérité » face à « je cherche un chemin que conduise à la vérité ». Si on utilise l'indicatif, cela indique que le référent auquel renvoie l'antécédent (les hommes, le chemin...) est connu et constitue « une possession présente de ma pensée » ; si on utilise le subjonctif, l'antécédent recouvre un référent « senti absent ». G. Guillaume remarque que le choix de l'article est révélateur de cette présence/absence mentale du référent : l'article *le* pose le référent comme une existence acquise (on sait que ce « chemin » existe) ; tandis que l'article *un* laisse le référent dans l'inactualité (le chemin peut exister ou pas).

C'est aussi l'explication habituelle de la grammaire espagnole pour les cas d'alternance entre indicatif et subjonctif : on utilise l'indicatif quand le référent (auquel renvoie l'antécédent du pronom relatif) est connu du locuteur, et le subjonctif quand il est inconnu du locuteur : « el antecedente del relativo queda tácito en estos casos » (RAE 2009 : 1581) « vete con quien te ayude » (il est possible qu'ils existent, mais ils ne constituent pas une référence précise, connue des interlocuteurs) – « vete con quien te ayuda » (il y a des gens qui t'ont aidé dans

le passé, c'est une constatation, et ils sont connus des interlocuteurs). L'identification du référent peut ainsi se faire grâce à des critères discursifs ou pragmatiques : si nous comparons : « busco un diccionario que me sirva » et « tengo un diccionario que me sirva », « la primera expresión alude a un cierto diccionario conocido por el que habla, mientras que la segunda hace referencia a un hipotético diccionario que cumpla la condición que la subordinada de relativo introduce » (2009 : 1922).

Ceci dit, la *Nueva gramática de la lengua española* de la RAE (2009) destine plus de 30 pages à cette question (1918-1942), étant donné que « la contribución semántica del modo en las oraciones de relativo está sujeta a mayor controversia que la correspondiente a las subordinadas sustantivas [...] Es tradicional en la lingüística hispánica la polémica acerca de si la determinación del modo se ha de basar en los contextos sintácticos en los que está inducido, o ha de fundamentarse en el significado que el modo aporta en cada estructura sintáctica (2009 : 1918 et 1920). Nous ne pouvons donc pas prétendre à une présentation complète de la question.

Disons cependant que l'espagnol utilise le subjonctif dans des relatives où les phrases sont à la forme négative, et habituellement l'indicatif dans des phrases affirmatives : « los que han traído chubasquero, que vengan conmigo » – « los que no hayan traído chubasquero... » (en français, futur de l'indicatif dans les deux cas). L'explication antérieure de la grammaire espagnole est insuffisante : pourquoi le référent serait connu dans une phrase affirmative et inconnu dans le cas d'une phrase négative ? En effet, si nous comparons : « los que tienen gafas de sol, que se queden aquí ; face à « los que no tengan gafas de sol, que vayan a comprarse unas », le locuteur ne connaît le référent dans aucun des deux cas.

L'explication de G. Guillaume (« Les modes ne sont donc pas autre chose que des étapes dans l'actualisation », Baylon&Fabre, 1973 : 79) est ainsi plus nuancée, et permet d'expliquer le choix du mode à travers la représentation mentale : un référent dont l'existence est niée peut être connu du locuteur, mais il ne constitue pas une « possession présente de ma pensée » et ne « figure pas sur la ligne d'actualité » (c'est parfaitement envisageable puisqu'il est nié !). L'utilisation du subjonctif renforce ainsi l'explication de G. Guillaume, qui s'occupe de cette question dans le cas de la « négation jointe au probable » ([1929] 1984 : 45) : « la négation jointe au probable a pour effet de détruire l'excès positif de chances d'être que contient cette notion. On est ainsi ramenée à l'égalité des chances d'être et de non-être qui caractérise la notion de *possible* ». G. Guillaume avait posé page 32 et sq. l'hypothèse (« à vérifier de façon expérimentale », ajoute-t-il), selon laquelle des quatre idées universelles les plus nécessaires à l'existence même de la

pensée : *possible, probable, certain, réel*, uniquement la première (possible) gouverne le subjonctif en français⁵ : « il est possible qu'il dise la vérité » ; « il est fort possible que cet aménagement, qui correspond aux exigences de neutralité du poste convoité, soit tout à fait acceptable par les personnes désireuses de travailler pour l'État »⁶.

3. LE « FUTUR » DANS LES PROPOSITIONS SUBORDONNÉES COMPLÉTIVES INTRODUITES PAR LE VERBE *ESPÉRER* ET DES LOCUTIONS INDIQUANT LA PROBABILITÉ

Les propositions subordonnées complétives introduites par le verbe *espérer* se construisent en espagnol avec le présent du subjonctif, tandis que le français exige le futur de l'indicatif. De même, le probable gouverne le subjonctif en espagnol : « Es probable que diga la verdad » ; tandis que le français admet un double emploi : « il est probable qu'il dit la vérité *ou* qu'il dise la vérité ». Les grammaires françaises penchent pour plusieurs explications : ce serait une « contrainte syntaxique » (ou une « servitude grammaticale » : ce qui n'explique rien en fait) ; dans d'autres cas, on penche vers une induction sémantique qui reste très problématique. En effet la question du « probable » est controversée en français. *Le nouveau dictionnaire Hanse&Blampain des difficultés du français moderne* indique ainsi que :

probable. Adj. *Il est probable* est suivi de l'indicatif (ou du conditionnel). De même probablement que. Malgré quelques exemples d'écrivains, on évitera le subjonctif, qui peut au contraire s'employer après *il est peu probable que, il n'est pas probable que, est-il probable que...* (2000 : 468-469).

Mais on trouve plus loin :

Après certaines formes impersonnelles

On emploie le subjonctif après les formes impersonnelles, sauf après celles, employées affirmativement, qui expriment la certitude, la probabilité, la vraisemblance (*arriver, certain, juste, probable, possible, suffire, vraisemblable, etc.*):

Il est normal qu'on l'entende – Il est remarquable que tous se soient trompés –
Il est significatif qu'ils ne vous aient pas attendu.

⁵ Remarquons, avec Hanse&Blampain (2000) que : « La langue classique employait l'indicatif (surtout futur) ou le conditionnel; ils ne sont pas à conseiller, ni après il est possible ni après est-il possible que interrogatif ».

⁶ Exemple tiré de <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/285021/declaration-des-intellectuels-pour-la-laicite-pour-un-quebec-laique-et-pluraliste> [consultation: février 2010].

L'explication selon laquelle le choix du mode dépend du degré de probabilité ou de l'assurance quant à l'accomplissement du fait (si c'est fort probable (quasi certain), on utilise l'indicatif ; tandis que si c'est peu probable, ou que la probabilité est inexistante ou peu élevée, on utilise le subjonctif), n'est pas valable. Comment expliquer alors la phrase suivante : « Or, il est fort probable que le couple ait une explication en béton à donner aux Québécois » (Patrick Lagacé, dans *La Presse*)⁷ ?

La raison de ces divergences explicatives, c'est que la probabilité s'applique à quelque chose « qui, sans être absolument certain, peut ou doit être tenu pour vrai plutôt que pour faux », ou « dont on peut penser que l'existence, la réalisation a eu, a ou aura lieu, qu'il est raisonnable de conjecturer, de présumer, de prévoir » (*Petit Robert*). Une probabilité et une forte probabilité n'entraînent donc pas l'assurance complète, et, en tout cas, d'autres paramètres interviennent dans le choix du mode. Les débats qui existent sur la toile marquent en tout cas les failles des explications grammaticales traditionnelles : elles sont valables, comme le dit Mauger (1968 : IV-VI), pour le français écrit, tandis que le français parlé familier admet une bien plus grande variété quant aux choix des modes !

On dirait ainsi que ce n'est pas le degré de probabilité en soi, mais l'implication du sujet/locuteur dans la croyance à admettre la réalité future du fait envisagé qui peut mieux expliquer le choix d'un mode ou de l'autre : « Il est probable qu'il reviendra / il est probable qu'il dit la vérité » impliquent que le locuteur qui les utilise croit fermement à cela, qu'il en est presque certain, tandis que dans « il est probable qu'il revienne / il est probable qu'il dise la vérité », le locuteur reste sur ses gardes et maintient une réserve sur l'appréciation/jugement qu'il porte : « L'action future de 'venir' ne saurait être actualisée, du fait qu'on se contente d'émettre une estimation, un jugement, une opinion sur elle [...] Avec le subjonctif, le locuteur rejette l'événement évoqué 'hors de son univers de croyance', ou du moins, dans le cas de 'improbable', il émet un doute à son propos, ce qui postule bien dans tous les cas une appréciation personnelle de l'événement »⁸.

On peut considérer dans ce même bloc les phrases construites avec *espérer* / *esperar* : elles relèvent d'une même appréhension d'un fait imaginé, voulu par le locuteur, qui se produirait dans un futur (indéfini, vécu, psychologique). Mais les choses ne sont pas claires du tout en français, si nous voyons le *Dictionnaire Hanse&Blampain* (qui constate des emplois courants – qu'il condamne – avec le subjonctif après *espérer*; emplois qui sont tolérés après *espérons* ou *on pourrait*

⁷ Exemple tiré de <http://chouxdesiam.canalblog.com/archives/2007/09/30/6379031.html> [consultation février 2010].

⁸ Explication qu'on trouve à : <http://www.etudes-litteraires.com/forum/sujet-10138-normal-indicatif-subjonctif> [consultation février 2010].

espérer ; *espérer* à la forme négative et interrogative est suivi de l'indicatif ou du subjonctif...).

Hanse&Blampain essaient de trouver une explication du choix du mode dans la sémantique : le degré d'espoir (face à souhaiter, qui marque un simple désir), tout comme avec probable on le faisait avec le degré de probabilité : mais les exemples à la forme négative ou interrogative invalident cette explication. La frontière sémantique entre *espérer* et *souhaiter* n'est pas si ferme que Hanse&Blampain l'établissent, si on croit le *Petit Robert* : *Vous croyez qu'il viendra ? – Je l'espère bien ! (= je le souhaite)*. La contrastivité avec l'espagnol (qui emploie toujours le subjonctif) nous permet de déterminer que l'espoir ne constitue jamais une assurance complète, de là l'alternance entre futur de l'indicatif et le conditionnel et les usages fréquents en français courant du subjonctif.

4. LE « FUTUR » DANS LES PROPOSITIONS SUBORDONNÉES CIRCONSTANCIELLES DE TEMPS

Si nous examinons le dernier cas, celui des propositions subordonnées circonstancielles de temps, introduites par *cuando / quand* ou *lorsque*, nous serons en mesure de proposer une explication globale d'un ordre différent. L'espagnol oppose encore un subjonctif présent à un futur ou un présent de l'indicatif en français (voir corpus) : « *cuando vengas, mañana, no olvides las llaves* », face au futur de l'indicatif en français ». ¿ « *Quieres casarte conmigo ? Cuando quieras* » / « *como quieras* »- « *Tu veux être ma femme ? quand tu veux* » / « *comme tu veux* ». Mais si la proposition n'est pas une circonstancielle, mais une complétive (« *sé cuando vendrás* »), l'espagnol utilise aussi le mode indicatif.

On peut – comme pour *probable, espérer, ne pas croire que...* et d'autres expressions similaires – essayer de trouver une explication dans la sémantique : le degré de confiance dans la réalisation d'un fait appréhendé dans le futur. En français, le fait serait envisagé en tant que certain, et en espagnol, en tant qu'éventuel : « *quant tu viendras* » – « *cuando vengas* ». Aucune explication n'est donnée dans les grammaires espagnoles ou françaises : les grammairiens de chaque langue (renfermés chacun dans sa langue) estiment que le mode indicatif (en français) ou subjonctif (en espagnol) va de soi ; l'absence d'explication est plus frappante dans le cas des grammaires franco-espagnoles ou hispano-françaises. Doit-on se limiter à constater que le fait est posé comme probable en français, tandis qu'il est posé comme possible en espagnol ?

G. Guillaume fait une considération générale sur les conjonctions (« les conjonctions complexes terminées par *que* ») où il distingue deux groupes : les

conjonctions *actualisantes* qui se font suivre de l'indicatif, les conjonctions *virtualisantes* qui se font suivre du subjonctif ([1929] 1984 : 42). L'appréhension du « temps » qui se crée par l'utilisation de ces conjonctions contient deux phases : une phase incidentielle (venue du procès dans le temps) et une phase conséquentielle (les conséquences du procès survenu). « La perspective ne devient actuelle qu'avec l'ouverture d'une phase conséquentielle, entraînant la fermeture de la phase incidentielle [...]. *L'actualité est le lieu de juxtaposition des deux phases perspectives* » ([1929] 1984 : 43). Les conjonctions actualisantes posent un procès dans le temps où on situe le départ d'une suite conséquentielle (exemple : « lorsque Pierre eut déjeuné... ») ; les conjonctions virtualisantes impliquent par contre un sentiment en opposition avec la fermeture de la phase incidentielle ou avec l'ouverture de la phase conséquentielle, de type hypothétique, prévision désidérative, anticipation, révocation d'un jugement, etc. (exemple : « je ferai tout mon possible pour que tu viennes »).

L'espagnol et le français ne se séparent point dans le choix des modes dans ces cas-là. Mais ce n'est pas le cas pour les conjonctions simples *quand* et *lorsque*, qui se font suivre du mode indicatif en français et du subjonctif en espagnol. G. Guillaume indique (pour le français) qu'elles ne contiennent pas les éléments analytiques nécessaires à la distinction des deux phases perspectives : de là l'utilisation du futur de l'indicatif. L'espagnol et le français se séparent quant aux usages de *quand* et de *cuando* : le français *quand* ouvre une phase conséquentielle (donc actualisation complétée), l'espagnol *cuando* ne ferme pas la phase incidentielle, et ne produit pas l'actualisation du fait dans la pensée du locuteur.

CONCLUSIONS

Il faut dire tout d'abord que chaque forme grammaticale est le signifiant d'une partie du système : « la langue est un système, un tout dont les parties non seulement s'adaptent les unes aux autres, mais n'ont de sens et de valeur que les unes par rapport aux autres, forment un ensemble dont on ne peut modifier un seul élément sans en détruire l'équilibre et l'harmonie... » (Stéfanini, 1994 : 110). G. Guillaume l'a bien vu, l'un des premiers : « aucune forme ne nous fait voir l'intégrité du système, l'entier systématique... la reconstitution d'un système suppose la vue de tout le paradigme grammatical des formes considérées, et elle suppose, en outre, la substitution à ce paradigme d'un ouvrage construit, qui est un mécanisme et dont chaque forme représente une partie » ([1929] 1984 : 79). On ne peut pas expliquer une forme à elle seule : c'est à l'intérieur de l'ensemble des

usages du mode subjonctif qu'il faut expliquer le corpus pris comme objet d'étude. Et le cadre de la chronogénèse de G. Guillaume nous offre précisément ce système.

Nous devons aussi admettre en tant que linguistes que la langue possède un fonctionnement social en liberté et que la grammatisation d'une langue (confinement des emplois à travers des règles normatives) constitue une tentative où l'on restreint dans un moule cette liberté des usagers, ce qui produit une tension continue dans les usages de la langue. Il est aussi vain que déplacé pour un grammairien de se lamenter sur le « destin et le déclin du subjonctif » en français, comme le font certains grammairiens (Baylon&Fabre entre autres) : « À quelque niveau qu'on se place (langue littéraire, usage soutenu, langue des journaux ou de la presse parlée), on ne manque pas de rencontrer ou bien des emplois de ces formes qui se s'imposent pas, ou bien des emplois de formes incorrectes [...] tout cela est évidemment la marque d'un certain déclin et, semble-t-il, irréversible » (1973 : 144).

Au lieu de se lamenter de ce déclin, pourquoi ne pas admettre tout simplement, avec G. Guillaume, qu'il existe une opposition constante dans toute langue entre glossogénie et grammaticalisation :

La glossogénie comporte de façon inhérente une tension créatrice continue sur une triple visée :

Une visée que nous appellerons *systematique* tendant à la construction et à la continuation, par dépassement, des systèmes constitutifs de la langue ;

Une visée *sémiologique*, qui est recherche indéfiniment poursuivie d'une sémiologie suffisamment apte à extérioriser les articulations du système et, plus généralement, les contrastes de tous ordres que la pensée institue en elle-même à des fins de concevabilité et qui, pour atteindre son but, profite de tous les accidents de la contingence historique ;

Une visée que nous appellerons *pléronomique* allant à une diversification croissante et à un accroissement indéfini du nombre des idées particulières susceptibles de se présenter en position de matière sous chacune des formes généralisantes ou articulations de système qu'on a su momentanément se donner ([1929] 1984 24).

C'est-à-dire, il existe un « déficit inévitable du langage à l'endroit des choses dont il est fait pour parler et dont l'ensemble constitue l'expérience humaine » : quoi de plus normal alors que les locuteurs essaient des innovations pour mieux dire leur expérience du monde ?

Finalement, l'une des clés de compréhension du système verbal en français et en espagnol doit être, à l'intérieur du système du verbe bâti par G. Guillaume, la réflexion suivante faite par le linguiste Lyons, reprise par Baylon&Fabre, qui constatent la spécificité de la représentation linguistique du « futur »

chronologique/psychologique, et donc l'existence d'un « déséquilibre entre le passé et l'avenir »:

Le passé est tout ce qui a eu une existence, tout ce qui a été réalisé, tout ce qui a laissé des traces ; l'avenir est ce qui n'a pas encore de réalité et qui peut-être n'en aura pas. D'une certaine façon le passé est plus réel que le futur ; aussi le français dispose-t-il d'un plus grand nombre de tiroirs verbaux pour le premier que pour le second ; et ne traite-t-il pas de la même façon passé et futur : formes synthétiques pour l'un qui vient du latin, futur périphrastique (aimer + ai) pour l'autre. D'où l'idée que le futur est 'une notion qui traverse la distinction mode-temps' (Lyons, in Baylon&Fabre 1968 : 84).

BIBLIOGRAPHIE

- ALLOA, H. y S. MIRANDA DE TORRES (2005) : *Hacia una Lingüística contrastiva francés-español*, Córdoba (Arg.), Ed. Comunicarte.
- BAYLON, Ch. et P. FABRE (1973) : *Grammaire systématique de la langue française*, Paris, Nathan.
- CAPELLE G., J.-L.FRÉROT, A. COMÍNGUEZ et A. RUIZ (1979-1981) : *Gramática básica de la lengua francesa*, Paris/Madrid, Hachette/SGEL.
- CARRASCO GUTIÉRREZ, A. (ed). 2008 : *Tiempos compuestos y formas verbales complejas*, Madrid / Francfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- CHARAUDEAU, P. (1992) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- CHEVALIER, J.-Cl., Cl. BLANCHE-BENVENISTE, M. ARRIVÉ et J. PEYTARD (1964) : *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse.
- DUBOIS, J. et R. LAGANE (1973) : *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse.
- DULIN, N., S. PALAFOX et M^a R. OZAETA (2007) : *L'essentiel. Français langue étrangère*, Madrid, UNED.
- DUVIOLS, M. et J. VILLEGIER (1964) : *Grammaire espagnole*, Paris, Hatier.
- ECHEVARRÍA PEREDA, E. (2006) : *Manual de gramática francesa*, Madrid. Ariel.
- FERNÁNDEZ BALLÓN, M. et A. MONNERIE-GOARIN (1987) : *Gramática esencial de francés*, Paris, Larousse.
- FONTANILLE, J. (1991) : *Le discours aspectualisé*, Limoges / Amsterdam / Philadelphia, PULIM / Benjamins.
- GÓMEZ TORREGO, L. (2007) : *Gramática didáctica del español*, Madrid, SM.
- GUILLAUME, G. ([1929] 1984) : *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. Suivi de *L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Honoré Champion.
- . (1964) : *Langage et Science du Langage*, Québec/Paris, Laval/Nizet.

- HANSE, J. et D. BLAMPAIN (2000) : *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- LEEMAN-BOUIX, D. (2002) : *Grammaire du verbe français. Des formes au sens*, Paris, Nathan.
- MAUGER, G. (1968) : *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, Paris, Hachette.
- PINCHON, J. y B. COUTE (1981) : *Le système verbal du français. Description et applications pédagogiques*, Paris, Nathan.
- RAE (2009) : *Nueva gramática de la lengua española*. 2 tomos, Madrid, Espasa Libros.
- RÉMI-GIRAUD, S. et M. LE GUERN (1986) : *Sur le verbe*, Lyon, PUL.
- RIEDEL, M., J.-Ch. PELLAT et R. RIOUL (1994) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- STÉFANINI, J. (1994) : *Histoire de la grammaire*, Paris, CNRS. Article : « Grammairiens classiques et classicisme grammatical », 109-117.

Étude comparée de la terminologie grammaticale verbale dans l'Arte [...] de P.-N. Chantreau et dans le *Novísimo Chantreau* [...] d'A. Bergnes de las Casas

IRENE VALDÉS MELGUIZO
Universidad de Granada

1. INTRODUCTION

Nous allons exposer comment est envisagé l'enseignement grammatical du « Verbe » de la langue française en Espagne à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècles, et plus précisément, dans les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas. La raison du choix de ces auteurs est totalement justifiée puisque ces grammairiens ont été des maîtres de langues qui ont marqué l'histoire de l'enseignement du français en Espagne le long de la période temporelle signalée, tel que les études de Javier Suso López, M^a Eugenia Fernández Fraile, Manuel A. Tost Planet, Brigitte Lépinette, etc...¹ ont mis en relief, et aussi les nombreuses éditions que nous avons trouvées de ces grammaires tout au long du XIX^e siècle².

Notre travail a consisté à analyser comment les descriptions grammaticales du français (langue maternelle), faites par les grammairiens français du XVIII^e siècle, se projettent dans les grammaires destinées à enseigner le *Français Langue Étrangère* à des Espagnols (concrètement l'Arte de P.-N. Chantreau et le *Novísimo Chantreau* d'A. Bergnes de las Casas) : c'est-à-dire, le contenu qui est retenu, qui est éliminé, qui est simplifié, voire qui est ignoré.

Nous verrons ainsi comment les descriptions, en ce qui concerne l'aspect temporel verbal ont été des outils d'analyse valables pour une meilleure compréhension du fonctionnement de la langue, et par conséquent plus efficaces pour l'enseignement de la langue française.

¹ Voir Références bibliographiques (Sources secondaires) pour consulter la référence complète de ces études.

² Les éditions de P.-N. Chantreau : 1781, 1797, 1824, 1826, 1841, 1848, 1849, 1850, 1856, 1857, 1863, 1864, 1867, 1875, 1881, 1885. Les éditions d'A. Bergnes de las Casas : 1845, 1852, 1860, 1861, 1867, 1872, 1874, 1877, 1882, 1883, 1884, 1888.

Le corpus analysé comprend d'un côté les deux grammaires choisies : l'édition de 1781 de *l'Arte* [...] de P.-N. Chantreau et l'édition de 1857 du *Novísimo Chantreau* [...] d'A. Bergnes de las Casas, et de l'autre, les grammaires citées par P.-N. Chantreau et par A. Bergnes de las Casas dans leurs prologues, qui ont été leurs « sources » : la *Grammaire générale* de Beauzée (1747), les *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues* de Condillac (1797), la *Logique et principes de grammaire*, de Du Marsais (1792), *Les Vrais principes de la langue française*, de Girard (1747), et finalement, *l'Abrégé de la grammaire française* de Wailly (1777). En plus, nous avons consulté la *Grammaire* de Port-Royal pour constater l'influence de cet ouvrage dans les deux auteurs³.

Dans ces ouvrages, les similitudes et les différences sont présentes, donc, une étude comparée de ces auteurs nous aidera à bien comprendre l'évolution de ces grammaires et l'importance de l'enseignement du *Français Langue Étrangère* en Espagne, concrètement l'aspect temporel. Nous avons fait une étude contrastive des systèmes verbaux dans ces deux grammairiens, car nous considérons que cette approche est essentielle pour comprendre les changements produits dans l'appréhension de la temporalité verbale. Nous présenterons les différentes définitions que nous avons trouvées dans le « Verbe », et aussi les points de rencontre.

2. LES GRAMMAIRIENS FRANÇAIS CITÉS DANS LES PROLOGUES DE P.-N. CHANTREAU ET D'A. BERGNES DE LAS CASAS

Dans ce chapitre, nous présenterons en suivant un ordre chronologique les « sources grammaticales » citées dans les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas.

Nous devons indiquer tout d'abord que la grammaire de Port-Royal (1660) a été une grande influence pour nos deux grammairiens. Cette grammaire représente les piliers de la grammaire française.

La première remarque que l'on peut faire est que pour Port-Royal, le verbe est :

... un mot dont le principal usage est de signifier l'affirmation, c'est-à-dire, de marquer que le discours où ce mot est employé, est le discours d'un homme qui ne conçoit pas seulement les choses, mais qui en juge et qui les affirme (1660 : 332).

³ Voir Références bibliographiques (Sources primaires) pour consulter la référence complète des grammaires que nous avons utilisées.

C'est tellement important la temporalité verbale qu'ils citent plusieurs grammairiens latins, par exemple Aristote : *vox significans cum tempore* (1660 : 334).

La grammaire de Port-Royal ajoutera à cette définition celle de la personne et celui du nombre. Ce qui explique que le verbe est un mot essentiel qui désigne la temporalité mais aussi le nombre du sujet.

D'après cette grammaire, la division générale des temps verbaux est : le passé, le présent et le futur. Il s'agit d'une explication traditionnelle, simple et à la fois concise, pour classer les verbes selon le moment de l'énonciation. Une fois que cette grammaire a formulé les trois grands axes de temporalité, elle montre une subdivision en marquant les nuances propres à chaque temps verbal.

Ainsi, pour cette grammaire les prétérits se divisent en défini et en indéfini ou aoristes. Cette classification fait référence à si l'action est accomplie ou pas. Le prétérit défini est l'actuel passé composé et le prétérit indéfini ou aoriste est le passé simple. Ces grammairiens classifient le futur de la même façon que les temps prétérits (1660 : 344-345).

On notera que la grammaire de Port-Royal fait une étude des temps composés. Ledit *prétérit imparfait*, c'est un temps composé étant donné qu'il ne marque pas la chose simplement et proprement comme faite, mais comme présente à l'égard d'une chose qui est déjà néanmoins passée (*Je soupais lorsqu'il est entré* 1660 : 345). Tantôt pour A. Bergnes de las Casas comme pour P.-N. Chantreau, ce temps verbal est l'imparfait. D'après ces grammairiens, il s'agit d'un temps simple, parce qu'il est formé seulement avec un mot. Rappelons que les temps composés, c'étaient les temps formés avec deux mots (normalement l'auxiliaire plus un autre verbe).

Le deuxième temps composé qu'ils nous présentent est celui qui marque doublement le passé, et qui, à cause de cela, s'appelle *plus-que-parfait* (1660 : 345-346). Cette explication coïncide avec celle que nous avons trouvée dans les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas. Et le troisième temps composé est celui qui marque l'avenir avec rapport au passé, à savoir, le *futur parfait*. Ces temps marquent l'action comme future en soi, et comme passée au regard d'une autre chose à venir, qui la doit suivre (1660 : 346).

La grammaire de Port-Royal fait une comparaison avec la langue espagnole. Ces grammairiens affirment que la langue française est très exacte pour savoir quels temps verbaux sont convenables dans chaque moment de l'énonciation. Cependant, ils critiquent la langue espagnole et l'italienne en la tachant d'inexacte et d'arbitraire pour utiliser un temps verbal à la place d'un autre dans les prétérits.

Notre langue est si exacte dans la propriété des expressions, qu'elle ne souffre aucune exception en ceci, quoique les Espagnols et les Italiens confondent quelquefois ces deux prétérits, les prenant l'un pour l'autre (1660 : 344).

Il faut souligner que la grammaire de Port-Royal fait son étude par rapport au latin. La langue de base de l'explication c'est le latin. Dans la grammaire de P.-N. Chantreau la langue latine est encore présente pour donner les explications mais dans la grammaire d'A. Bergnes de las Casas le latin n'apparaît pas.

Nous allons analyser maintenant l'influence des grammairiens français du XVIII^e siècle. La grammaire de Restaut, les *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française* (1730), est présentée sous forme de dialogue, pour rendre plus efficace la compréhension des notions grammaticales et la mémorisation des règles de la part de l'élève. Il s'agit d'un dialogue. Nous pouvons imaginer qu'il y a un élève qui demande au maître les doutes qu'il a, et il lui répond.

Pour Restaut le verbe est : « un mot dont on se sert pour affirmer quelque chose d'un sujet » (1730 : 68). Restaut met l'accent sur les terminaisons verbales pour connaître les différents temps : « ...certaines inflexions du verbe [nous] font connaître à quel temps il faut rapporter la chose que l'on affirme du sujet » (1730 : 82).

Il nous donne des exemples pour représenter les différents temps verbaux. C'est la même classification que la grammaire de Port-Royal présentait :

Mon frère fut heureux, le mot *fut*, fait connaître que ce que j'affirme de mon frère se rapporte à un temps passé. Quand je dis, *Mon frère est heureux*, on voit par le mot *est*, que je parle d'un temps présent. Et quand je dis, *Mon frère sera heureux*, le mot *sera*, marque un temps futur ou à venir (1730 : 82).

Il nous présente les temps verbaux qui appartiennent à ces trois temps simples. Il faut insister sur le fait que c'est la première grammaire qui présente le *conditionnel présent* comme un temps qui appartient au présent. Ceux qui se rapportent au prétérit, ce sont *l'imparfait*, *le prétérit indéfini*, *le prétérit antérieur*, *le plus-que-parfait*, *le conditionnel passé*. Ceux qui se rapportent au futur, il n'y en a qu'un, qui est le *futur passé*, parce que c'est une espèce de futur (1730 : 83).

Puis, Restaut nous donne de chaque temps verbal des exemples très représentatifs à l'aide des phrases :

Le Prétérit simple, que l'on appelle encore *Prétérit défini*, marque une chose passée dans un temps dont il ne reste plus rien. *Je fus malade l'année dernière* (1730 : 84). Le *Prétérit indéfini* s'appelle ainsi, parce qu'il marque une chose passée dans un temps que l'on ne désigne pas ou dans un temps désigné dont il reste encore quelque part à écouter. *Les fruits de la terre ont été la nourriture des premiers hommes* (1730 : 85).

Beauzée est également cité comme source par P.-N. Chantreau. Dans son ouvrage la *Grammaire générale* (1747), Beauzée définit le verbe comme « [la] seule espèce de mots qui paraisse susceptible de la distinction des Temps » (1747 : 422).

Sans doute, il veut mettre en relief l'importance de la temporalité dans cette partie du discours. Tout au long de l'étude de cette grammaire, nous avons remarqué la dimension que Beauzée confère aux temps verbaux, ce qui signifie que le verbe marque la relation de temporalité avec les autres parties de la phrase et de l'action exprimée. À cette affirmation, aussi devons-nous ajouter qu'il existe également des mots qui marquent cette relation de temporalité, en effet, les adverbes temporels et quelques conjonctions. Donc, il faut considérer les autres marqueurs discursifs de la proposition histoire d'élucider avec précision le temps verbal utilisé par l'émetteur du discours.

Nous retrouvons aussi que d'après Beauzée, la temporalité verbale est marquée par les époques (1747 : 425) et les périodes (1747 : 425). Il donne les définitions de ces termes afin de comprendre les caractéristiques essentielles que la temporalité verbale possède. Il définit l'époque comme des points concrets dans l'énoncé pendant que la période est la portion de temps qui englobe les différents points de l'époque. Autrement dit, la période est formée par les moments de temps qui existent entre les différentes époques. Donc, Beauzée a cru opportun de faire cette distinction et c'est le premier grammairien qui incorpore ces deux éléments à l'explication de la temporalité verbale.

D'après Beauzée, le temps verbal peut être défini à l'intérieur du système métaphysique, c'est-à-dire, l'idée accessoire d'un rapport d'existence à une époque. Ainsi, ce type de rapport peut être d'antériorité, de simultanéité et de postériorité. Alors, les présents sont les temps qui expriment la simultanéité d'existence à l'égard de l'époque de comparaison. Les prétérits sont les temps qui expriment l'antériorité d'existence à l'égard de l'époque de comparaison. Et finalement, les futurs expriment la postériorité. Cette classification est celle que tous les grammairiens utilisent pour la temporalité verbale.

D'autre part, Beauzée nous offre une seconde division générale des temps. Il insiste que les temps verbaux peuvent être soit définis, soit indéfinis. Les temps indéfinis ne tiennent à aucune époque précise et déterminée, et les définis sont essentiellement relatifs à quelque époque précise et déterminée.

Nous avons remarqué les différents types de *présent* qui sont expliqués dans sa grammaire. Il y a le présent dit *présent véritablement indéfini ou défini*. En fait, la seule différence qui existe entre ces deux dénominations c'est le rapport avec une époque précise ou imprécise.

Le présent [...] fait abstraction de toute époque, quoiqu'il ne puisse jamais être employé sans application à quelque époque déterminée, mais qui est rapporté tantôt à une époque et tantôt à une autre (1747 : 435).

Il faut mentionner que Beauzée est le premier grammairien qui nous présente les différents emplois des temps verbaux. Pour lui, le présent peut être un présent actuel (*Je vous loue d'avoir fait cette action* 1747 : 435). Mais aussi, il utilise différents marqueurs temporels pour lui conférer d'autres fonctions, comme un présent « futur », (*Je pars demain* 1747 : 437).

Ainsi, il fait une même division très complète pour les prétérits. Nous avons trouvé une nouvelle nuance pour les prétérits. C'est-à-dire, les *prétérits prochains*. Ceux que nous utilisons avec l'auxiliaire *Venir* et le présent de l'infinitif du verbe conjugué, à la suite de la préposition *De*, l'actuel passé prochain, (1747 : 478).

D'après Beauzée, le verbe *Devoir* au présent suivi d'un infinitif représente le futur. Normalement, c'est une conséquence d'un fait antérieur, et ce verbe marque le résultat lequel si on répétait l'action c'est sûr que l'on ferait autrement, donc, le présent du verbe *Devoir* marque cette action future mais au même temps réelle. En plus, dans la grammaire de Beauzée nous avons remarqué l'allusion qu'il fait à la traduction espagnole du verbe *Devoir*.

Il faut attirer l'attention sur le fait que le futur prochain est présent dans cette grammaire : « Les futurs prochains sont composés du verbe auxiliaire *Aller* suivi simplement du présent de l'infinitif du verbe conjugué » (1747 : 478).

Il nous a paru opportun de mentionner maintenant les *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues* de Condillac (1797), étant donné qu'il utilise les mêmes termes que Beauzée. Ce grammairien est très présent dans la grammaire de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas (voir ci-infra *Table analytique « Le verbe : l'aspect temporel*). D'après lui, le verbe est « ... l'âme du discours puisqu'il prononce tous nos jugements » (1797 : 161).

Selon ces grammairiens, l'aspect temporel est une réalité innée au verbe par rapport au moment dont on parle ou dont on présente la pensée (1797 : 168).

Dans la grammaire de Condillac, nous avons aussi trouvé le terme qui fait référence aux *époques*. Nous pensons que c'est un bon début, pour rendre plus clairs les différents temps verbaux que nous pouvons trouver, avant de détailler chaque temps en soi-même.

D'après Condillac, il y a un seul présent. Cependant, pour d'autres grammairiens, le présent peut être rattaché au passé et même au futur : « Il n'y a donc qu'une manière d'envisager le présent, et il n'y a aussi qu'un seul présent dans chaque verbe, *j'aime* » (1797 : 171).

Il nous présente les différents temps qui font référence au passé. Mais il y a une remarque à mettre en relief, et c'est qu'il incorpore aussi, comme Beauzée, la notion du passé prochain, avec la périphrase verbale *Venir De + Infinitif* (1797 : 171).

De même, la classification qu'il nous montre pour les futurs est identique à toutes celles que nous sommes en train de voir. Cependant, il met l'accent sur le futur prochain, *Aller + Infinitif* et sur quelques expressions qui représentent l'époque postérieure. Comme par exemple les périphrases verbales *Devoir + Infinitif, Avoir À + Infinitif* (1797 : 176).

Il conclut l'explication en faisant très attention à ne pas confondre un temps présent avec un temps passé ou futur :

En voilà assez pour vous faire comprendre comment on emploie la forme d'un temps pour celle d'un autre. Je dis *la forme* ; car il ne serait pas étonnant de dire, avec les grammairiens, qu'on emploie le présent pour le passé, et le passé pour le futur (1797 : 204).

Les idées de *Les Vrais principes de la langue française* de Girard (1747) sont présentes dans les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas. Il donne la définition du verbe en faisant référence à l'idée d'événement : « ...De façon qu'ils sont proprement dans le discours ce que l'action est dans la nature: comme celle-ci est l'essence de la vie, ceux-là sont l'âme de la pensée » (1747 : 3).

Le grammairien Girard incorpore les modes adaptatifs. C'est la première fois que ce terme apparaît. En fait, il établit une corrélation avec les moments d'énonciation. Au lieu de rattacher les actions au moment de l'énonciation, il les rattache aux événements.

Ces modes adaptatifs ne font pas la différence entre le passé, le futur, et le présent. Ils dépendent de ce qu'ils expriment. Le premier où il est exprimé d'une manière positive comme chose réelle, ainsi que dans ces formations *je fais, je faisais, je ferai* (1747 : 10). Le second où il est représenté en pure hypothèse ou comme simple supposition et non réalité, tel que *je ferais, j'aurais fait* (1747 : 10). Le troisième où il ne paraît qu'en forme de subséquence, comme suite d'un autre événement : tel que *je fasse, je fisse* (1747 : 10-11). Mais après cette classification tellement nouvelle, nous trouvons encore la division de l'aspect temporel, en présent, passé et futur.

Dans la grammaire de Girard, nous avons souligné les différents rapports des temps verbaux. Pour lui, le présent, le futur ou le passé peuvent être en relation les uns avec les autres. Il utilise, donc, des marqueurs temporels – *j'ai fait ce matin de la bonne besogne* (1747 : 21-22), *je fis hier tout ce que je pus* (1747 : 22).

Il insiste dans les différences qui existent entre les temps absolus et les temps relatifs. Les temps relatifs sont les temps dit simples, et les temps absolus sont les temps composés. Les temps absolus représentent le temps de l'événement par la seule comparaison avec celui où l'on parle. Les temps relatifs sont liés à une comparaison double, faite non seulement avec le temps de la parole mais encore avec celui de quelque autre événement (1747 : 25).

En résumé, Girard affirme que :

... le verbe varie donc ses formations, non seulement par rapport aux Modes, pour représenter les divers états sous lesquels l'événement peut paraître, mais encore par rapport à la variété des Temps auxquels il peut répondre dans chaque mode, et de plus par rapport à la différence et au nombre des personnes qui peuvent figurer dans chaque temps des modes adaptatifs (1747 : 31).

Passons à la grammaire la *Logique et principes de grammaire* (1792) de Du Marsais. Nous n'avons trouvé que de petites allusions aux verbes *Devoir* et *Faire*. Mais, il ne s'intéresse pas à expliquer chaque temps verbal.

Notre verbe *devoir* ne sert-il pas aussi d'auxiliaire aux autres verbes, par métaphore, ou par extension, pour signifier ce qui arrivera (1792 : 707).

Le verbe *faire* a souvent aussi le même usage (1792 : 708).

La dernière grammaire à étudier, c'est *Les Principes généraux et particuliers de la langue française* de Wailly (1810). D'après lui le verbe « ... exprime une action ou un état » (1810 : 39).

Wailly fait la division des temps verbaux selon les terminaisons, si nous regardons ces terminaisons, nous saurons quels temps représentent-ils. La classification est traditionnelle, autrement dit, le passé, le présent et le futur.

Il incorpore le conditionnel comme un temps en soi-même. Les auteurs précédents ne lui ont pas donné une place indépendante. C'est le premier grammairien à nous montrer la fonction syntaxique des différents temps verbaux, ce qui signifie que le présent du subjonctif et l'imparfait de l'indicatif peuvent avoir la fonction d'un temps futur par rapport au contexte (1810 : 47), et aussi, un présent de l'indicatif s'utilise au lieu du futur prochain (1810 : 202).

Dans le chapitre suivant, nous verrons que ces explications sont projetées dans les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas.

3. INFLUENCE DES GRAMMAIRIENS FRANÇAIS DANS LES GRAMMAIRES DE P.-N. CHANTREAU ET D'A. BERGNES DE LAS CASAS (LE SYSTÈME VERBAL)

Il faut d'abord rappeler que le verbe est l'élément essentiel de la phrase d'après toutes les sources grammaticales utilisées pour P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas. C'est la partie la plus importante à expliquer. Il existe cependant de petites différences remarquables entre ces grammairiens et leurs sources citées. Nous allons les exposer à présent, puisqu'elles indiquent l'évolution produite au cours de cette période.

Les explications de l'*Arte* [...] et du *Novísimo Chantreau* [...] sont faciles à comprendre, car ces grammaires avaient un objectif pédagogique. Elles prétendaient souligner seulement quelques nuances de chaque temps verbal, histoire de rendre plus accessible et plus clair le sujet aux apprenants. Et pourtant, dans les sources grammaticales, nous avons remarqué comment les définitions des temps verbaux sont extrêmement détaillées et bien exposées. Cette situation nous fait penser à l'approche de l'enseignement de la langue française maternelle. Par contre, P.-N. Chantreau et A. Bergnes de las Casas expliquent la langue française du point de vue d'une langue étrangère ou seconde, autrement dit, les apprenants possèdent déjà les contenus grammaticaux, donc, il n'est pas nécessaire de les répéter encore et ils se centrent seulement dans les différences trouvées entre la langue étrangère et la langue maternelle.

Il faut remarquer que les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas sont très pratiques. Ainsi, nous trouvons pleins d'exercices pour aider les élèves à acquérir la langue à travers la pratique.

Nous présentons donc les explications des temps verbaux, l'aspect temporel. En effet, P.-N. Chantreau et A. Bergnes de las Casas ne présentent pas la théorie (au moins dans la partie de la grammaire), mais la formation des temps verbaux. Tandis que leurs prédécesseurs montrent les explications raisonnées pour savoir quand on utilise le passé composé au lieu du passé simple. Cependant, ils confirment tout simplement la formation de ces temps.

Ils font une classification des temps verbaux, en temps « primitifs » et temps « dérivés ». Les temps « primitifs » sont ceux qui aident à former les « dérivés ». Pour eux, à partir de ces temps « primitifs » se forment tous les autres temps. P.-N. Chantreau et A. Bergnes de las Casas présentent une table descriptive avec la formation des temps verbaux (1781 :106/1857 :75). D'après P.-N. Chantreau, les temps « primitifs » sont le présent de l'infinitif, le participe, le gérondif présent, le présent de l'indicatif au singulier, et le passé simple. Tandis que pour A. Bergnes de

las Casas, ces temps primitifs se résument en trois ; le présent de l'infinif, le géronif présent et le passé simple.

A. Bergnes de las Casas suit la même démarche explicative que son prédécesseur P.-N. Chantreau, malgré les 60 ans de décalage. Tous les deux présentent les mêmes explications et les mêmes divisions pour les temps verbaux : « El verbo es una palabra que expresa una acción hecha, o recibida por su nominativo, o sujeto, o solamente indica el ser o estado de dicho sujeto » (1781: 91-92).

P.-N. Chantreau définit les temps comme temps simples et composés, sans faire directement référence à la temporalité, c'est-à-dire, le passé, le présent et le futur.

La grammaire de Wailly et la grammaire de Girard (citées ci-supra) ont beaucoup influencé celle de P.-N. Chantreau. Ce dernier les cite sans cesse dans ses sources grammaticales. C'est presque une copie exacte de tous les aspects grammaticaux que P.-N. Chantreau présente dans sa grammaire. Ensuite, nous montrons quelques exemples :

La división de las quatro conjugaciones que doy en esta obra, es la del Abate de Wailly, y de otros muchos insignes maestros (1781: 93).

[...] el Abate de Wailly trae esta misma conjugación con la que he concluido y menos dificultosa. El célebre Abate Girard había reparado antes, que el uso debía declararse presto por este modo moderno [...] en estos términos (1781: 130).

[...] Es en el año 1747 que hablaba así el Abate Girard, y desde entonces se ha hecho más usual la conjugación de s'asseoir del modo que la enseñamos en la tabla; de forma que hoy en la Corte de París está generalmente adoptada. Si me he valido de estas autoridades, es que yo sé que la preocupación es muy terca, y que para persuadirla es menester la mayor evidencia; y aun se le resiste muchas veces (1781: 130).

Este Saillir tiene otros dos significados. Véase la Gramática del Abate Wailly (1781:132).

Résoudre tiene dos participios [...] véase la Gramática del Abate Wailly (1781:135).

A. Bergnes de las Casas affirme que le verbe est « una palabra que espera una acción hecha o recibida por su nominativo o sujeto, o indica el ser o estado de dicho sujeto » (1852: 64).

Il fait une classification traditionnelle des temps verbaux (présent, passé, futur). Nous pensons que c'est à cause de son approche de la langue française en tant que langue étrangère et pas maternelle.

Après avoir fait une étude des temps verbaux dans les grammaires du français langue maternelle, nous avons remarqué que P.-N. Chantreau et A. Bergnes de las

Casas n'ont pas su utiliser toutes les notions que ces auteurs leur proposaient. En fait, ils s'en sont tenus aux généralités des temps verbaux sans conférer toute l'importance que cette partie du discours possède.

Ensuite, une table avec l'aspect temporel verbal montre dans quelles définitions ont influencé les sources étudiées dans les grammaires de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas.

TABLE ANALYTIQUE « LE VERBE : L'ASPECT TEMPOREL »					
TERME GRAMMATICAL		P.-N. CHANTREAU	A. BERGNES DE LAS CASAS	SOURCES GRAMMATICALES	
Verbe		91	64	Port-Royal, Restaut, Condillac, Girard, Wailly	
Modes : Infinitif, indicatif, subjonctif, impératif, conditionnel, participe		94	66	Girard	
Temps primitifs	Présent de l'indicatif	106	66	Port-Royal	
	Partitif	106			
	Gérondif présent	106			
	Prétérit défini	107		Port-Royal, Restaut	
Temps dérivés	Pluriel du présent de l'indicatif	107			
	Prétérit imparfait de l'indicatif	108		Port-Royal	
	Futur simple	108		Port-Royal	
	Conditionnel présent	108		Restaut	
	Présent du subjonctif	109			
	Prétérit imparfait du subjonctif	109			
	Impératif	109			
Temps	Présent		66	Port-Royal, Restaut, Condillac, Beauzée, Girard, Wailly	
	Passé			Restaut, Condillac, Beauzée, Girard, Wailly	
		Imparfait		67	
		Indéfini		67	Restaut
		Plus-que-parfait		67	Port-Royal, Restaut
	Futur				Port-Royal, Restaut, Condillac, Beauzée, Girard, Wailly
		Futur composé		67	
		Conditionnel composé		67	Restaut

4. CONCLUSIONS

Le choix de P.-N. Chantreau et d'A. Bergnes de las Casas, comme objet de notre étude, s'est montré totalement justifié à cause de la grande influence qu'ils ont exercée dans l'enseignement du *Français Langue Étrangère* en Espagne tel que les études de Javier Suso López, M^a Eugenia Fernández Fraile, Manuel A. Tost Planet, Brigitte Lépinette, etc. ont mis en relief, et aussi les nombreuses éditions que nous avons trouvées de ces

grammaires tout au long du XIX^e siècle. Grâce à eux, « la disciplinarisation » du français, sa conversion en matière scolaire a commencé.

L'incorporation du français comme matière scolaire dans la législation espagnole a été un grand pas puisqu'il a signifié une révolution dans l'enseignement de cette langue à partir de 1857. La loi Moyano a aidé à réglementer les principes basiques des langues étrangères. Jusqu'ici il n'y avait pas d'appui à ces langues, donc, ce fut un grand changement de la vision de l'enseignement de la langue étrangère. Autrement dit, ils sont les piliers de notre enseignement du *Français Langue Étrangère*.

Nous pouvons dire que les sources étudiées telles que la *Grammaire* de Port-Royal, de Beauzée, de Girard, de Restaut, et de Wailly ont laissé leur empreinte dans ces auteurs.

Dans l'analyse du « Verbe », nous avons trouvé comment ils ont retenu certains contenus de leurs sources grammaticales. P.-N. Chantreau et A. Bergnes de las Casas ont utilisé presque les mêmes définitions que les grammairiens étudiés. Mais nous avons vu comment il y a eu certains éléments qui ont été simplifiés, voire ignorés pour rendre plus accessibles les connaissances grammaticales à leurs élèves. P.-N. Chantreau et A. Bergnes de las Casas n'insistaient pas sur l'importance des caractéristiques de l'aspect temporel, contrairement à leurs antécédents.

Après avoir fait l'étude comparée des deux grammaires, nous avons remarqué que les sources grammaticales sont beaucoup plus riches en explications que les grammaires du *Français Langue Etrangère*.

Les changements qui se produisent dans la terminologie grammaticale verbale s'expliquent aussi d'un point de vue didactique : le besoin de mieux expliquer les notions grammaticales aux élèves.

Finalement, grâce à ces auteurs et à la présence du français au XIX^e siècle en Espagne, l'enseignement du *Français Langue Étrangère* a énormément évolué. La langue française a acquis une place très importante dans l'enseignement scolaire espagnol et c'est un sujet très attrayant pour continuer à l'étudier.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- ARNAULD, A. et C. LANCELOT (1972) : *Grammaire générale et raisonnée (1660) suivie de La Logique ou L'Art de penser (1662)*, Genève, Slatkine Reprints.
- BEAUZÉE, N. (1747) : *Grammaire générale*, Paris, De l'imprimerie de J. Barbou.
- BERGNES DE LAS CASAS, A. (1852) : *Novísimo Chantreau o Gramática Francesa*, Barcelona, Impresor de S.M. Édition utilisée pour les références : 1857, Barcelona, Impresor de S.M.
- CHANTREAU, P.-N. (1781) : *Arte de hablar bien francés o gramática completa dividida en tres partes*, Madrid, A.de Sancha. Édition utilisée pour les références: 1797, Madrid, A. de Sancha.
- CONDILLAC, E.-B. (1797) : *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues*, Paris, Chez A. J. Ducour.
- DU MARSAIS, C.-C. (1792) : *Logique et principes de grammaire*, Paris, Chez Barrois et Chez Froullé.
- GIRARD, G. (1747) : *Les Vrais principes de la langue française*, Paris, Chez Le Breton.
- RESTAUT, P. (1730) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, Paris, Chez Jean Desaint.
- WAILLY, N.-F. (1810) : *Principes généraux et particuliers de la langue française*, Paris, Delalain.

Sources secondaires

- BESSE, H. et R. PORQUIER (1984) : *Grammaires et didactique des langues*, Paris, Crédif-Hatier.
- CARAVOLAS, J.-A. (1994, vol. 1 ; 2000, vol. 2) : *La Didactique des Langues. Précis d'Histoire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal / Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- CARRETER LÁZARO, F. (1949) : *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, S.A.E Gráficas Espejo.
- CHERVEL, A. (2000) : *Les Grammaires françaises 1800-1914*, Paris, Institut national de recherche pédagogique.
- CHEVALIER, J.-C. (1968) : *Histoire de la syntaxe. Naissance de la notion de complément dans la grammaire française (1530-1750)*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- FERNÁNDEZ FRAILE, M^a E. (1998) : *Les textes littéraires comme procédé d'enseignement du FLE dans les Chantreau (1781-1857). Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 24, 137-150.

- . et J. SUSO (1999) : *La Enseñanza/Aprendizaje del francés en España entre 1767 y 1936: objetivos, contenidos y procedimientos*, Granada, Universidad de Granada.
- FISCHER, D., J. F. GARCÍA BASCUÑANA et M^a T. GÓMEZ (2004) : *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*, Barcelona, PPU.
- LEPINNETTE, B. (1999) : *La syntaxe dans les grammaires pour l'enseignement du français en Espagne au XIX^e siècle. Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 29, 27-93.
- PETERS (2000) : *Grammaire et enseignement du français, 1500-1700*, Leuven/Paris. 533-553.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1992) : *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, SGEL.
- SUÁREZ GÓMEZ, G. (1961) : « Avec quels livres les Espagnols apprenaient le français (1520-1850) », in *Revue de Littérature comparée*, tome XXXV, 158 - 171, 330-346, 512-523.
- SUSO LÓPEZ, J. (1996) : *La méthode traditionnelle théorico-pratique dans l'enseignement du français langue étrangère : de P. N. Chantreau à Maurice Bouynot*, in L'Universalité' du français et sa présence dans la péninsule ibérique. Actes du Colloque de la S.I.H.F.L.E.S. à Tarragone, 28-30 septembre 1995. *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 18, 243-260.
- TOST PLANET, M. A. (1994) : *Les avatars d'un grammairien, maître de langues et révolutionnaire : Pierre-Nicolas Chantreau*. *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 13, 38-54.

2. TIEMPOS DE LA FICCIÓN LITERARIA

El tiempo, una obsesión en la escritura autobiográfica de Henri Calet

EVA ADAM

Universidad Politécnica de Valencia

50 ans! Vous entendez quand ça sonne [...] Il faut être prêt à se mettre en route, se préparer à partir doucement – faire son bagage. Ne pas laisser trop de désordre derrière soi – être prêt...
Henri Calet, *Peau d'ours* (PO), 1958

INTRODUCCIÓN

Autor de una larga serie de textos de diferente formato (novelas, relatos, cuentos, *journaux de voyage* o estimulantes *balades parisiennes*), Raymond Barthelme, alias Henri Calet (París, 1904 – Vence, 1956), autor poco conocido en Francia aunque muy apreciado entre sus círculo de amistades y compañeros de profesión entre los que podemos destacar a Gide, Sartre o Camus entre otros, ha querido siempre conceder gran importancia al tiempo, un tiempo marcado siempre por fechas tanto históricas como personales. Su onomástica o la de sus seres queridos, constituía otro argumento del que hablar en sus novelas autobiográficas, «à peine romancées» y donde los rasgos de ficción permiten al autor pronunciar su verdad, tal y como nos lo recuerda en *Trente à quarante* (TQ):

[...] j'ai fait ces nouvelles de trente à quarante ans: la première en 1934 (j'avais trente ans), la dernière en 1946 (j'ai plus de quarante ans). Voici donc treize nouvelles, mises par ordre d'âge (je m'aperçois qu'elles deviennent brèves de plus en plus; à la longue, je me tairai tout à fait. Treize histoires ainsi qu'autant de bornes sur une route où les kilomètres seraient des jours, des semaines, des mois... Je ne parle point des heures à n'en plus finir, ni des petites minutes gaspillées par milliers (Calet, 1991: 7-8).

La lucha contra el paso del tiempo, contra la propia vida y en concreto contra la enfermedad, es una idea predominante en toda su obra. Esta es la razón por la que a la hora de analizar alguna de sus obras hayamos atendiendo así, además de su aspecto estructural, otros aspectos de orden histórico, sociológico, urbano y fundamentalmente psicológico, importantes todos ellos para comprender mejor el alcance y la riqueza de las obras analizadas.

1. UN PASADO TRAUMÁTICO

Dado el carácter autobiográfico de su obra me parece importante señalar como punto de partida para analizar el aspecto temporal en su vida y obra, lo traumática que tuvo que resultar la infancia de Henri Calet si nos remitimos a su árbol genealógico.

No olvidemos que su madre, Sophie Anne Claus, estuvo casada en primeras nupcias con Jean-Georges Louis Barthelmess en 1890 con tan sólo 16 años, con el que tiene dos hijos: Ida Sophie y Eugène Théodore. Desencantada por este primer marido «un quadragénaire anarchiste et tuberculeux dont on comptait les jours» (BL)¹ (Calet, 1999: 26-27), encuentra en Raymond-Paul Feuillebois todo lo que deseaba. En 1902 escapa a París con él. Tan sólo un año después y fruto de este nuevo amor, nace el pequeño Raymond-Théodore Barthelmess², llevando por apellido el de su padre putativo.

Esto ya podría suponer un primer «trauma» para el niño, por utilizar los términos de Kahlbaum (Kahlbaum, 1890: 461-482), Ribot (Ribot, 1890) y Hoch (Hoch, 1910: 463-475), quienes aseguran que un trauma es desencadenado por un acontecimiento inusual. Tan inusual es el apellido de un padre que no es el suyo como que su verdadero padre biológico abandonara a su madre, tras once años de convivencia, para unirse sentimentalmente con la hija de ésta y por lo tanto hermanastra de Henri Calet: Ida-Sophie con la que tendrá un hijo: Louis-Nicolas Barthelmess, al que llamaban Nico, hermanastro de padre y a su vez sobrino. Otro drama viene a sumarse en su memoria: el accidente que sufrió a los 6 años, justo un año antes de que su padre se marchara: «Une chute accidentelle dans la fosse du 'merveilleux garage' où travaille son père marque la fin du bonheur originel. Maladies (Calet, 1999: 55). Séjour de plus de deux ans à Berck-Plage, en pension. Séparé de ses parents, l'enfant devient 'triste définitivement'» (Wahl, 1999: 300) , tal y como puede apreciarse en BL «Dans le cours de ma sixième année, l'ostéite se

¹ (BL) Abreviatura de la novela de Henri Calet : (1935) : *La Belle Lurette*, L'imaginaire/Gallimard, (ed. 1999), Paris.

² Henri Calet desde 1930.

déclara en suppurant. C'était, dans mes os, la manifestation de la syphilis ancestrale. Avec cela j'étais servi pour la vie. De l'hôpital, où je fus opéré, on dut, sans tarder, m'envoyer dans l'air de la mer. Dans le Sud» (Calet, 1999: 55).

Con la herida todavía abierta por la marcha del padre, que obliga a su madre a sacarle adelante con los mínimos recursos, su padre regresa de nuevo al hogar tras la guerra, en 1918. Su hijo, Henri Calet ya ha cumplido los 15 años de edad.

Pero la tragedia familiar no termina ahí, ya que Jean-Georges Louis Barthelmess, primer marido de la madre, se empareja con Céline Claus, hermana de su madre y por extensión, su tía, con la que tiene un hijo: Eugène.

Basta con ponernos por un momento en el lugar de Henri Calet para comprender hasta qué punto todo este entrecruzamiento familiar adornado por amores y odios, pueden confundir a un ser humano, cuánto más, a un ser humano de corta edad, que por si fuera poco, vino al mundo escapando de un aborto premeditado por sus padres:

En somme (faux-bilan), la vie se présentait bien, plutôt bien. J'avais eu une bonne chance liminaire et je pouvais me frotter les mains d'avoir eu une gestation exceptionnellement tranquille dans les entrailles exubérantes de ma mère et d'en être sorti vivant, entre deux anges rouges et gélatineux, pas plus grands que la main, qui s'envolaient périodiquement, à tire d'aile. – Qu'en ferons-nous ? – Gardons-le ! dit mon père qui coutumièrement décrétait : « À l'égout ! ». C'est la bonne chance et le faux-bilan. Les soirs d'hiver, ils se couchaient trop tôt, et pour passer le temps et parce qu'ils n'avaient pas sommeil, ils faisaient des cochonneries. Et les soirs orageux, parce qu'ils étaient énervés. Ensuite, ils s'érigeaient en tribunal impitoyable. « À l'égout ! » (BL, 19).

¿Secuelas en tiempos futuros? Es muy probable. ¿Dolor en tiempos pasados? Más probable todavía. ¿Tristeza en tiempos presentes? Una constante en toda su obra.

2. LA HISTORICIDAD EN LA AUTOBIOGRAFÍA

Este descubrimiento de la historicidad en el mismo seno de la personalidad toma diferentes formas: afectivamente puede acompañarse de nostalgia³, de ese «univers où le moi, solidement solidaire de lui-même, non fracturé, non encore tributaire du temps, du vieillissement, non familier avec la pensée de la mort, vivait le présent comme présence à soi, temps suspendu, temps heureux» (Miraux, 1996:

³ Nostalgia que puede ser por los momentos vividos en el pasado pero también por lo que Clerc, en *Les écrits personnels* denominaría «la fuite du temps» que a su vez permitiría al autor revivir su pasado a través de la escritura.

38). En definitiva, de ese deseo por volver a sus orígenes, al paraíso perdido⁴ de la infancia, un sentimiento que no existió con anterioridad; desde el punto de vista intelectual, conlleva un estudio genético de la personalidad⁵. Partiendo de esta premisa, la autobiografía permitirá explorar estas riquezas de la vida interior y por otra parte cumplirá con otra función importante, la de reconvertir en valor social la experiencia de uno mismo vivida de una cierta manera al margen de la sociedad, exteriorizando la interioridad y manifestándola a los demás. De ahí también que se establezca un nuevo tipo de relación entre el autor y el lector, una relación, que por otra parte, permite que la lectura pase a ser un medio de comunicación. Así, se convierte en el mejor remedio para conseguir la perpetuidad, la inmortalidad, evitando de esta manera que el paso del tiempo acabe olvidando definitivamente el pasado del hombre, un fenómeno que, de forma muy acertada, Clerc denominó «la domestication du temps» capaz de dar al texto autobiográfico «une valeur de monument, facteur de charme agissant sur le lecteur» (Clerc, 2001 : 51).

Todo esto explica también la afirmación de Lecarme basada en que «personne n'écrirait son autobiographie s'il n'avait pas découvert concrètement son caractère mortel [...] c'est en général au milieu de la vie qu'on voit la mort s'inscrire à l'horizon et qu'on s'engage de toutes ses forces dans l'entreprise autobiographique» (Lecarme, 1997: 129), o dicho de otra manera, la autobiografía se concebiría como un testamento, dado que «l'étymologie de ce mot renvoie à l'idée de témoignage ou d'attestation; il implique l'authenticité (on parle de testament olographe), le secret (on parle de testament mystique), le désir de survivre à sa propre mort par des traces écrites, la volonté de tirer des conclusions pratiques de la vision qu'on se fait de sa vie, une fois en face des portes de la mort» (Lecarme, 1997: 129).

De ahí que la autobiografía se ocupe de contar una historia a partir de su final, con lo que, sólo la muerte puede transformar una vida en biografía. Sería algo así como contar toda una vida, empezando por el final, es decir, contándola al revés. Por otra parte, resulta un poco incongruente esta afirmación porque «si on raconte une histoire qu'après qu'elle est finie, seul un mort pourrait raconter sa vie, et on

⁴ Es muy interesante esta idea del paraíso perdido asociada a la escritura autobiográfica. Ya Rousseau en su libro I de *Confessions*, «huye» de Genève como una nueva forma de exilio, con el fin de «volver», toda una paradoja que en definitiva sirve para encontrar ese paraíso perdido, buscando en otros lugares lo que quizá no encontró en su ciudad natal. Curiosamente este fenómeno se repite de la misma manera en la obra de Henri Calet, especialmente en aquellas obras relacionadas con la huida y el viaje. Nos referimos concretamente a *Amérique*, *Le tout sur tout*, *L'Italie à la paresseuse*, *Un grand voyage* y *Cinq sorties de Paris*. En definitiva, ¿no estaríamos hablando entonces del mismo paraíso perdido y nunca encontrado de Rousseau, buscando en otros lugares lo que quizá no se encuentra en su ciudad natal?

⁵ Véase la obra de Sartre.

sait bien que c'est impossible» (Lecarme, 1997: 219). Aunque si nos atenemos al criterio de Miraux que asegura que «la plus authentique autobiographie, la plus achevée serait celle d'un écrivain mourant la plume à la main» (Miraux, 1996: 35), *Peau d'ours* cumpliría sin ningún tipo de duda este requisito. Indiscutiblemente, a nuestro entender, el tiempo es el peor enemigo del autobiógrafo y en particular de Calet «très sensible au temps qui s'en va» (Rousseaux, 1948). En definitiva y de forma más poética, se resumiría con la interpretación de Freud cuando se refería a ella como el alma inmortal, como la sombra o la imagen de uno mismo frente al espejo.

En este mismo orden de cosas, André Rousseaux equiparará a Henri Calet con Jules Renard y más especialmente con Eugène Dabit por su habilidad en narrar «une vérité qui met toute l'ingénuité qu'elle peut dans son réalisme» (Rousseaux, 1948) deslizándose en el pasado y en el olvido, ambos capaces de despertar en el lector unas sensaciones mediante una especie de naturalismo íntimo, «une vérité d'âme humble,... de la vie des humbles». El inalterable paso del tiempo –«*maniaque de l'anniversaire, individuel et collectif et des fêtes nationales*» (Corger, 1999: 26)– forma parte de la conmovedora verdad humana, presente en toda su obra:

J'ai veilli sans bien avoir compris les choses et les gens. De trente à quarante, je me suis débarrassé de quelques inutilités ; je ne crie plus, j'ai mis la sourdine : je vais plus librement. Et puis, à force de grimper, je crois que j'ai accédé à une sorte de plate-forme d'où l'on distingue un peu plus nettement les objets et les hommes, et soi-même. Ensuite, il n'y a aura plus qu'à se laisser aller doucement. Cela devrait marcher tout seul. Mais il se peut que je me trompe (TT, 121).

Una triste melancolía se respira en este texto, una triste insatisfacción que le impide disfrutar del presente pensando en lo que hubiera podido ser y que no ha sido, como una especie de «boulimie qui est l'évidente signature d'un manque fondamental que rien ne vient jamais le combler» (Corger, 1999: 21). El propio Calet se lamenta por ello y reconoce haberse lamentado a menudo por «n'avoir pas su vivre, de n'avoir pas su faire mûrir le temps» (Corger, 1999):

C'est qu'il n'est fait, au fond, ni pour le lyrisme, ni pour le pittoresque, ni pour quelque manière que ce soit de donner de l'ampleur au chant de la vie. Pour lui, le temps qui passe use la vie et l'amincit peu à peu [...]. Son réalisme cristallise humblement autour de ces petites choses où se réduisent des suites d'années misérables [...].

Dice: «Prenez le chagrin d'amour le plus violent, laissez-le mariner, ajoutez-y dix ans, et il n'en restera rien, ou presque, une impression vague de roman aux

trois quarts oublié» (Corger, 1999). Pero no deja de interesarse por los movimientos de la vida, en todos los gestos humanos.

Por otra parte, y aquí se inscribiría la obra de Calet, debemos considerar como otro factor de riesgo, la posibilidad de que el propio paso del tiempo sea el causante de una mala interpretación de la obra, tal y como lo señaló Stendhal en su momento. Sin embargo, y en el caso de nuestro autor, el tiempo está a su favor y con el paso de los años, sus textos no pasan desapercibidos: al contrario, consigue que la atenta mirada de los demás se haga cada vez más perceptible, como ocurre con la lectura de «Jeunesses» (Calet, 2003). Calet, apunta Schmitt, reconstituye en definitiva *un vécu* que transmuta la realidad biográfica en verdad existencial.

3. LA BÚSQUEDA DE UNA FELICIDAD PERDIDA: LA NOSTALGIA

Atendiendo a los criterios de Lejeune, la obra caletiana podría considerarse, en su casi totalidad, claramente autobiográfica. En su estudio de 1975 (Lejeune, 2009: 10), diría que se trata de 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».

Por otra parte, añade otro matiz, la ordenación: de los recuerdos, algo que Calet nos transmite de forma inmejorable en *Le Tout sur le tout*: «Je mets de l'ordre dans mes affaires, je tiens à revoir de plus près mes années, une à une, comme on se plaît à relire certains livres» (TT), (Calet, 255). «D'ailleurs, ce sont tous ces morceaux qui, aboutés, forment mon existence, à la façon d'une mosaïque» (TT), (Calet, 271).

En este orden de cosas, la selección y organización de los recuerdos es una labor que Calet desarrolla con minuciosidad con anterioridad a la redacción. Es el caso de los textos que funcionan sobre todo en régimen de escenas, añade Lejeune, donde el tiempo de la historia transcurre lentamente, más que en un modo narrativo dramatizado, donde escenas y descripciones alternan para poner de relieve la suspensión del tiempo tal y como la siente el niño, así como la acuidad de las sensaciones propias de esta edad. No obstante, es importante tener en cuenta, como de hecho sucede con Gide, que el desorden está ligado en algunos casos a los fallos de la memoria del autor, sin descuidar por ello la exigencia de veracidad del texto.

Otra observación algo curiosa recogida por Lejeune, consiste en que, además de pretender *saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi*, la autobiografía, en gran mayoría de los casos, se detiene al comenzar la adolescencia, como ocurre en Sartre, o al finalizarla, como en Stendhal

o en Gide. En cualquier caso, lo cierto es que el relato «s'appuie sur le recul chronologique propre à l'écart entre l'enfance et le moment de la narration» (Clerc, 2001: 51). Esto quiere decir que la infancia toma un papel relevante en la escritura autobiográfica, aunque no único, como lo demuestra la obra caletiana. Además, no basta con eso para que un texto se considere o no dentro de este subgénero. Para que así sea, es necesario que esa infancia recogida en el texto, tenga un lazo muy sólido con la vida del escritor posterior a ella, como si sólo se tratara del primer acto de una obra mayor. No basta tampoco con que se trate de una suma de recuerdos contados de forma agradable y con un cierto talento escritural, sino que debe, ante todo tratar de manifestar la unidad profunda de una vida, debe manifestar un sentido, obedeciendo a las exigencias, a menudo contrarias a la fidelidad y a la coherencia.

De forma similar, la afirmación de Clerc se acercaría considerablemente a esta misma interpretación:

L'autobiographie est un récit : le terme, volontairement vague, exprime une idée de déroulement narratif que Jean Starobinski a précisé en indiquant qu'il «doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie». Partageant ce trait avec le roman, puisqu'elle relate l'histoire d'un personnage et que même la plus plate des existences contient quelques péripéties, la structure du genre obéit à une succession d'étapes : naissance, vie affective et sexuelle, expériences de tous ordres, *cursus honorum*, mariage(s), deuils, etc. Les exigences de la narration, lorsqu'elle est bien menée, donnent, à la lecture, un plaisir identique à celui du roman classique où alternent narration et description, scènes et sommaires, portraits et rebondissements (Clerc, 2001: 16).

En el caso de Henri Calet, el escritor incide en gran medida en su infancia pero, a partir de los 30 años⁶, va marcando cada 10 años una especie de balance interior de su personalidad a modo de resumen y transición para su siguiente década, coincidiendo en cada una de ellas con una crisis vital. Un ejemplo claro sería la redacción de *Trente à quarante* donde el autor trata de restringir los hechos a un solo período de su vida que va desde los 30 hasta los 40 años, lo que le lleva a poner por título a su obra *Trente à quarante*. De ahí que la teoría de Clerc sea tan significativa en este caso. Según él: «L'une des premières tâches de l'étude consiste à analyser le titre donné par l'autobiographe à son texte, puis aux événements

⁶ A esta edad aproximadamente, Calet escribe *La Belle Lurette*, su primera novela, coincidiendo, como dice Lecarme en Lecarme, Jacques & Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie* con «la fin d'une jeunesse et l'entrée incertaine dans la vie adulte».

relatés dans son récit: a-t-il une perspective totalisante ou, au contraire, cherche-t-il à restreindre les faits à une période de son existence?» (Clerc, 2001: 77).

De hecho ya en *Peau d'ours*, pudimos leer las propias palabras de Calet haciendo referencia a esos años pasados, a esas etapas quemadas de las que quería dejar constancia con una obra dedicada a cada una de ellas, tal y como ya lo señaló el pintor Jean Hélion tras una conversación con nuestro autor, donde le confesó que toda su vida había sido proyectada en cada libro como la obra de un período bien definido. La muerte a los 52 años le impediría desgraciadamente detallarnos su experiencia de vida acaecida entre los 50 y 60 años.

Puede apreciarse de forma muy clara ese deseo de Calet por señalar cada una de esas etapas antes mencionadas, como puede verse en PO, 123-124:

Les vingt ans. Les trente ans ; (redacción de *La Belle Lurette*)

De trente à quarante, la guerre. (redacción de *Trente à quarante*)

Les quarante ans.

Et les cinquantes ans ? (Había previsto la redacción de *Contre l'oubli*).

Quizá la más significativa fuera a los 40 años como bien se demuestra en *Monsieur Paul*. Esta etapa adulta es, sin lugar a duda, la más difícil de narrar, puesto que los recuerdos son más numerosos y menos clasificados, y las fluctuaciones y los cambios son más imperceptibles. Por ello, añade Lejeune, la tentación, y algunas veces, la necesidad de escribir nuestras memorias, sirven para justificar o explicar nuestras acciones o las modificaciones de nuestra visión del mundo, así como la incertidumbre sobre el sentido y la unidad de esta vida adulta que nos ha tocado vivir. De ahí que en el caso de Violette Leduc, la escritura autobiográfica proponga una segunda oportunidad, «si elle n'apporte pas le bonheur, elle donne, en effet, un sens à la vie» (Lecarme, 1999: 179).

En este sentido, la edad ideal o «sagrada», por retomar las palabras de Lecarme, sería a los 50 años, ya que en el fondo, el motivo más profundo de la autobiografía y también el más ocultado sea la vejez. De ahí, lógicamente, el deseo urgente de retomar, en la cincuentena, el pasado antes de que caiga en el olvido. De hecho, el propio Henri Calet marca la cincuentena con *Peau d'ours*, mientras que Rousseau lo hace con *Les Confessions* y Stendhal con *La Vie de Henry Brulard*.

A nuestro juicio y retomando la idea de Clerc, podemos deleitarnos con una de las escenas más bellas escritas por Calet que ilustran la afirmación que acabamos de presentar, donde evocando recuerdos pasados, el narrador superpone su experiencia presente, haciendo del texto una apología del espacio-tiempo permitida por la escritura:

Je me rappelle que j'ai joué autour de ces tas de sable ; il y a longtemps ; j'étais si petit que je me distingue à peine. [...] Je m'amusais quelquefois là, les après-midi d'été ou de printemps, quand ma mère, qui était une femme de ménage, avait des loisirs. C'était moins loin de chez nous que le bois de Boulogne ou le parc Monceau, et le sable était tout aussi bon pour faire des petits pâtés. J'emportais avec moi une pelle et un seau sur lequel étaient peints des attributs marins et je m'accroupissais en bordure du trottoir, près du tas de sable de forme trapézoïdale, [...].

L'eau qui était nécessaire pour obtenir, après malaxage, un sable d'une bonne consistance, coulait à deux pas, dans le ruisseau.

Ma mère m'a répété que c'est sur cette place de l'Étoile que j'ai eu ma première grande colère d'enfant. C'était plutôt une révolte violente et profonde.

Voici ce qui s'est passé là : j'étais en train de confectionner avec soin un de ces petits pâtés de sable. C'est difficile. Il y faut de l'application, de la délicatesse, de l'ambition. J'avais encore tout cela. On tapote sur les bords et sur le fond, puis on soulève le seau doucement, sans trembler. Et alors, le pâté apparaît, monolithique. Avant d'y parvenir, on a connu bien des échecs. Il me semble que j'éprouve, à présent, le même émoi délicieux qu'alors. J'entends comme un crissement... Plus jamais je ne saurai faire d'aussi beaux pâtés ni rien qui me donne un tel contentement.

Donc, j'en étais à ce point où l'on doit apporter une pleine attention à la manœuvre en cours, lorsqu'un garçon, un peu plus âgé que moi, mieux habillé aussi, s'est approché (surnoisement si l'on veut) de mon pâté. Puis, sans rien me dire, il l'a détruit d'un coup de pied... À quarante ans de distance, je vois la scène. Il avait bien visé. D'un seul coup de pied, il avait anéanti ce pâté qui m'avait demandé tant d'efforts. D'un seul coup, je ne possédais plus rien. Pourquoi? Pourquoi? Je ne faisais de mal à personne, moi.

Ce doit être ce que l'on appelle, chez les sportsmen, un «shoot» réussi. Oui, je le sens encore ; je sens qu'il m'a botté l'âme, cet élégant petit garçon ; je dois encore en avoir la cicatrice. Ça été un «shoot» doublement réussi.

Pour la première fois de ma vie, j'étais victime d'une mauvaise fatalité, d'une méchanceté incompréhensible. Avant ce jour-là, j'ignorais qu'il y eût des bourreaux à titre gracieux.

Il paraît que je suis devenu tout pâle et que j'ai dit simplement au démolisseur de pâtés :

—P'tite miette de pain !

C'est à ce moment que j'ai dû me classer définitivement parmi ceux que l'on spolie, que l'on écrase sans qu'ils trouvent grand'chose à y redire. J'ai dû comprendre, à cette minute, que l'on n'était pas ici pour s'amuser, que la vie est dure et que l'on s'y cogne. Ce gamin m'avait, inconsciemment, mis à ma vraie place (GL, 35-38).

Como puede apreciarse en esta cita y apoyando la tesis de Clerc, Calet utiliza el tiempo presente únicamente en el momento en el que detalla, de forma exacta y minuciosa, la confección del *pâté*, logrando así que el acontecimiento parezca contemporáneo a instancia del discurso que lo menciona y de su lector.

En este análisis del texto, la referencia al tiempo es fundamental como puede observarse. Tal y como apunta Clerc y como puede apreciarse en el texto de Calet, el autor delega a un narrador hechos vividos anteriormente por el personaje que fue, por lo que la estructura del género reposa sobre una narración retrospectiva que combina el imperfecto y el pretérito perfecto simple, ambos tiempos tradicionales del relato, fundamentalmente novelesco. Precisamente esa confrontación entre las escenas en tiempo pasado y la reinterpretación hecha por el narrador en el presente escritural, conceden un encanto especial a este tipo de textos. Por otra parte, la diversidad de los tiempos empleados en este pasaje del *pâté*, así como la dualidad de los enunciadores, el vaivén entre la narración y el discurso, favorecen la expresión vivaz y ambigua de recuerdos terribles pero constitutivos de la identidad del personaje. En algunos casos incluso, el narrador utilizará el presente histórico con el fin de abolir la distancia temporal entre la narración y el acontecimiento en sí. Por último, podemos apreciar de qué manera nuestro autor recurre al presente y al pretérito perfecto compuesto para, como diría textualmente Clerc, «plonger le lecteur dans une conscience fouillant dans ses souvenirs» (Clerc, 2001: 85).

Esta técnica, tan recurrente en la obra caletiana, y que radica en el uso combinado de los tiempos verbales pasado-presente, favorecen sin duda alguna, una visión dinámica y concreta de cualquiera de los acontecimientos que Calet quiera presentar.

En este pasado, a veces algo confuso por los olvidos o lagunas que se producen irremediabilmente en el escritor, nos resulta más fácil comprender la opinión de Paul Renard y que compartimos plenamente, cuando dice que «les romans de Calet sont des bilans mi-réalistes, mi rêvés qu'il dresse sur ses années écoulées» (Renard, 1989: 136).

En el terreno afectivo, puede tomar dos formas opuestas: la *nostalgie*, o la *répudiation*. El, también llamado, *jamais plus* doloroso, ese paraíso de la infancia, o *nostalgie*, marca el lamento de una distancia en el tiempo que debemos aceptar. De ahí que la melancolía⁷ se convierta en sinónimo de esa nostalgia sin caer en la desesperación: «Chez Calet, pas de désespoir absolu, à la rigueur une mélancolie noire adoucie par un humour de tous les instants» (Savary, 2005):

Les dimanches des étés, mon père mettait son chapeau de paille. Et il ornait le col de sa chemise d'un beau bouton, en cuivre luisant, [...]. Ma mère posait sur sa chevelure les mille strass de son jeu de peignes. Elle se chargeait du filet

⁷ Una melancolía «où le souvenir de ce qui aurait pu être se recroqueville parmi les décombres de tout ce qui n'a pas été» apunta Rousseaux en Rousseaux, A., «Henri Calet dans la poussière de la vie».

plein de victuailles, de bouteilles: nous allions faire un déjeuner champêtre sur l'herbe jaune et sèche des fortifications qui n'étaient pas éloignées. Après le repas, maman, qui avait déchaussé ses pieds enflés; papa, qui avait fait sauter les bretelles et déboutonné son pantalon, faisaient une sieste au soleil pendant que je m'ébattais parmi les papiers huileux et les culs de bouteilles et ma joie solitaire [...] et ce fut la fin du petit bonheur (BL), (Calet, 1935: 21-22).

Así, la escritura de Calet cumpliría con las dos funciones señaladas en el trabajo de Miraux (Miraux, 1996: 43): por una parte «tournée vers le passé», donde describe los episodios importantes de una vida particularmente rica en eventos y en encuentros, y por otra «tournée vers l'avenir», basándose en la singularidad de las experiencias vividas con el fin de proponer interpretaciones del mundo, aportando nuevas miras a la humanidad. Esta visión, un poco sesgada de la escritura autobiográfica, se sumaría, en el caso de Calet, a la de Leiris, por tener como objetivo adicional esa lucha personal con el tiempo, esa búsqueda constante del significado de la existencia a través de la escritura, «activité toutefois exhibitionniste qui sculpte la statue de l'écrivain et l'offre en spectacle au public» (Miraux, 1996: 43).

CONCLUSIÓN

En cada una de las letras que escribo
está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida,
que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra.
Julio Ramón Ribeyro (Valero, 2003: 266).

Calet, apunta Schmitt, reconstituye en definitiva *un vécu* que transmuta la realidad biográfica en verdad existencial. Su personaje observa a los niños que nunca dejó de ser. El asco y la repugnancia se convierten así en un método para conocerse a sí mismo, y también un afirma el propio Calet en *Le Figaro* (Calet, 1948), evitando así dar más explicaciones de tipo personal a la prensa sobre su pasado o su vida privada. Precisamente por esta razón, consideramos una banalidad y una falta de conocimiento de la obra y persona del escritor la afirmación de Roger Monteil al considerar que en algunos casos «la chronique tourne souvent au bavardage désinvolte et tombe dans de simples monographies de quartiers» (Monteil, 1949). ¿Es acaso una simple monografía de barrio este fragmento de *Le Tout sur le tout?*:

Dans cette même lucarne, il y avait la ville, Paris, et les pointes d'églises embrumées jusqu'à minuit la nuit. Jusqu'à la lune. À ce moment, et d'un coup, les hommes avec leurs fenêtres faisaient des ras d'étoiles. Tout cela, et les jeux

de pieds dans l'air, me faisait bien rire, souvent et bruyamment. Je rigolais ma vie (TT) (Calet, 1948, 10-11).

Su vida, *leitmotiv* principal de la obra de Henri Calet, se transforma así en un vínculo pasional, dice Schmitt, que compromete a todo el ser, empezando por el propio cuerpo. Esto explica que nuestro autor formulara estas palabras: «J'aime à ne parler que des choses qui me sont passées sur le corps, à travers le corps» (Calet, 1948). Así, la necesidad carnal por escribir le convierten de esta manera en actor y testigo de sí mismo y de su tiempo, sujeto siempre a la estricta realidad, lo que explica esa determinación profunda del discurso «qui semble fonder sa légitimité dans l'expression de la communauté, à partir d'ici, je dirai: nous, et l'écoute des autres» (2002). El texto confirma así su vocación de espacio polifónico «où résonnent les paroles de la rue, mais aussi l'écho déformé de sources plus lointaines –leçons d'histoire de France, citations littéraires, slogans publicitaires à identifier!– dans une poétique de l'inscription questionnant la *doxa* d'une époque» (2002). Es, apunta Schmitt, como si necesitara decir las cosas de manera urgente para que no se desvanecieran o desaparecieran de su memoria, porque para Calet la realidad sólo se hace verdad al escribirla. De ahí que la nostalgia sea una constante en su escritura, mas, desgraciadamente, no existe un pasado feliz en Calet: la dosis de dolor y de soledad es amarga, añade Schmitt, un sentimiento que puede apreciarse desde su mismo nacimiento en la *clinique Tarnier*. Así, «L'événement s'use vite et l'art du récit n'épuise jamais le besoin de dire. À la mémoire en archipel, il faut adjoindre pour ce qui est de Calet les images du naufrage sur lesquelles il revient sans arrêt» (Schmitt, 2002: 49-50).

De salud frágil durante sus últimos años de vida, la enfermedad fue deteriorándole a marchas forzadas, de forma que la desaparición de su triste infancia y la vejez prematura se enmarcarán en un contexto urbano que sólo él sabía escribir con aceptación y humor para así «oublier qu'on marche sur une planche étroite, au-dessus du vide», «écrire pour ne pas penser, en somme» (AT) (Calet, 234).

En este sentido, Georges Anex (Anex, 1958: 330) opina que Calet tiene una forma muy peculiar de decir las cosas y que éstas perduren con el silencio. Su agudeza humorística de la observación, unida a la habilidad de la confesión y a la exactitud de la memoria hacen de él un ser y un escritor muy particular.

Por otra parte, su redacción se convierte así en un legado interesante para futuras generaciones, dado el valor de sus textos como documentos o testimonios de una época, la suya, la de los pobres, de los oprimidos y de las víctimas de esa época y clase social.

En cualquier caso, añade Anex, lo realmente importante en la escritura de Calet es marcar ese ritmo de su reflexión más íntima así como la necesidad que tiene de no dejarse nada en el tintero a la hora de recordar su pasado. Y es en las calles de París donde el autor encontrará la forma de llegar hasta él, hasta su infancia, hasta su juventud a las que busca con avidez porque París era para Calet la imagen del mundo, fuente de la verdad y de poesía. Sin embargo el futuro preocupa poco o nada al escritor que encuentra más sentido a arrancar al tiempo y a la muerte ese pasado irreparable. Según él, recordar no es sinónimo de desesperar por perder el *déjà vécu*, sino tratar de rescatarlo de nuevo para conocerlo mejor, aclararlo y manifestarlo. Está claro que para Calet, vale la pena recordar la vida, nuestra vida, siendo éste el verdadero sentido que quería darle a su obra. Un sentido que reencontraremos en las calles y barrios de París cuando el escritor se convierta en observador, confundiéndose así con su propia vida, con su infancia, con el tiempo transcurrido, eje principal de su escritura autobiográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- ANEX, G. (1958): «Henri Calet: Peau d'ours (Gallimard)», *Nouvelle Revue Française* 68, 1 de agosto.
- CALET, H. (1935): *La Belle Lurette*, (ed. 1999), París, L'imaginaire/Gallimard.
- . (1947): *Trente à quarante*, Mercure de France (1991), París.
- . (1948): «Le Tout sur le tout est un constat», *Le Figaro*, 11 de agosto.
- . (2003): *Jeunesses*, París, Le Dilettante.
- CLERC, T. (2001): *Les écrits personnels*, Paris, Hachette.
- CORGER, J. C. (1999): «La petite musique de Calet», en Wahl, Ph., *Lire Calet*, Lyon, PUL/Presses Universitaires de Lyon, 17-29.
- EUROPE. REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE (2002). N. 883-884. «Henri Calet», Noviembre-Diciembre, <http://www.europe-revue.info/2002/calet.htm> (21/08/2003).
- HOCH, A. (1910): Constitutional factors in the dementia praecox group. *Review of Neurology and Psychiatry*, 8.
- KAHLBAUM, K. L. (1890): Heboidophrenia. *Allgemeine Zeitschrift fuer Psychiatrie*, 46.
- LECARME (1997): *L'autobiographie*, en Lecarme, Jacques & Lecarme-Tabone, Armand Colin.
- MIRAUX, J. P. (1996): *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Nathan/VUEF (2002).
- MONTEIL, R. (1949): «Les livres. Henri Calet; Le Tout sur le Tout» (Gallimard), en *L'époque*, 8 de abril.

- RENARD, P. (1989): «L'humilité d'Henri Calet», *Roman 20-50, revue d'étude du roman du XXème siècle* 8, diciembre.
- RIBOT, T. (1890): *Psychologie des sentiments*, Paris, Delahaye and Lecrosnier.
- ROUSSEAUX, A. (1948): «Henri Calet dans la poussière de la vie», *Le Figaro Littéraire* 17 de julio.
- SAVARY, P. (1994): «Calet ou la vraie vie», en *Le Matricule des Anges* nº 7 abril/junio, <http://www.lmda.net/mat/MAT00717.html> (21/08/2003).
- SCHMITT, M. P. (2002): «Des aveux (presque) complets», *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 883-884, noviembre-diciembre.
- VALERO JUAN, E. M^a (2003): *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Alicante, MG Monografías, Publicaciones Universidad de Alicante.
- WAHL, P. (1999): *Lire Calet*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

La llamada del devenir. Temporalidad en la poesía de René Char

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

«Tú que naces perteneces al relámpago», son las palabras con las que René Char nos da la bienvenida a una existencia que en otro de sus poemas define como herida. Con este último término se establece una equiparación entre vida, poesía y grieta; grieta comprendida como destello, como arrebatado, relámpago vertiginoso por donde se adentra, aun por sólo unos instantes, el ser humano, para, en palabras de Char, asistir a «un breve encuentro entre el poema y la belleza» (Veyne, 2007: 67), todo lo demás es lucha, búsqueda, perseverancia y resistencia.

Una poética tan intempestiva encuentra su origen en un contexto caracterizado por la llegada de un nuevo orden social acontecido al término de la Primera Guerra Mundial, y el auge progresivo de unos totalitarismos que conducirían, irrefrenablemente, a la Segunda Guerra Mundial, conflicto en el que participó activamente el poeta primero como artillero y, una vez consumada la derrota francesa ante el ejército alemán, como jefe de un grupo de maquis cuyo foco de actuación se concentraba alrededor de los Bajos Alpes. Lucha y resistencia constituirán acciones afines tanto a la naturaleza íntima como a la experiencia particular del poeta.

Años atrás, desde 1929 hasta mediada la década de los treinta, el poeta había realizado una breve incursión en el seno del grupo surrealista. Hombre de acción a quien no le gustaba perder el tiempo, el poeta encontró en este grupo una corriente ajena a toda implicación seria y profunda de la problemática que en aquellos tiempos acechaba a la libertad del individuo. En este aspecto, resulta interesante observar la cercanía de muchos de los postulados de Char con una visión existencialista de la historia.

Albert Camus, quien conoció de cerca al hombre y al poeta –disociación innecesaria en este caso–, definió su conducta como un «optimismo trágico» (Riechmann, 1986: 38), aludiendo así a una constante y fatigosa búsqueda que le

mantenía en permanente estado de desafío. «He nacido con la respiración agresiva» (Veyne, 2007: 17), puntualiza Char, recordando con sus amenazas el «Volveré con miembros de hierro, la piel oscura, la mirada furiosa» (Rimbaud, 2001: 33) que en su momento proclamase Rimbaud; recordándonos que el poema no ha de *hablar de*, sino *ser*. La poesía de Char, de este modo, se concentra en una visión fugaz, luminosa, arrojada por el poeta y alojada por entre la fisura, la grieta abierta en el seno de la existencia. No se detiene, «Llegar a ser René Char» (Veyne, 2007: 73) constituirá su objetivo, como él mismo declarará.

Continuando con esta aproximación existencialista, frente a la incesante tortura sufrida por Sísifo en la lectura que del mito realiza Albert Camus, Char afirma no haber propuesto nunca nada que expusiese al individuo a caer de lo alto una vez pasada la euforia. Como tantas veces se ha señalado, su poesía destaca y se define como el destello provocado por un comenzar. El inicio, congelado en el instante, es el tiempo dominante que origina y caracteriza su creatividad, pero ésta, contrariamente a detenerse en la obra, se adentra en el sendero de la vida transformándose en actuación, en permanente y voluntariosa búsqueda del ser, de una libertad que dote de sentido a la existencia.

Char, por tanto, participará de lleno en el discurso histórico y allí mismo deberá buscar los destellos líricos en los que calme su sed y tome el impulso necesario para una nueva marcha hacia la ansiada libertad; se encuentra hambriento y no da tregua al desánimo o a cualquier indicio de decadencia. Se trata de una cuestión de fe, de esperanza y de lucha intempestiva sin tiempo para la inactividad. Así, frente al reiterado comenzar de un Sísifo carente de perspectiva, de capacidad de desarrollo vital, Char empujará con rabia la roca hacia allá donde se abra paso un rayo de luz, «hasta una luz –afirma en su *Indagación de la base y de la cima*– que siempre será fugitiva, el fulgor bajo el cual nos agitamos, emprendemos, sufrimos y subsistimos» (Char, 1999: 30). Hay sufrimiento, desde luego, pero también mucha esperanza y ante todo rabia, firme decisión de «oponer la luz al bienestar» (Char, 1999: 17), firme rechazo de los usos que el individuo hace de una técnica cuyo mal uso embota y destruye los instintos fundamentales, poéticos, del ser humano.

«El poeta es la parte del hombre refractario a los proyectos calculados» (Veyne, 2007: 53), sentenciará en otra ocasión. Efectivamente, Char rechaza de manera rotunda toda estrategia que acabe con cuanto pueda proceder de lo inesperado. El creador es quien buscará la vida dentro de la vida y, pleno de fervor, hará frente a un anudamiento de la existencia que agote rápidamente las posibilidades de nuestras acciones. Respecto al peso del pasado, la carga que recogen y soportan los pensadores existencialistas será en cierto modo

despreciada por quien encuentra en el ayer un camino necesario para alcanzar sus propósitos pero lo rechaza en la medida en que a su paso va quedando reducido a cenizas. El devenir histórico calcinará cuanto encuentre frente a él, pero será condición indispensable para atravesar el presente y de este modo lograr disfrutar de los radiantes destellos de luz y calor humano con que es obsequiado quien no baja los brazos. «Pedimos a lo imprevisible que frustre a lo inesperado» (Reichmann, 1986: 42), indica Char; la súplica, en este caso, parece escucharle.

Cuando la visión poética afluye hacia él, en los momentos en que el mundo confluye con su espíritu, surge el fulgor; la vida cerrada se torna entonces abierta. Como consecuencia de este brotar, el poeta, pese a descreer de un fin perenne, pese a descreer del proceso histórico y rechazar cualquier idea trascendental, no se detendrá en su lucha por asistir a la experiencia de un instante –experiencia a medio camino entre lo inmanente y lo trascendente– que le restituye súbitamente a la vida. «Parece que nacemos siempre a medio camino entre el comienzo y el fin del mundo. Crecemos en abierta rebelión casi tan furiosamente contra lo que nos arrastra como contra lo que nos retiene» (Reichmann, 1986: 40). Pese a sus palabras, pese a hacer prevalecer poéticamente el relámpago furioso sobre un curso vital de mucha menor intensidad, Char no rechazará el camino que conduce hasta el momento vivo y actual, simplemente lo experimentará y, tal y como le indicó a Heidegger, se mostrará consciente de que sin una tradición y un lugar donde respirar es imposible que surja la poesía.

Ese instante de aparición es «la salida del ser a la propia superficie» (Reichmann, 1986: 16), acontecida una vez consumada la «transmutación de la intemperie en morada» (Reichmann, 1986: 15). Todo este proceso de vivencia íntima con el mundo a través del presente ofrece una renovación, un volver a comenzar con *esperanza extrema*, frente a la *esperanza relativa* propia de la mera existencia. Señalábamos al comienzo de estas páginas el hondo significado que la palabra grieta, herida, crisis, contiene en su poesía. Estos términos van a ser de especial importancia para nuestro autor, pues es debido al deslumbramiento que conllevan, que el poeta va a desprenderse de todas sus creencias y vivencias posibilitando así un nuevo ser, una liberación de todas las potencias hasta ese momento concentradas en una trágica necesidad. El vocablo crisis significa para Char cambio, transmutación de unos valores que, con su caída, posibilitan la llegada de un sano vacío donde se arraigarán aquellos otros que han de sustituirlos.

Lo liminal, lo entreabierto, va a definir en palabras de Georges Nonnenmacher la poética del autor, «Lo liminal, índice de una situación de inestabilidad, de tensión, de crisis, designará un espacio no pacífico ni inmovilizado, sino un espacio

víctima de interacciones, de múltiples interferencias, densas y contradictorias» (Alexandre, 1991: 11) que el poeta habrá de reunir originando la palabra poética, renovando de este modo el mundo mediante el lenguaje. Cada una de las posibilidades rechazadas cobrará sentido en el término afirmado, abriendo así un nuevo polo de interacciones a la espera de una nueva visión. Es preciso concentrar, –observa Char– decir con rapidez. Lo vivo equivale en nuestro autor a lo poético, lo instantáneo, lo verdadero; el resto es existencia, tránsito necesario, victoria de la muerte.

Este núcleo constituido por lo poético es lo que Pierre Boulez, al realizar sus composiciones en torno a varios poemas del autor, supo comprender y respetar de forma escrupulosa permitiendo a la palabra expresarse aisladamente frente a una música que la envolviese y la ocultase a un mismo tiempo. Citamos, por clarificadoras, las palabras del músico francés: «El poema sirve de núcleo, centro de petrificación de la música [...] pero llega a estar ausente de ella [...] constituyendo a la vez un objeto reconocible y desconocido» (Boulez, 1989: 10). Basta sustituir la palabra *música* por la expresión *devenir vital* para comprender el peso que tiene lo poético en la obra de Char, constituyendo una suerte de elemento vivificante así como un modelo de desarrollo existencial.

Si reagrupamos lo observado hasta este momento, tendremos por un lado el tiempo lineal, lo corrompido y retórico, lo mancillado por el interés del individuo y el ansia de poder; y por el otro lo instantáneo, el presente, lo puro y alejado de la muerte. Ambos polos, pese a la inexistencia del uno sin el otro, serán disociados absolutamente por el poeta como bien pudiera observar Paul Veyne, quien afirma que «él [Char] no ha tenido la coquetería de [pasar por] poeta combatiente» (Veyne, 2007: 65). En este punto resulta interesante señalar que quienes combatieron a su lado durante la Segunda Guerra Mundial en ningún momento conocieron su faceta creativa, paralizada por coherencia interna durante los años que duró el periodo bélico. Con esta decisión, el poeta cedía paso al combatiente llevando a la práctica las ambiciones de su vida y obra: «Libertad, desigualdad, fraternidad» (Char, 2005: 20). Pese a ello, no cabe hablar en modo alguno de cese de su vivencia poética, sino simplemente de expresión silenciada, pues los mismos motivos que animaban su creación, espolearon su lucha en las trincheras. «Palabra, tormenta, hielo y sangre acabarán por formar una escarcha común» (Riechmann, 1986: 17). De acuerdo con su diferenciación entre *hombres de día*, aquellos que buscan el reposo, y «hombres de noche, los poetas» (Veyne, 2007: 83), Char se mostrará absolutamente afín hacia estos últimos. Habitante de la oscuridad del lenguaje y partícipe de «una hermosa obra de arte que hunde a sus artesanos en la noche» (Riechmann, 1986: 17), Char afirmará que desde esta oscuridad se produce

la toma de conciencia, pues es a ella donde llegarán las ráfagas de vida que va a tratar de experimentar intensamente aun por unos instantes.

El creador va a ser quien se encuentre dentro y fuera a un mismo tiempo. Sumergido en el río de la vida, será capaz, aun intuitivamente, de percibir el ser en todo su espectáculo. El hombre se tornará por unos momentos naturaleza alejando de su capacidad racional toda definición, todo esquematismo. Como consecuencia, será en estos momentos líricos cuando surja una iluminación liberadora, el fulgor creativo, unidad absoluta de la naturaleza para quien la busca no ya en las lejanías de un pasado ausente, sino acompañando a paso ligero a la vida en su continuo discurrir. La poesía de Char mira firmemente desde el presente hacia adelante. Su anhelo no le anima a recrear el pasado sino a construir el futuro; espera y recibe con los brazos abiertos todo cuanto ha de llegar, sin escudo ni temor, pues no podría resultar de otra manera para quien en su momento señaló que protegerse era un acto ruin. Él mismo califica la esperanza de retorno como una «perversión de la cultura occidental; su aberración más demente. Queriendo remontarse a las fuentes para regenerarse, no consigue sino agravar la anquilosis, precipitar la caída» (Riechmann, 1986: 34). Frente a esta fuerte determinación resulta fácil imaginarse a Char caminando hacia la libertad en pos de unos deseos que, como sus palabras, debían de ir forjándose de modo paulatino, construyéndose, para así ir creando realidad, proceso por él mismo formulado con el nombre de «Conocimiento productivo de lo real» (Riechmann, 1986: 22). Hombre de acción – esta era la definición más profusamente utilizada por quienes le conocieron –, para comprender correctamente la estética de Char debemos acudir a la palabra resistencia; resistencia frente al tiempo, la muerte, el lenguaje, el ser humano; resistencia frente al decaimiento, el temor, la esclavitud. En este juego de equilibrios, en este espacio atravesado por una afilada cuchilla, el poeta va a encontrar su morada. El futuro constituirá para Char en primer lugar el reino de lo no creado, un mundo inclinado hacia allí donde aguarda el presente, la vivencia. Sólo abriendo los poros de la vida podrá acontecer el instante poético, que una vez experimentado habrá de olvidarse y así seguir caminando; determinación tomada por un fuerte compromiso ético y estético, pues es precisamente en esa fugaz vivencia donde «poesía y verdad» (Char, 2005: 119) llegan a confluír.

Quizás sea su poemario *Hojas de Hipnos*, ráfagas de tinta disparadas a toda velocidad mientras el poeta combatía en los montes franceses, el que constituya la mejor muestra de este vértigo consumado como consecuencia de un furioso arrojar a la vida y un detenerse en los umbrales de la verdad para así poetizar la existencia, para dar a luz un espacio lírico, «centro y ausencia» (Boulez, 1992: 54) de la realidad. A esta tarea –y no podemos olvidar que para el autor todo

verdadero poeta lleva a cabo una misión– Char se encarama con arrojo y coraje, caminando en medio de una realidad turbia y en nada inocente, como el hombre de acción que es. Si ya las palabras no bastan para que la verdad acontezca, quien la desea debe perseguirla aun con todos los elementos en contra, creándola él mismo con su esperanza y esfuerzo. Este camino fatigoso es perfectamente descrito por María Zambrano en su libro *Filosofía y poesía*, donde podemos leer que:

El poeta no toma jamás una decisión. El poeta soporta únicamente este vivir errabundo y como sin asidero. Soporta el vivir instante a instante, pendiente de otro a quien ni siquiera conoce. Entreve algo en la niebla y a esto que entreve es fiel hasta la muerte, fiel de por vida (Zambrano, 2006: 45).

Este vivir sin más marco que el perteneciente a un tiempo actual será el que propicie las dos polaridades propias de la obra de Char, la acción y la resistencia. Puesto que «uno es poeta por instantes» (Veyne, 2007: 83), el tiempo a oscuras en que éste ha de permanecer con los ojos abiertos aguardando en silencio la llegada del momento propicio, será un tiempo congelado, carente de sustancia vívida, pues, según Char: «El tiempo ya no está secundado por los relojes, cuyas agujas se entreddevoran hoy sobre la esfera humana. El tiempo es atascadero, y el hombre se volverá esperma de atascadero» (Char, 2005: 159). Resulta evidente de acuerdo a las palabras escuchadas el valor que la temporalidad puede cobrar en aquellos momentos en que la vida ha quedado paralizada, tiempo «en que el cielo extenuado penetra en la tierra, y el hombre agoniza entre dos desprecios» (Char, 2005: 163), el causado por un vacío metafísico y el que el ser humano extiende a su alrededor.

El poeta caminará a través de las ruinas en su asalto a la eternidad. No le importará; el temor y el dolor, lo cómodo y el bienestar, carecen de fundamento para él en la medida en que su ansia no se va a detener en una realidad estática, pues ésta aguarda constantemente a lo lejos, como faro en la madrugada, señalando el camino y manteniendo la esperanza viva por alcanzar un reino de justicia y de paz. Si antes acudíamos a Rimbaud, lo haremos ahora a Victor Hugo para definir la actitud que en ciertos momentos muestra Char ante la agonía. «Aquí, el ruido del abismo es cuanto se oye; / Todo es horror y noche. –¿Y?– Pues estoy contento», afirmará Hugo en el poema *Escrito en 1846*. Del mismo modo, Char permanecerá en pie con una firme determinación próxima al estoicismo frente a una realidad externa bélica y agresiva; el poeta aguardará la llegada del alba con la absoluta convicción de que un rayo de vida tiene el poder de restituir el dolor nacido durante la espera que precede a dicho estado. Leemos en su obra: «Plantado en esta tierra de peligros, me maravilla la idolatría de la vida» (Char,

2005: 343). Esta enérgica y vitalista actitud alejará a Char de la corriente existencialista y lo va a encumbrar a tierras de mayor belleza y luminosidad, posibilitando la equiparación, al menos en cuanto a actitud y pensamiento, que se ha realizado en no pocas ocasiones entre la figura de Nietzsche y la del poeta francés.

Patrick Née, habla muy acertadamente de un «activismo temporal» (Alexandre, 1991: 98) en su obra. Retomando el concepto empleado por Deleuze de *presente vivo*, argumentado en su obra *Diferencia y repetición*, así como también recogiendo ideas propias del pensamiento tanto de Nietzsche como de Heidegger, observa una dinámica peculiar en la escritura del poeta por la que la idea de eternidad, propia del pensamiento y arte clásico extendido hasta nuestros días, entra en conflicto con la realidad viviente, es decir, con la belleza, la verdad y el bien, conceptos fundamentales y arraigados a lo eterno y a lo divino en la cultura de la que nos hemos alimentado en el transcurso de la civilización occidental. Estos conceptos entran en crisis en la obra de Char, donde la idea de un elemento estático no es sino la guía que traza, sin por ello suponer su existencia, el camino a seguir a través del cual el poeta va a violentar ese concepto para extraer de él la belleza. Lo desarrollado y seguro encuentra por tanto su oponente en lo explosivo y arriesgado. No será en la eternidad, en un estatismo irreal, donde Char encuentre verdades vitales, sustancias plenas de vida, sino en la erosión de los días, en lo imprevisto. «Lo que viene al mundo para no perturbar nada no merece ni miramientos ni paciencia» (Char, 2005: 329), afirmará. El cambio, la revolución, lo torrencial, despiertan el corazón del autor devolviéndole un mundo vivo, en movimiento, impaciente, desesperado en el sentido que a ésta palabra Kierkegaard le concediese, burlando el concepto de eternidad innecesario ya una vez que su poesía es, en un sentido convencional, atea. «Siempre habrá una gota que dure más que el sol» (Char, 2005: 327), sentencia Char.

Desde luego, no podemos dejar de lado el tono político y social que conllevan estas afirmaciones. Resulta evidente que un poeta tan profundamente inmiscuido en su época, en los acontecimientos que por aquel entonces devoraban el mundo, hacía de su poesía no sólo un elemento de liberación sino de combate, de derrocamiento de todo poder. De acuerdo a sus convicciones, la palabra poética, el lenguaje, cuando no luchaba por resarcirse del sustrato de autoridad, del elemento de posesión inherente a ella, se tornaba falsa. En función de ello, el poeta diferenciará entre tendencia, definida como grupal, interesada, cuyo medio de expresión es un lenguaje impuro y manipulado; y estilo, de naturaleza íntima, claro, perteneciente a lo más puro del individuo y expresión de una verdad. Será gracias a ella, a su vida en el filo, que el ser tomará conciencia del cambio, de la

diferencia. La repetición, por el contrario, tomará parte por aquel otro mundo de muertos, envoltura de una sustancia amorfa, reposada, dormida, carente de matices, indiferenciada y fácil de dominar. «Sabio será no aglomerarnos –sugiere Char–, sino por el contrario encontrar, en la creación y en la naturaleza comunes, nuestro número, nuestra reciprocidad» (Char, 2005: 477).

Esta declaración conlleva indudablemente un ansia de libertad, de escapar del proceso histórico que engulle al individuo desposeyéndole de su libre determinación. El hombre, privado del momento de crisis, del instante, del súbito despertar, queda fagocitado por la inercia –palabra rechazada por Char– de unos acontecimientos dominados por mecanismos de poder que son favorecidos por tal pasividad. El odio que manifestará hacia esta dinámica obedece a una crítica, una feroz repulsión hacia cualquier síntoma de dominio, hacia aquello que se entregue a una vida mecanizada, tecnificada. El tiempo de la lucha, el de la poesía y la vida, es el del presente constantemente renovado; «Antaño dábamos nombre a las diversas porciones de la duración: esto era un día, eso un mes, aquella iglesia vacía era un año. Ahora abordamos el segundo en el que la muerte es más violenta y la vida mejor definida» (Char, 2005: 187).

La rabia, la furia con que Char asalta tanto su universo poético como la realidad, no sólo la suya propia sino la de cualquiera que se adentre en su obra, es tal que uno no puede acercarse a él sin contraer los músculos, sin mantenerse en guardia. Su respiración llega hasta nosotros exhausta y amenazadora, viva, incitando a actuar, a luchar. Es precisamente este tono de fiereza, de arrojarse sobre el cuello del tiempo, lo que impide su apagamiento. La eternidad, como realidad estática, como dominio inalterable desde donde nos hablan poetas detenidos por la mano del tiempo, inmortales y silenciosos, no tiene cabida entre sus páginas, sino un impulso por la acción que sorprende al incauto. Su poesía se abre paso a otro tipo de eternidad, apagada en la distancia pero poderosamente viva, en llamas, en cuanto uno toma cualquiera de sus poemas y comienza el recitado: «Somos una chispa de origen desconocido que incendiaremos cada vez más adelante. ¿Oímos los estertores y gritos desde el fuego en el instante de consumirnos? No, nada salvo que sufríamos tanto que el vasto silencio se rompía en su centro» (Char, 2005: 539).

BIBLIOGRAFÍA

- BERGIER, P. (1979): *Poesía y resistencia, entrevista de Pierre Bergier a René Char*.
<<http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/08.html>>
(consulta: 18.04.2010).

- BOULEZ, P. (1985): Libreto perteneciente al CD *Le marteau sans maître. Notations pour piano. Structures pour deux pianos, livre II*, CBS.
- . (1990): Libreto perteneciente al CD *Pli Selon Pli. Le visage nupcial. Notations. Sonatina. Sonate*, Erato.
- . (1992): *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- CHAR, R. (1977): *Chants de la Balandrane*, París, Gallimard.
- . (1999): *Indagación de la base y de la cima*, Madrid, Árdora.
- . (2005): *Poesía esencial*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MATHIEU, J.-C. (1995): *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur. Vol. II Poésie et résistance*, París, José Corti.
- NÉE, P. (1986): «Le Temps comme retour dans Fureur et mystère.», en D. Alexandre (ed.) (1991): *Autour de René Char. Fureur et mystère. Les Matinaux*, París, Presses de l'école normale supérieure.
- NONNENMACHER, G. (1991): «Char liminal», en D. Alexandre (ed.) (1991): *Autour de René Char. Fureur et mystère. Les Matinaux*, París, Presses de l'école normale supérieure.
- RIECHMANN, J. (1986): *Pliegos de poesía Hiperión*. Vol. 4, Madrid, Hiperión.
- RIMBAUD, A. (2001): *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- VEYNE, P. y L. GREILSAMER (2007): *René Char*, París, Culturesfrance.

La « venue à l'écriture » de Laure Conan dans *Angéline de Montbrun*

ANNE AUBRY

Universidad Pablo de Olavide

LAURE CONAN : APPRENTISSAGE ET FORMATION

Comment ne pas s'arrêter quelques instants sur le destin d'une québécoise qui n'eut pour seule formation que la fréquentation des Ursulines de Québec mais qui parvint, envers et contre tout à se forger une représentation du monde suffisamment riche pour pouvoir développer un monde intérieur et lui donner une forme littéraire romanesque que l'on continue à lire plus d'un siècle plus tard ? Nous trouvons vraiment dans son roman une « petite musique » qui suscite notre intérêt pour en savoir plus.

Les trois versants de la « venue à l'écriture » se décomposent en une première étape de formation par la lecture qui, à son tour, précède ou accompagne l'écriture avant de pouvoir, dans le meilleur des cas, parvenir à publier.

En suivant la trajectoire de Laure Conan, nous observerons d'abord quelles possibilités d'éducation sont à la portée des canadiennes-françaises. Puis nous nous demanderons ce que signifie vraiment « écrire » pour une auteure francophone ; il faudra encore souligner que dans cet acte de créativité littéraire intervient aussi un facteur économique que nous avons baptisé « la force de la nécessité » et nous nous interrogerons ensuite sur la question du pseudonyme pour notre auteure.

QUELLE ÉDUCATION POUR LES CANADIENNES-FRANÇAISES ?

Manon Brunet s'intéresse au rôle des femmes dans la production de la littérature à une période qui précède au Québec la formation des groupes littéraires et l'institutionnalisation de la littérature francophone au Canada. « Ecrire au XIX^e n'était facile ni pour un homme ni pour une femme. En ces débuts de littérature surtout, le métier d'écrivain, s'il n'était pas associé à celui d'homme

politique, d'homme de loi ou d'homme de foi, était fort mal reconnu » (Brunet, 1988 : 168).

Mais ces difficultés d'ordre économique n'étaient pas les seules que les femmes avaient à affronter, Manon Brunet montre ainsi qu'elles n'avaient pas les conditions symboliques nécessaires qui leur permettaient une véritable reconnaissance publique par l'écriture. Faute de mieux, elles étaient donc cantonnées à des tâches plus secondaires et moins créatives :

Le rôle des femmes francophones dans l'activité littéraire du XIX^{ème} siècle consistera essentiellement à lire et à diffuser les productions de l'esprit des hommes [...] Les femmes, surtout, ont donc joué un rôle important dans la diffusion de la littérature, de par leur position privilégiée d'éducatrices que leur conféraient les autorités civiles et religieuses du temps (Brunet, 1988 : 178).

Quelles étaient donc les barrières que les femmes francophones devaient franchir avant de pouvoir commencer à écrire ? Elles sont essentiellement de deux ordres : légales d'une part, et liées à l'éducation d'autre part.

En ce qui concerne les barrières légales, Andrée Lévesque dans son ouvrage *Résistance et transgression* montre que certains articles du Code Napoléon adoptés par le Québec sur le statut de la femme faisaient d'elles des mineures (1995 : 19) : « Au plan légal, il y avait ainsi au Canada coexistence de deux catégories de citoyennes : celles du Québec et celles des autres provinces ».

Face à cette situation de discrimination, les mouvements féministes naissent à la fin du XIX^{ème} siècle qui demandent une meilleure éducation pour les filles, la réforme du Code Civil et /ou le suffrage féminin. Andrée Lévesque relève ainsi que même les mouvements de femmes catholiques se regroupent au sein de la Fédération nationale Saint Jean Baptiste (FNSJB) présidée par Marie Lacoste-Gérin-Lajoie. Cette dernière dénonce les inégalités du Code Civil. Elle revendique pour la femme mariée le contrôle de son salaire et de ses économies ; elle réclame également la tutelle des mineurs, tous ses arguments sont pragmatiques et profondément égalitaires.

Mais comme on peut s'y attendre, face aux revendications des mouvements féministes qui invoquent le principe d'égalité des droits et de justice, les élites en place répondent par le maternalisme : la femme est destinée avant tout à exercer son rôle de mère et elle doit limiter son rayonnement à sa famille, à la sphère qui lui est dévolue. Le maternalisme est, dans cette perspective, une forme de base de définition du genre féminin.

En ce qui concerne les barrières liées à l'éducation, Hélène Turcotte dans sa thèse *Génétiq ue littéraire québécoise : devenir auteure au tournant du siècle*

rappelle bien que le droit à l'éducation n'est pas le même pour toutes. Désavantagées par rapport aux anglophones qui sont admises à l'Université de McGill dès 1884, les francophones, de leur côté, n'obtiennent elles-mêmes l'accès à l'enseignement supérieur qu'au XX^e siècle.

ÉCRIRE POUR UNE FRANCOPHONE

La dichotomie entre l'accès à l'éducation supérieure pour les femmes anglophones et pour les femmes francophones est tout à fait pertinente, et il n'est pas étonnant que cette même séparation se retrouve dans l'écriture.

Ainsi, Micheline Cambron et Carole Gerson dans leur chapitre « Les auteurs littéraires » de l'ouvrage *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada des 1840 à 1918* déclarent, sans craindre l'hyperbole (2005 : 138) : « Ecrire en anglais ou écrire en français, voilà qui conduit à deux destins différents ».

Elles soulignent ainsi la différence qualitative entre les deux communautés linguistiques en ce qui concerne la production littéraire, la « conscience auctoriale » selon l'expression de Jose Luis Diaz et la réception des écrivains :

Alors qu'on peut parler pour le monde anglophone d'une professionnalisation graduelle qui conduit les auteurs à vivre de leur plume ou, à tout le moins, à en tirer un revenu substantiel - quitte à s'expatrier aux Etats-Unis ou en Grande-Bretagne -, les écrivains francophones ne s'inscrivent que difficilement dans la logique marchande. [...]

Alors que tout au long de la période, l'écrivain francophone demeurera un polygraphe (le journalisme s'ajoutant le plus souvent à la pratique de divers genres littéraires) et gagnera sa vie grâce à une autre activité, l'écrivain anglophone, auquel sont accessibles les marchés britannique et américain, tend à préférer quelques genres auxquels il sera rapidement identifié, ce qui a un impact certain sur ses stratégies de publication (Lamonde, Fleming, Black, 2005 : 123, 125).

Micheline Cambron et Carole Gerson citent les auteures anglophones des années 1880 qui, en pratiquant le journalisme, parviennent à vivre de leur plume. Il s'agit de femmes mariées ou de célibataires aisées : Sara Jeannette Duncan, Susan Frances Harrison, Mary Esther Mc Gregor [Marian Keith], Nellie Mc Clung, L. M. Montgomery, Lily Dougall, Pauline Johnson, Agnès Laut, Jean Newton McIlwraith, Marshall Saunders, Ethelwyn Wetherald, Joanna Wood. Elles s'arrêtent particulièrement sur le cas particulier d'une auteure anglophone (2005: 138):

L'écrivain anglo-canadien le mieux connu des lecteurs francophones du XIX^{ème} siècle est une femme : Rosanna Leprohon est née à Montréal et a épousé un francophone ; les trois romans qu'elle écrit dans les années 1860

sur la société ancienne et contemporaine du Canada français s'adressent à ses compatriotes. Admirée par les anglophones, sa prose est beaucoup plus populaire dans les traductions en français qui font l'objet de multiples éditions et feuilletons.

Du côté francophone, l'arrivée du journalisme rémunéré crée un appel d'air pour les femmes qui envisagent d'acquérir un capital pas seulement symbolique (2005 :136) « [...] les femmes peuvent entrer dans la carrière littéraire. Or, il est frappant de constater qu'ici, comme en France, les femmes qui écrivent le font pour gagner leur vie. Dès que le journalisme rémunéré se met en place, elles s'y engagent ».

LA FORCE DE LA NÉCESSITÉ

Après avoir décrit le « premier cercle » du contexte dans lequel Félicité Angers se lance dans l'écriture, il nous faut continuer l'exploration de cette série de cercles concentriques et situer la vie et l'origine sociale et économique de sa famille. C'est ce que fait Maurice Lemire dans son article : « Félicité Angers sous l'éclairage de sa correspondance ». Il rappelle qu'Elie, le père de la romancière, a exercé plusieurs métiers : forgeron, marchand, cultivateur. A sa mort, il laisse sa famille dans une situation financière difficile. Le frère aîné de Félicité, nommé lui aussi Elie, joue un rôle important dans sa vie puisqu'elle passe en sa compagnie la majeure partie de son existence. La profession du frère aîné ne suffit pourtant pas à subvenir aux exigences de la famille et Félicité cherche alors un moyen de devenir indépendante. Dans son milieu familial, le commerce fait partie de la vie quotidienne, mais il n'empêche pas les préoccupations pécuniaires qui sont effectivement très présentes dans sa correspondance.

Maurice Lemire montre que les problèmes financiers familiaux semblent avoir été une cause déterminante dans le choix de carrière de Félicité Angers. Pourtant, le processus de réflexion qui l'a menée jusqu'à la création littéraire est plus complexe : à sa sortie du couvent des Ursulines, lors du retour à la maison familiale, elle semble avoir vécu la période la plus exaltante de son existence. Elle lit beaucoup et espère en même temps donner une forme à cette réflexion et à cette formation littéraire tout en aidant sa famille à sortir d'une situation difficile. Mais ses choix sont limités et sont au nombre de trois. Ils reflètent les limites auxquelles doit se soumettre la vie d'une québécoise de son époque : le mariage, la vie religieuse (à laquelle elle aurait d'ailleurs apparemment sérieusement pensé), ou, en accord avec la formation qu'elle a reçue chez les religieuses qui ont su

identifier son talent littéraire, un travail relié à l'écriture : enseignement, journalisme, commis aux postes.

Elle choisit la troisième possibilité, celle de l'écriture, en publiant *Un amour vrai* en février 1879 dans la *Revue de Montréal* à propos duquel elle écrit à Sœur Catherine- Aurélie du Précieux-Sang le 21 février 1879 (2002 : 85) : « Je voudrais me mettre à écrire. Mon premier essai a été remarqué. Si c'est possible, je voudrais me servir de cette aptitude pour gagner ma vie. D'ailleurs ces sortes d'écrits peuvent aussi avoir leur utilité ».

Relevons d'ailleurs que Félicité Angers écrit cette même lettre après la mort de sa mère avec laquelle elle a des relations difficiles : « J'étouffe dans cette maison où elle ne reviendra jamais. Il me faut absolument des occupations qui m'absorbent, qui m'arrachent à l'amertume de mes regrets ». Certains critiques, comme Roger Le Moine en 1974 verront là une trace du complexe d'Electre. Maurice Lemire, quant à lui, considère que c'est probablement à partir de cette époque qu'elle se met à la rédaction d'*Angéline de Montbrun*, temps pendant lequel elle cesse vraisemblablement sa correspondance avec les religieuses qu'elle reprendra après la publication du roman dans *La revue canadienne* (juin 1881-août 1882).

Soulignons également que tout au long de sa correspondance, elle liera systématiquement les gains matériels et les avancées spirituelles. A titre d'exemple, une occurrence parmi d'innombrables (2002: 155): « Si je pouvais donc faire un peu de bien et d'argent » (Lettre de Félicité Angers à Sœur Saint-François Xavier, le 19 août 1883) ou, plus tard en 1906 (c'est dire au moment où elle se rend compte que son entreprise littéraire ne lui a pas offert le confort matériel dont elle rêvait):

Au risque de vous faire rire, je me décide à vous faire une proposition. J'ai publié dans *Le Rosaire* une petite biographie de la Sr Bourgeoys qui a été jugée remarquable. La pensée m'est venue qu'en la mettant en brochure, *on pourrait faire de l'argent*. [C'est nous qui soulignons] Il faudrait faire quelque chose de chic et l'illustrer – le portrait de Marg. Bourgeoys, celui de Maisonneuve, l'Île de Montréal telle qu'elle était à l'arrivée de l'héroïne, le fort. Seriez – vous disposé à vous aventurer dans cette petite entreprise ? Je fournirais la biographie, vous le reste. Quelles conditions me feriez-vous ?¹ (Conan, 2002 : 301)

Sans aller trop loin dans le temps, rappelons qu'en 1883 elle devient pleinement consciente de sa prédestination à l'écriture. Et pourtant, dans cette réponse à l'Abbé Casgrain qui la compare à Eugénie de Guérin, elle diminue son

¹ Lettre de Laure Conan au père Edmond Rottot, le 26 novembre 1906.

propre mérite et se cache derrière les circonstances, argument employé jusqu'à la satiété par ses contemporaines :

Vous avez compris, Monsieur, qu'il fallait me rassurer fortement. Malgré vos bonnes paroles, j'éprouve encore le besoin de me justifier d'avoir essayé d'écrire. Permettez-moi donc de vous dire que les circonstances ont tout fait ou à peu près. Ma volonté, je vous l'assure, y a été pour bien peu de chose. *La nécessité seule m'a donné cet extrême courage de me faire imprimer.* [C'est nous qui soulignons] Naturellement, je ne demanderais pas mieux que de corriger mon travail et votre bienveillance me fait espérer que vous ne refuserez pas de m'aider si je réussis à le publier en volume. J'y serais fort disposée si je pouvais compter sur un succès pécuniaire raisonnable² (Conan, 2002 : 139).

Pourtant il est difficile d'assumer dans le contexte qui est le sien, dans un village isolé comme la Malbaie, la manifestation publique de son talent. En effet, cette revendication irait à l'encontre de son éducation qui recommande à la femme de pratiquer sa prétendue vertu essentielle, celle de la pudeur. Maurice Lemire écrit (2000, 140) : « Pour toutes ces raisons, Félicité cherche des appuis de taille pour justifier son choix ; la confirmation sera divine, rien de moins ».

Pour conforter et renforcer sa décision d'écrire, elle cherche encouragements et réconfort parmi les personnes qui peuvent l'aider, particulièrement les prêtres et les religieuses qui sont les références à la fois morales et intellectuelles de son univers, conformément à l'éducation qu'elle a reçue. Elle conçoit ses rapports avec l'au-delà sur le mode du marchandage ; pour elle, les contemplatives du Précieux-Sang lui semblent le meilleur moyen de communiquer avec Dieu. Maurice Lemire souligne à juste titre que : « Les signes tangibles qu'elle attend de la Providence et qu'elle prend pour des grâces particulières, illustrent la matérialité de la religion » (2000 : 133).

Quand vous verrai-je ? Si mes affaires s'arrangent aussi bien que je l'espère, ce sera bientôt. J'ai l'âme en pauvre état. Puis ma publication va peut-être nécessiter ma présence à Montréal. Vous êtes bien bonne de vous y intéresser. Il me semble que la sympathie que l'on me témoigne vient d'en haut. Je veux dire des prières faites pour mon succès³ (Conan, 2002 : 156).

Ces relations avec l'au-delà qui peuvent, pense-t-elle, l'aider dans sa quête à la fois esthétique et matérielle, prennent la forme de véritables contrats. Même en l'absence de résultats concrets, elle ne se décourage pas et poursuit alors un autre saint ou une autre sainte pour les forcer à l'aider dans son entreprise : même dans

² Lettre de Laure Conan à l'abbé Henri-Raymond Casgrain du 9 décembre 1882.

³ Lettre de Félicité Angers à Sœur Saint-François Xavier, le 26 août 1883.

ces dévotions spécifiques et malgré un certain mysticisme du discours spirituel, elle reste néanmoins très pragmatique. Dans sa quête interminable pour subsister, elle écrit sans fausse pudeur à son amie religieuse :

Chère Amie, je vous dirai en grand secret que M. Casgrain m'a proposé de m'obtenir un emploi du gouvernement. Ne riez pas - un emploi qui ne donne rien à faire et deux ou trois cents louis par année. Naturellement, j'en serais fort aise, *mais la chose ne s'est encore jamais faite pour une femme...* [C'est nous qui soulignons] et souffrira peut-être bien des difficultés. Tâchez de me les aplanir, très bonne. Vous comprenez que cela me serait bien avantageux, surtout si l'on me place dans une bibliothèque. Encore une fois, faites de votre mieux. Il me semble voir là une attention de la Providence⁴ (Conan, 2002 : 159).

Au fur et à mesure que sa réputation augmente, elle n'hésite pas à s'adresser directement aux plus hautes instances, en l'occurrence au premier ministre, Wilfrid Laurier auquel elle demande protection. En effet, elle estime n'avoir pas été suffisamment rétribuée pour son œuvre *L'Oublié*, pourtant couronnée par l'Académie française. A d'autres reprises, elle n'hésite pas à lui demander aide et soutien :

Si je rappelle ces choses, c'est bien péniblement, veuillez m'en croire, pour prouver que j'ai droit aux encouragements du gouvernement. Et je pourrais ajouter que j'en ai besoin.
Si j'étais un homme, on me traiterait bien autrement. [C'est nous qui soulignons] Mais j'ai confiance en votre générosité⁵ (Conan, 2002 : 286).

Et puisque vous vouliez bien me favoriser, je me décide à vous faire remarquer qu'à Québec on a placé tous les littérateurs – parfois sans rien leur demander que de recevoir un traitement considérable, comme c'est le cas pour M. de Nevers à qui on a fait faire, en outre, de grandes faveurs. *Tout va à ces Messieurs* [C'est nous qui soulignons] et je serai bien sacrifiée si vous ne m'honorez pas de votre protection. *Si vous me délivrez des soucis et des mortelles gênes de la pauvreté*, [c'est nous qui soulignons] j'espère, Dieu aidant, faire quelque chose d'utile⁶ (Conan, 2002 : 288).

Elle exerce le même esprit pratique dans la recherche de la direction religieuse ; si les prêtres de sa paroisse ne la satisfont pas, elle cherche divers pères spirituels qui joueront un rôle important dans sa carrière : le père Louis

⁴ Lettre de Félicité Angers à Sœur Saint-François Xavier, le 26 sept 1883.

⁵ Lettre de Félicité Angers à Wilfrid Laurier, premier ministre du Canada, le 6 avril 1904.

⁶ Lettre de Félicité Angers à Wilfrid Laurier, premier ministre du Canada, le 18 avril 1904.

Fiévez et Mgr Joseph-Sabin Raymond de Saint-Hyacinthe, qu'elle rencontre dans les années 1880.

Cependant, avec les moniales, elle expérimente une autre réalité : les échanges spirituels se transforment en relations d'amitié. Les lettres qu'elle leur adresse sont pour elle « un exercice de transparence » comme l'écrit Maurice Lemire.

LA QUESTION DU PSEUDONYME

« *Tout va à ces Messieurs* », « *Si j'étais un homme* », écrit Laure Conan à Wilfrid Laurier, clairement consciente qu'elle doit s'affronter à des conditions moins favorables pour parvenir à écrire et à publier. Dans cette quête de la légitimité littéraire, l'usage du pseudonyme est une étape importante, puisqu'il permet aussi de se protéger. Comme le montre Rachel Sauvé dans son ouvrage *De l'éloge à l'exclusion. Les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^{ème} siècle*, ce que l'on reproche généralement à la femme auteur, c'est d'accéder à sa propre vérité. On aimerait ne voir en elle qu'un être vivant dans la relation et le dévouement aux autres. Mais l'utilisation du pseudonyme pour la femme auteur est aussi à double tranchant : il répond à la nécessité de protéger la famille des problèmes que peuvent causer une sœur, une femme, une mère qui écrit.

Chantal Savoie, quant à elle, s'intéresse davantage dans son article : « Persister et signer : les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) », aux différents régimes de signature des femmes de lettres dans une perspective diachronique.

Elle rappelle ainsi l'augmentation particulière du nombre de femmes de lettres canadiennes françaises, particulièrement par la voie du journalisme au tournant du XX^e siècle et en examinant leur signature, elle repère trois états : bon nombre de pseudonymes principaux sont constitués par un unique prénom : Françoise, Colombine, Fadette, Madeleine, Hermance ... Il y a par ailleurs des pseudonymes au nom complet, constitués du prénom et du nom : Laure Conan, Gaétane de Montreuil, Juliette Lavergne... Enfin, on relève également la signature par le nom véritable (parfois nom de jeune fille, parfois de femme mariée ; parfois, juxtaposition des deux) : Joséphine Marchand-Dandurand, Marie-Claire Daveluy.

Selon Chantal Savoie, ces trois types de signature ne sont pas le fait du hasard mais ils reflètent les conditions matérielles et symboliques des pratiques d'écriture des femmes.

Trois transformations permettent d'englober et de circonscrire ces stratégies. Il s'agit de (2004 : 69) : « [...] l'entrée des femmes dans la sphère publique, du

passage du journalisme à la publication en volumes et de la volonté de s'inscrire dans un parcours littéraire qui vise d'entrée de jeu une légitimité institutionnelle ».

Elle établit un lien entre « la quantité de signatures féminines » et « une spécialisation de l'espace éditorial » (2004 : 70) qu'elle analyse comme une tentative de « circonscrire des espaces où l'écriture des femmes est acceptable et acceptée ». Cependant, l'usage d'un « pseudonyme de permanence » (l'expression est de Manon Brunet) est le fait de femmes nées dans les décennies 1860 et 1870 :

Parmi toutes [l]es femmes qui se sont littéralement fait un nom dans le journalisme en signant d'un prénom, plusieurs publieront leurs textes, principalement des chroniques, en recueil. Si les pseudonymes-prénoms ont dans tous les cas été créés pour signer dans un périodique, les femmes de lettres qui les ont utilisés conserveront le plus souvent la même signature pour leurs premiers ouvrages : (recueils de chroniques, récits brefs, mélange de ces genres) (Savoie, 2004 : 72).

Chantal Savoie souligne également les changements induits par le passage du périodique au livre qui permettent de transformer en quelque sorte la reconnaissance journalistique en reconnaissance littéraire et de donner une plus grande continuité aux œuvres.

On peut également relever l'entrée des femmes dans le domaine dramaturgique, (comme Joséphine Marchand par exemple), le théâtre paraissant à tort ou à raison plus accessible que la poésie ou le roman.

Le changement dans la forme de la signature en passant du pseudonyme-prénom au pseudonyme-nom complet et la modification dans l'usage (rupture entre pratiques d'écriture surtout publiques et celles plus littéraires) sont des phénomènes essentiels. Ils reflètent des transformations socio littéraires plus profondes, comme l'accès des femmes aux études supérieures.

Le cas de Laure Conan qui utilise un faux nom complet comme pseudonyme est tout à fait particulier. De fait, elle (2004 : 76) « se présente comme une exception dans l'évolution de la figure de l'écrivaine ». Manon Brunet explique ainsi que l'usage du pseudonyme de permanence est à la fois plus moderne et très rare au XIX^e, c'est un moyen de reconnaître une œuvre pour elle-même par l'institution littéraire. En ce sens encore, Laure Conan apparaît donc comme une pionnière et elle se défendra tout au long de sa vie pour que l'on distingue réellement la personne réelle de l'auteure, c'est ce qu'elle exige fermement de l'Abbé Casgrain :

Quant à ce qui me touche personnellement, c'est autre chose. Puisque vous avez eu la bonté de me demander mes impressions, laissez-moi vous prier de tout retrancher. Je vous assure que cela me serait plus pénible qu'il m'est

possible de dire, de grâce, ne m'imposez pas ce supplice. J'ai déjà une assez belle honte de me faire imprimer. Peut-être, monsieur, ne comprendriez-vous pas ce sentiment -les hommes sont faits pour la publicité- . Mais croyez moi, dans ce que je vous dis il n'y a nulle affectation, c'est un sentiment aussi profond que sincère.

Dans la même dynamique, elle refuse également de publier sa photo comme il l'y encourage pourtant fortement dans une perspective de stratégie publicitaire. De manière emblématique, retenons ce qu'elle lui écrit résolument le 14 janvier 1884 (2002 : 173) : « Jamais je n'ai permis de joindre mon nom à mon pseudonyme ».

Cette fière revendication est d'ailleurs symbolique de la manière dont Laure Conan se situe ; comme le rappelle Chantal Savoie (2004 : 78-79) : « [...] la façon de signer n'est pas étrangère au projet d'écriture, à sa réalisation et à sa reconnaissance. Les signatures, dans l'ensemble, varient en fonction des générations, des espaces éditoriaux, des genres littéraires, du type de carrière littéraire et de l'état du champ dans lequel les auteures s'inscrivent ».

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNET, M. (1988) : « Les femmes dans la production de la littérature francophone du début du XIX^{ème} siècle québécois. », 167-180, in *Livre et lecture au Québec, 1800-1850*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- BOURBONNAIS, N. (1996) : « *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : oeuvre palimpseste », *Voix et images* XXII, 1 (automne), 80-94.
- CONAN, L. (2002) : *J'ai tant de sujets de désespoir*, correspondance 1878-1924. Recueillie et annotée par Jean Noël Dion. Préface de Manon Brunet, Montréal, Les Editions Varia.
- DIDIER, B. (1981) : *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 286 p.
- LÉVESQUE, A. (1995) : *Résistance et transgression : études en histoire des femmes au Québec*, Montréal, éditions du Remue-Ménage.
- FLEMING, P., P. GALLICHAN et Y. LAMONDE (dir. publ.) (2004) : *L'histoire du livre et de l'imprimé au Canada, vol. 1 Des débuts à 1940*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GERSON, C. (1992) : « The Business of a Woman's Life: Money and Motive in the Careers of Early Canadian Women Writers » dans C. Potvin, et J. Williamson, (dir.), *Women's Writing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, 77-94.

- LAMONDE, Y., P. FLEMING et F. BLACK (dir. publ) (2005) : *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada des 1840 à 1918*, volume II, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- LAMONDE, Y. et S. MONTREUIL (dir. publ) (2004) : *Lire au Québec au XIXe siècle*, Montréal, Fides.
- LÜSEBRINK, H.-J. et J.-Y. MOLLIER (dir. publ.) (2000) : *Presse et événement : journaux, gazettes, almanachs (XVIIIe-XIXe siècles)*, Berne/ Bruxelles/ Frankfort sur le Main/ New-York/ Vienne, Peter Lang.
- PLANTÉ, C. (1989) : *La petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- POTVIN, C. et J. WILLIAMSON. (dir. publ.) (1992) : *Women's Writing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature.
- ROBERT, L. (1989). *L'institution du littéraire*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 28.
- . (1992) : « D' Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *L'Autre lecture* tome I, Lori Saint-Martin (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 99-110.
- SAINT-MARTIN, L. (dir. publ.) (1992). *L'Autre lecture*, vol. 2. Montréal, XYZ, coll. : « Documents ».
- SAUVÉ SAINT-DENIS, R. (2002) : *De l'éloge à l'exclusion: les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX e siècle*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- SAVOIE, C. (2002) : « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XX^e siècle », dossier « La sociabilité littéraire », sous la direction de Pierre Rajotte, *Voix et images* 80 (printemps 2002), 238-253.
- . (2004) : « Persister et signer : Les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) » dossier « Le pseudonyme au Québec », sous la direction de Pierre Hébert et Marie-Pier Luneau. *Voix et images* 30, 1 (88) (automne), 67-79.
- SMART, P. (1988) : *Écrire dans la maison du père, l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal, Québec/Amérique.
- THÉBAUD, F. (2007) : *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS.
- TURCOTTE, H. (1996) : « Génétique littéraire : devenir auteure au tournant du siècle, 1885-1925 », thèse de doctorat, Université Laval.

El turista francés en Valencia: un viaje en el tiempo (del siglo XIX al XXI)

M^a ELENA BAYNAT MONREAL
IULMA-Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Valencia ha sido y es un destino turístico privilegiado para los turistas extranjeros: analizaremos los diversos motivos de esta predilección. Proponemos un viaje en el tiempo, desde el s. XIX hasta nuestros días, centrándonos en los viajeros franceses que visitaron y visitan España y, principalmente, la capital valenciana. Para analizar la información institucional ofrecida actualmente en la red de la capital valenciana nos basaremos en los resultados del proyecto de investigación COMETVAL¹ (Corpus Multilingüe en Turismo de Valencia) que consistió en la compilación de textos procedentes de páginas web institucionales, que promocionan turísticamente la ciudad de Valencia², así como del actual proyecto precompetitivo de implementación de dicho corpus³. Gracias a las opiniones de los viajeros, estudiaremos las diferentes motivaciones del atractivo de la ciudad para el turista francés que son, a primera vista, opuestas: en el siglo XIX la ciudad atraía principalmente por su exotismo y orientalismo (su historia y sus reminiscencias árabes) y en el siglo XXI el principal atractivo de la ciudad se centra, y en este sentido se dirigen las últimas campañas publicitarias, en su modernidad (Ciudad de las Ciencias, competiciones deportivas, congresos, Palau

¹ Recogida, confección y clasificación de un corpus piloto del género «promoción de servicios y/o productos turísticos» en forma de folletos y páginas web del destino 'Ciudad de Valencia' en castellano, valenciano, inglés, francés y alemán a partir de fuentes turísticas institucionales locales. Duración: abril-noviembre 2009.

² Para ello hemos utilizado FileMakerPro© 2007-2009, una herramienta informática útil para la creación de corpus.

³ El proyecto precompetitivo, concedido por la Universitat de València, titulado «Implementación y explotación léxica del corpus turístico multilingüe de la Comunidad Valenciana» (COMETVAL). Referencia: UV-AE-10-2447.

de la Música...)). Pero hay cosas que el tiempo no cambia y es que Valencia ha superado la barrera del tiempo, permaneciendo como destino turístico de gran atractivo para el viajero.

2. EL VIAJERO FRANCÉS DE LOS SIGLOS XIX Y XXI EN VALENCIA

Analizaremos qué información tenía y tiene a su alcance el viajero francés de los dos siglos para preparar su viaje a Valencia y qué aspectos eran los que más atraían y servían de reclamo a ambos viajeros. Aprovecharemos para comparar las opiniones de los viajeros de los dos siglos, nos basaremos, para ello, en relatos de viaje del siglo XIX y en los blogs de internet del siglo XXI, donde el viajero actual cuenta sus experiencias a modo de diario o relato de viaje. La diferencia principal entre estos dos testimonios de viajeros estriba en que el autor del XIX se dirigía a un público concreto y el actual sabe que su relato puede ser leído mundialmente por una cantidad indefinida pero probablemente más amplia y variada de público. Somos conscientes de que no se puede identificar un relato de viajes de un viajero del siglo XIX, con un testimonio publicado por un internauta, las diferencias de soporte, estilo, preparación, intencionalidad, son muy diversas, pero consideramos que si son comparables en el sentido de que son las fuentes de información mayormente consultadas por los viajeros de los dos siglos.

Al igual que durante el siglo XIX, los viajeros de dos siglos después disponen de guías del viajero (en papel pero principalmente en red) que les aconsejan sobre qué monumentos visitar. Sabemos que los viajeros del siglo XIX manejaban algunas guías del viajero pero que también utilizaban los relatos de viaje de otros autores a modo de guía que prometían una imagen de la ciudad literaria y romántica, muy pintoresca y exótica.

Valencia no era uno de los destinos privilegiados del viaje a España durante el siglo XIX, incluso algunos viajeros como Dumas o Poitou, saciados del exotismo andaluz, se saltaban este destino; pero aquellos que la visitaron la consideraban el último vestigio exótico de España antes de regresar a Francia (la visita de Barcelona, se consideraba excesivamente industrializada y europeizada). Valencia era, en consecuencia, la última ciudad española digna de visitar y admirar por los viajeros franceses: principalmente por su agitada historia, su enraizado folklore, su riqueza monumental y artística, su clima e, inevitablemente, por sus reminiscencias árabes.

Actualmente la ciudad de Valencia tampoco es el principal destino turístico de España pero, tal y como se afirma en numerosas páginas de Internet que publicitan turísticamente la ciudad, se mantiene en el tercer puesto detrás de Madrid y

Barcelona, y constituye un atractivo y completo destino turístico, así lo afirma la página oficial de la ciudad:

Destination moins courue que Madrid ou Barcelone, la ville de Valence ou Valencia est la 3ème ville d'Espagne. Longtemps réputée pour ses plages, la mer et le soleil, Valencia est désormais reconnue pour sa richesse culturelle, ses fêtes, ses manifestations sportives, sa spectaculaire Cité des Arts et des Sciences⁴.

Hallamos informaciones muy similares en diversos blogs de internet cuyos autores describen su visita a la ciudad a modo de relato de viaje⁵.

Sin embargo los viajeros franceses de hace dos siglos, cuando llegaban a la ciudad se sentían decepcionados al no encontrarse con la exótica Valencia soñada, es decir con la romántica imagen que se habían hecho de ella tras lecturas como las *Orientales* de Victor Hugo: «Valence, sous le rapport pittoresque, répond assez peu à l'idée qu'on s'en fait d'après les romances et les chroniques» (Gautier, 1981: 445); «Valence a les clochers de ses trois cents églises, ha dicho Víctor Hugo en una de sus *Orientales*»⁶ (Davilliers, 1988: 49).

También les ocurrió algo similar a viajeros de otras nacionalidades europeas, como por ejemplo el conocido militar y escritor italiano Edmondo de Amicis.

Actualmente, según los comentarios encontrados en Internet, la ciudad ya no desilusiona tanto al viajero en su primera impresión, quizá porque sus expectativas no son ya las mismas y, aunque se siguen manteniendo ciertos tópicos, en general el turista se siente totalmente satisfecho tras su visita a la capital del Turia: «La ville de Valence est l'un des plus fascinants, belle et historique des villes en Espagne»⁷; «Tout simplement la meilleure ville que j'ai jamais été»⁸.

⁴ <http://www.valence-espagne.org>. Consulta: 12/04/2010.

⁵ Citaremos, a modo de ejemplo, un blog que incluye un relato de viaje a Valencia titulado *Mon séjour a Valencia* y presenta la ciudad a los cibernautas de este modo: «Valencia est la 3ème ville d'Espagne après Madrid et Barcelone (...) réputée pour ses plages, la mer et le soleil, elle est reconnue aujourd'hui par sa richesse culturelle, ses fêtes, ses manifestations sportives et surtout par sa spectaculaire cité des Arts et des Sciences ». <http://elancreatif.over-blog.com/article-mon-sejour-a-valencia-espagne-41851399.html>. Consulta: 12/04/2010.

⁶ Se refiere al famoso poema titulado *Grenade* donde Víctor Hugo promete que las iglesias de Valencia son dignas de comparación con la Giralda de Sevilla o la Alambra de Granada.

⁷ <http://translate.google.fr/translate?hl=fr&langpair=en%7Cfr&u=http://www.travelpod.com/travel-blog-city/Spain/Valencia/tpod.html>. Consulta: 12/04/2010.

⁸ http://translate.google.fr/translate?hl=fr&langpair=en%7Cfr&u=http://travel.yahoo.com/p-reviews-488734-prod-travelguide-action-read-ratings_and_reviews. Consulta: 12/04/2010.

Sigamos con el siglo XXI y veamos qué publicidad turística de la ciudad encuentra hoy en día el viajero. Actualmente se pretende ofrecer al turista una nueva imagen moderna de la ciudad: en una de las últimas guías turísticas de Valencia –*Valencia increíble pero cierta*⁹–, se destaca principalmente el lado más nuevo de la ciudad (la Ciudad de las Artes y las Ciencias, la llegada del Euromed, la copa América de Vela, el Bioparc o el festival Veo), pero sin olvidar la Valencia clásica y pintoresca común en los dos siglos (el marqués de dos aguas, la catedral, su centro histórico) e insiste igualmente en las fiestas tradicionales o la rica gastronomía.

Como hemos comentado, los documentos manejados por el viajero del siglo XXI provienen principalmente de Internet y, en consecuencia, son de una mayor y más rápida accesibilidad. Existen cuatro páginas web institucionales de la ciudad: Ayuntamiento de Valencia, *Generalitat Valenciana*, Diputación de Valencia y Ciudad de las Artes y de las Ciencias. Para las conclusiones del análisis de dichas páginas web nos basaremos en un corpus lingüístico elaborado en el proyecto citado COMETVAL¹⁰.

Durante el siglo XXI, tal como se observa al analizar la páginas web institucionales citadas, se sigue promocionando esta misma imagen tradicional de la ciudad que relaciona Valencia con la luz y el calor; se puede observar en uno de los slogans publicitarios de la página web de la *Generalitat*, cuyo texto reclamo es: «Je vous donne ma lumière et ma chaleur, des moments magiques et mon coucher de soleil... des jours et des nuits et tous mes secrets»¹¹

Conscientes de esta nueva bipolaridad del atractivo de la ciudad para los turistas, las instituciones ofrecen actualmente campañas publicitarias que aúnan la imagen de la Valencia tradicional a la nueva Valencia del siglo XXI y así aparece en las mismas páginas, donde se ofrece al turista una Valencia clásica, pintoresca y exótica, es decir información similar a la que podía obtener el viajero del siglo XIX en guías y relatos de viajes pero además con el enfoque moderno. El sitio oficial la

⁹ <http://www.increibleperocierta.com>. Consulta: 12/04/2010.

¹⁰ El proyecto COMETVAL se titula «Recogida, confección y clasificación de un corpus piloto del género “promoción de servicios y/o productos turísticos” en forma de folletos y páginas web del destino Ciudad de Valencia en castellano, valenciano, inglés, francés y alemán a partir de fuentes turísticas institucionales locales»; su primera fase se ha realizado y concluido durante el pasado año 2009, por un grupo de profesores pertenecientes a distintas universidades valencianas: Universidad de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia y Universidad Jaume I de Castellón. La investigación está planificada a largo plazo y recoge varias lenguas y diferentes perspectivas lingüísticas (léxico, discurso y metadiscurso) a partir de un corpus común del campo del turismo.

¹¹ <http://fr.comunitatvalenciana.com/villages-villes-communaute-valencienne+?k=1>. Consulta: 15/01/2010.

de la Ciudad de las Ciencias, por ejemplo, promociona esa nueva imagen de la Valencia vanguardista¹².

Analizaremos a continuación los elementos comunes de la ciudad descritos y alabados en los dos siglos.

Uno de los primeros aspectos que fascinaban al viajero al llegar a la Valencia del siglo XIX era su organización agrícola y el sistema de regadío y de canales heredado de la cultura árabe. François-Jacques Jaubert de Passa¹³, por ejemplo, decía visitar la ciudad para estudiar su irrigación. Otros viajeros franceses alababan esta original, particular y exótica característica: «Mucho antes de 1238, año de la toma de Valencia por Jaime I el Conquistador, los árabes habían puesto en práctica el vasto proyecto de derivar por medio de ocho canales principales las aguas del Guadalquivir, que iban a perderse en el Mediterráneo. Aún existen dichos canales» (Davillier, 1988: 56). Sin embargo no hemos hallado comentarios actuales interesados sobre el tema.

El río era otro elemento de gran atractivo turístico de la ciudad hace dos siglos, citado por Gautier¹⁴, Jaubert de Pasa, la condesa de Gasparin¹⁵ o Laborde¹⁶. La mayoría de viajeros se sorprendían del hecho de que al pasar por Valencia el río llegaba la mayor parte del año seco, excepto algún desbordamiento por las lluvias. Latour¹⁷ lo comparaba poéticamente a un guerrero tras su última batalla que llega a la ciudad ya desfallecido y sin fuerzas para acabar muriendo en el mar:

¹² <http://www.cac.es>. Consulta: 12/04/2010.

¹³ François-Jacques Jaubert de Passa visitó España, más exactamente el reino de Aragón, Cataluña y Valencia sobretodo. En 1819 fue encargado de una misión oficial que financió él mismo: estudiar la irrigación en Levante y las leyes que la rigen. En 1853, al final de su vida, redactó sus *Souvenirs du voyage de misión en Espagne en 1819*. El escritor admira el país que descubre y escribirá posteriormente numerosos ensayos sobre Cataluña.

¹⁴ El *Voyage en Espagne* de Gautier es, como todos sabemos, un referente obligatorio en cualquier estudio del viaje por España en el siglo XIX; pues fue el relato más famoso del siglo, leído por una gran cantidad de sus compañeros viajeros.

¹⁵ Valérie Gasparin (de soltera Valérie Boissier) viaja en dos ocasiones a España con su marido y otros acompañantes. Su obra más conocida es *A travers les Espagnes, Souvenirs de Voyage*, publicado en 1868 y reeditado en varias ocasiones en francés y traducido al castellano en 1876. La escritora ofrece un relato muy subjetivo.

¹⁶ Alexandre-Louis-Joseph Laborde, conocido arqueólogo y político y entusiasmado por las antigüedades de España. Fue destinado a España en 1800 como agregado de la embajada de Lucien Bonaparte. Escribió *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, publicado en 1806, un inventario de los monumentos españoles con una rica colección de dibujos; acaba comprometiendo su fortuna para editarlo. No es un relato de viaje pero está emparentado con el género, pues aparecen sus impresiones personales junto a las informaciones objetivas. Sus obras fueron libros útiles para los ejércitos de Napoleón en su penetración por España.

¹⁷ Louis-Antoine Tenant de Latour fue profesor y preceptor del duque de Montpensier en 1832 y su primer secretario en 1843. Vino a España en dos ocasiones con el duque. Era poeta, historiador e hispanista; publicó poemas y se especializó en la traducción de textos italianos y españoles, estudios sobre la literatura de

Le Turia ou Guadalaviar prend sa source dans les montagnes de Teruel ou d'Albarracin. Il traverse d'un cours assez droit le royaume de Valence et arrive épuisé à la mer (...). Semblable à un vieux guerrier qui, après avoir versé tout son sang, tombe sans combat sur son dernier champ de bataille, le Turia n'a plus grand'chose à donner à la mer, ayant tout donné à la terre. A Valence même, il traîne sous ses ponts un filet d'eau (Latour, 1877: 25).

Durante el siglo XXI sigue interesando el Turia: en Internet se encuentran comentarios de sorpresa sobre el hecho de que el río actualmente esté seco y la reutilización de su cauce como jardines, paseos o terrenos deportivos:

Et le très surprenant « El Río ». Il s'agit en fait du lit du fleuve Turia qui a été asséché dans les années 60 (en fait le fleuve a été détourné), parce que les habitants en avaient ras la casquette des inondations. Et dans ce lit, ont été construits des parcs, et une série de bâtiments dessinés par l'architecte Santiago Calatrava Valls¹⁸.

Un aspecto de Valencia que sorprendía positivamente a los viajeros de la ciudad eran los topónimos y antropónimos de procedencia árabe, tanto en la lengua castellana como valenciana: por ejemplo, nombres de pueblos como «Beni-Muslem, Beni-Mamet, Beni-Parell, Beni-Farraig, Alfafar, Algemeçi» (Davillier, 1991: 356) o nombres de personajes históricos: «Voici dans quelles circonstances le roi maure Alkansor-al-Mostanter Billah institua le tribunal del Agueros que Jacques 1er d'Aragon eut la sagesse de respecter après sa victoire, et qui subsiste encore aujourd'hui» (Desbarolles, 1865: 83). Muchos viajeros alababan igualmente durante el siglo XIX la figura histórica de Jaime I por haber mantenido las costumbres árabes, uno de los aspectos que más gustaba de Valencia. Sin embargo en el siglo XXI, aunque si que se valora la historia de la ciudad y los restos de la cultura árabe, no se hacen grandes comentarios de este tipo, los intereses van en otros sentidos.

La figura histórica española más buscada y citada por los viajeros de los dos siglos es la del Cid Campeador del cual poseen una imagen heroica preconcebida muy marcada. En el siglo XIX los viajeros insistían en sus relatos en la presencia en la ciudad de la heroica figura: «Notre prochaine étape devait nous conduire à Valence, Valencia del Cid, comme disent les Espagnols (Gautier, 1981: 444); «la ciudad del Cid, la muy noble, ínclita, antigua, leal, insigne, magnífica, ilustre sabia, coronada jamás acabada celebrada ciudad de Valencia del Cid (Davillier, 1988: 49).

esos dos países y obras históricas. Escribió *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie* (1855, *Tolède et les bords du Tage* (1860), para cuya realización utiliza la guía de Amador de los Rios; escribe igualmente otros relatos sobre España y el que más nos interesa: *Valence et Valladolid, Nouvelles études sur l'Espagne* (1877).

¹⁸ <http://www.davidyardt.fr/2009/01/voyage-a-valencia>. Consulta: 13/04/2010.

Incluso Poitou, que confiesa no llegar a visitar Valencia, comenta igualmente que el aspecto más interesante de esta ciudad es su historia, por la presencia de los árabes y las hazañas del Cid cuyo valor, superioridad y prestigio admira, afirmando que es la *ciudad del Cid*.

Y este apelativo ha sobrevivido al paso del tiempo. Así se observa en algunas guías de Valencia y páginas web actuales que promocionan la ciudad de Valencia como destino turístico: aunque no se admiren tanto las hazañas del héroe, se sigue denominando a Valencia la ciudad del Cid. Citaremos un ejemplo: «La ville du Cid, des agrumes et d'une lumière exceptionnelle, réserve d'agréables surprises»¹⁹.

En cuanto a la fisonomía de la ciudad los viajeros del XIX no parecen ponerse de acuerdo: algunos viajeros como Gautier o la Condesa de Gasparín encuentran su calles estrechas, oscuras, tristes y mal empedradas; sin embargo, otros como Laborde o Davillier, aunque coinciden en la poca amplitud de las calles, piensan que tienen su encanto y su toque de exotismo. En lo que si están de acuerdo la mayoría de los turistas, es en el poco cuidado que se tenía en mantener, conservar y restaurar los monumentos y las obras de arte, tanto en Valencia como en el resto de España.

En una guía de España de principios del XX se critica igualmente el hecho de no mantener los estilos originales de las iglesias valencianas y la general transformación y deformación de numerosas iglesias durante siglos anteriores: «Ses nombreuses églises, presque toutes défigurées aux XVII^e et XVIII^e siècle par le style churrigueresque, renferment une riche collection de peintures» (Monmarché, 575).

De los monumentos visitados por los viajeros del siglo XIX citaremos la catedral, de la que algunos como Latour o Davillier describen en sus relatos los retablos de la capilla mayor y el campanario (el Miguelete), pero en general, este monumento, al compararlo con otras catedrales españolas, decepciona a los viajeros de ese siglo, principalmente a Gautier. Sin embargo, en la actualidad, las opiniones de la catedral del viajero actual son, en general, mejores. Citaremos algunos ejemplos: «Ne manquez pas la cathédrale et son célèbre clocher octogonal (le Miguelete). Cette dernière est reliée par un arc Renaissance à la Basilique de la Vierge, laquelle ouvre sur une autre belle place, la plaza de la Virgen»²⁰.

Del resto de las iglesias valencianas de la Valencia del siglo XIX, Gautier comenta, por ejemplo, que, aunque son numerosas y ricas, han sido construidas y

¹⁹ <http://www.barcelo.com/BarceloHotels/fr-FR/Hotels/Spain/Valencia/Valencia/destination.htm>. Consulta: 13/04/2010.

²⁰ <http://www.oopartir.com/espagne-hors-iles/voyage-valence-cite-arts-sciences-calatrava-lonja,1-708.htm>. Consulta: 13/04/2010.

decoradas con un gusto extraño y también le disgusta, al igual que a la Condesa de Gasparin, por la falta de elementos arabescos, romanos o góticos.

Uno de los monumentos preferidos por la mayoría de los turistas decimonónicos era la lonja de la Seda. Este monumento sí que se adaptaba al exigente gusto de Gautier que lo califica de «delicioso monumento gótico». Nos lo describe en su relato con gran detalle, aportando, como buen romántico, la impresión y los sentimientos que despierta su presencia: «La Lonja de la Seda [...] est d'une élégance et d'une gaiété d'aspect rares dans l'architecture gothique, plus propre en général à exprimer la mélancolie que le bonheur» (Gautier, 1981: 446). Laborde y Mme. De Gasparin se sienten igualmente fascinados por la visita la lonja y descubren con entusiasmo sus columnas y su origen árabe. Este monumento entusiasma igualmente a los viajeros del siglo XXI que lo visitan que recomiendan su visita: «La Lonja de Valencia représente la puissance économique de la cité à la fin de ce siècle [...]. Ce magnifique bâtiment de style gothique est situé sur la Plaza del Mercado»²¹.

El último monumento antiguo nombrado por los relatos franceses del siglos XIX analizados es el antiguo convento de la Merced, actualmente inexistente: según Carreras en su *Geografía del Reino de Valencia*, a principios del siglo XX fue necesario derribar conventos para obtener plazas como la del Remedio, de la Merced y de San Francisco, ya que las calles del casco antiguo de la ciudad eran demasiado estrechas y cortas. Gautier nos describe este convento en su relato, destacando el gran número de cuadros que contenía y sobretodo su exótico patio: «une cour entourée d'un cloître et plantée de palmiers d'une grandeur et d'une beauté toutes orientales» (Gautier, 1981: 446). Este testimonio es fundamental para el estudio del patrimonio histórico valenciano puesto que es una de las pocas descripciones que describen este desaparecido monumento.

En el siglo XXI, en general, gusta más la arquitectura valenciana y el centro histórico de la ciudad: «La vieille ville de Valence est l'une des plus belles d'Espagne»²².

Y para finalizar, los escritores del siglo XIX admiran a los valencianos, por su traje tradicional, sus rasgos orientales o el color de su piel, pero también por su carácter: los viajeros que más contacto tuvieron con ellos, Davillier, Jaubert de Passa o Desbarolles, coincidían en afirmar en sus relatos que los valencianos eran

²¹ <http://fr.locr.com/photo-espagne-val%C3%A8ncia-valence-espagne-plaza-mercado-13913988>.
Consulta: 13/04/2010.

²² <http://www.oopartir.com/espagne-hors-iles/voyage-valence-cite-arts-sciences-calatrava-lonja,1-708.htm>. Consulta: 13/04/2010.

lo mejor de esa tierra, pues –comentaban– eran acogedores, alegres, generosos y trabajadores y no se acercaban en absoluto a los anunciados tópicos de ferocidad y crueldad. En este caso la no adecuación de los tópicos a la realidad en vez de defraudar acababa gustando y convenciendo a estos exigentes turistas.

La opinión general de los visitantes franceses actuales es que Valencia les enamora sobre todo por el carácter alegre, acogedor y festivo de sus habitantes. Terminaremos citando algunos comentarios extraídos de diferentes blogs de viajeros franceses en Valencia de diferentes edades, orígenes sociales y culturales e intereses anotan sus impresiones y sus opiniones sobre la ciudad: «C'est un vrai plaisir de découvrir cette ville, véritable pont entre le passé et l'avenir, avec une architecture ancienne respectée et entretenue, et les nouvelles constructions post-modernistes bâties sur l'ancien lit du fleuve Turia»²³; «à mes yeux c'est est une ville superbe ,ou il y a plein trucs a faire et à voir»²⁴; «Après deux mois passés dans la magnifique ville de Valencia, c'est à mon tour de vous faire partager mon expérience [...]. Pour résumer, nous nous accordons tous pour dire que la ville est splendide»²⁵; «Il aura suffit d'une visite pour que Valence (Espagne) me séduise»²⁶, etc.

3. CONCLUSIONES

Hemos analizado en nuestro estudio algunas fuentes informativas de la ciudad de Valencia consultadas por los viajeros de los dos siglos para preparar sus viajes: guías en papel y relatos de viajes publicados en el siglo XIX y guías en internet, páginas web institucionales, foros y blogs de internet en el siglo XXI. Podemos concluir que el turista del siglo XIX posee más información y más variada a su alcance que en el siglo XXI y, en consecuencia, necesita menos tiempo para preparar su viaje, que en principio, será más corto y rápido: en la actualidad se emplea menos tiempo de desplazamiento y medios de transporte más eficaces.

Al observar las opiniones de los diferentes viajeros sobre sus viajes a la ciudad de Valencia podemos concluir que en los dos siglos se mantiene como un destino turístico privilegiado, que, por otro lado, lo que atrae de la ciudad y las impresiones son similares pero en el siglo XXI la oferta se amplifica y se pueden satisfacer

²³ <http://le-pichot-voyageur.blogspot.com/2009/04/valence-espagne-4-5-6-avril-2009.html>. Consulta: 16/04/2010.

²⁴ http://forum.doctissimo.fr/voyages/europe/Espagne/valencia-sujet_93_1.htm. Consulta: 16/04/2010.

²⁵ <http://isceaaroundtheworld.over-blog.com/article-valencia-38878728.html>. Consulta: 16/04/2010.

²⁶ <http://www.paperblog.fr/163249/valencia>. Consulta: 16/04/2010.

necesidades e intereses turísticos más diversos. Además en la actualidad tanto la visita al país como a la ciudad mediterránea satisfacen mayormente al viajero que, aunque aún recuerda y busca, en parte, el lado exótico del país, tiene menos expectativas y prejuicios románticos, se desinteresa por algunos aspectos pintorescos y valora otras características de la ciudad como la fiesta, la gastronomía o su modernidad.

Finalizaremos afirmando que, en cierto sentido, es más fácil analizar al viajero del siglo XIX a partir de sus relatos de viajes que tipificar al viajero del siglo XXI cuyos testimonios se deben rastrear, seleccionar y catalogar entre la amplia y variada oferta de páginas webs, blogs y foros existentes hoy en día en la red.

BIBLIOGRAFÍA

A. Libros

- CARRERAS y CANDI (1932): *Geografía del reino de Valencia*, Valencia, Ed. RACV.
- DAVILLIER, Ch. (1988): *Viaje por España*, Madrid, Grech.
- . (1860-1919) : «Voyage en Espagne» en *Le Tour du monde: nouveau journal des voyages*, París, Hachette (<http://gallica.bnf.fr>).
- DESBAROLLES, A. (1865): *Les Deux Artistes en Espagne*, París, Coll. Georges Barba.
- DUMAS, A. (1989): *De Paris à Cadix*, París, Bourin.
- HUGO, V. (1964): *Les Orientales. Les feuilles d'automne* (1831); éditions rétablie par Pierre Albourny, París, Gallimard.
- POITOU, E. (1882): *Voyage en Espagne*, Tours, A. Marne et fils.
- GASPARIN, V. (1875): *Paseo por España*, Valencia, Imp. de José Doménech.
- LABORDE, A. (1808): *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, París, H. Nicolle.

B. Páginas webs institucionales o campañas publicitarias oficiales

- <http://espagne.americas-fr.com> (12/04/2010).
- <http://www.valence-espagne.org> (12/04/2010).
- <http://www.valence-espagne.org> (12/04/2010).
- <http://www.increibleperocierta.com> (12/04/2010).
- <http://fr.comunitatvalenciana.com/villages-villes-communaute-valencienne+?k=1> (15/01/2010).
- <http://www.cac.es> (12/04/2010).

C. Foros, blogs y guías del viajero de Internet

<http://translate.google.fr/translate?hl=fr&langpair=en%7Cfr&u=http://www.travelpod.com/travel-blog-city/Spain/Valencia/tpod.html> (12/04/2010).

http://translate.google.fr/translate?hl=fr&langpair=en%7Cfr&u=http://travel.yahoo.com/p-reviews-488734-prod-travelguide-action-read-ratings_and_reviews (12/04/2010).

<http://www.davidyardt.fr/2009/01/voyage-a-valencia/> (13/04/2010).

<http://www.barcelo.com/BarceloHotels/fr-FR/Hotels/Spain/Valencia/Valencia/destination.htm> (12/04/2010).

<http://www.oopartir.com/espagne-hors-iles/voyage-valence-cite-arts-sciences-calatrava-lonja,1-708.htm> (13/04/2010).

<http://fr.locr.com/photo-espagne-val%3%A8ncia-valence-espagne-plaza-mercado-13913988> (13/04/2010).

<http://www.oopartir.com/espagne-hors-iles/voyage-valence-cite-arts-sciences-calatrava-lonja,1-708.htm> (13/04/2010).

<http://le-pichot-voyageur.blogspot.com/2009/04/valence-espagne-4-5-6-avril-2009.html> (16/04/2010).

http://forum.doctissimo.fr/voyages/europe/Espagne/valencia-sujet_93_1.htm (16/04/2010).

<http://iscearoundtheworld.over-blog.com/article-valencia-38878728.html> (16/04/2010).

<http://www.paperblog.fr/163249/valencia/> (16/04/2010).

Un voyage dans le temps, le temps d'un voyage : *Anya* de Clémentine Faïk-Nzuji

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

Je suis née poétesse, gardienne de la parole ancestrale
déesse et détentrice des charmes
Laissez-moi dire ma PATRIE
Moi, fille de ses plaines, de ses ruisseaux
Moi, engendrée par ses colosses aux multiples lances et javelots
Je suis née messagère détentrice de semences
de la race de ceux qui façonnent la beauté ! (Nzuji, 1969: 3-4)

C'est ainsi qu'en 1969, dans *Kasala et autres poèmes*, se présentait Clémentine Faïk-Nzuji. L'examen de sa trajectoire ultérieure confirme que cette femme, née en 1944 dans la province du Kasai oriental (ex-Congo belge), s'est acquittée avec brio de cette mission de légataire et de propagatrice de la parole de ses ancêtres.

Fondatrice à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve du *Centre international des langues, littératures et traditions d'Afrique au service du développement*, qu'elle dirigea pendant une vingtaine d'années et au sein duquel, professeur émérite depuis octobre 2007, elle poursuit ses recherches, Faïk-Nzuji est connue avant tout pour ses essais tels que *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire* (1993), *Arts africains. Signes et symboles* (2000) et *Les traces du Grand Signe. Lecture sémiologique de symboles initiatiques* (2004).

En 2007, rejoignant la démarche des chercheurs qui éprouvent le besoin d'écrire des romans « comme pour donner crédit à la dimension artistique qui réside implicitement dans leurs travaux de recherche » (Aguessy, 2008: 39), Faïk-Nzuji publie *Anya*, que plus d'un critique considère à juste titre comme le prolongement fictionnel de *Tu le leur diras. Le récit véridique d'une famille congolaise plongée au cœur de l'histoire de son pays. Congo (1890-2000)*. Comment, en effet, ne pas établir un lien étroit entre cette chronique familiale et ce premier

roman pseudo-autobiographique que l'auteure dédie à « Gaëlle Marie Ndaya, [s]a fille » et au cœur duquel elle aborde la problématique des mémoires, personnelle et collective, et de la transmission de celles-ci ?

Anyà relate le voyage au pays natal d'Anyà Mukàbà. Originaire de la région d'*Olol* (toponyme signifiant « parole »), cette femme d'une bonne quarantaine d'années, dont le nom signifie « Tiens bon ! » et qui réside en Belgique depuis fort longtemps, ressent, en ce début de XXI^e siècle, le besoin de retourner parmi les siens, en terre africaine, afin d'y trouver des clés lui permettant de décoder les rêves angoissants et les visions mystérieuses qui ne cessent de la tourmenter depuis une bonne vingtaine d'années. Dans le village de ses ancêtres, nommé *Kalunga* (« ce qui relie »), à une centaine de kilomètres de la capitale de province *Miji* (« racines »), elle fait la connaissance du benjamin de ses oncles paternels Ngoÿ Mushìya, alias *Vùlukà*. C'est avec ce sage octogénaire, hanté lui aussi par d'anciens rêves et cauchemars dont, en fin oniromancien, il tente de percer le mystère, qu'Anyà entreprend une descente riche d'enseignements et de découvertes dans leur passé familial et ethnique mouvementé.

1. UN VOYAGE DANS LE MONDE DES RÊVES

Après avoir parcouru le quatrième de page qui lui dévoile quelques-uns des éléments essentiels du roman, comme cette « surprenante conversation tissée de rêves et de réminiscences, d'ombre et de lumière » dont il sera bientôt le témoin, ainsi les quelques *Remarques onomastiques, généalogiques et générales* proposées en introduction, c'est nécessairement avec une curiosité certaine que le lecteur plonge dans le prologue, imprimé en lettres italiques. Il comprend très vite qu'il a affaire à un récit onirique, ce que confirment les dernières lignes, puisqu'Anyà y est réveillée par une voix d'enfant qui lui crie son nom. Le rêve, ou plutôt le cauchemar, post-titré « Pont sans attaches » (11-12), relate la mésaventure de la protagoniste qui, voyant son sac dans lequel se trouvent toutes ses pièces d'identité être englouti dans un large fleuve de sables mouvants, se demande ce qu'elle deviendra si elle ne peut les récupérer.

S'il a eu la curiosité de feuilleter le roman, le lecteur aura observé que l'épilogue est rédigé dans un caractère d'imprimerie identique, qu'il se clôt lui aussi par le réveil d'Anyà et porte le post-titre « Pont de reliance » (177-178), signe que le processus indiqué dans le sous-titre – « roman d'initiation » – a été mené à bonne fin. Dès lors, ce lecteur n'a-t-il pas raison de se demander si ce roman ne pourrait être lu intégralement comme un récit onirique ; une hypothèse qu'Anyà, absorbée dans ses réflexions finales, laissera d'ailleurs entrevoir : « Que s'est-il

passé en ces trois jours ? », se demande-t-elle, « Est-il possible que je sois encore en train de faire un rêve ? » (164).

Le voyage d'Anya en Afrique ne trouve-t-il pas d'ailleurs son origine dans un rêve post-titré « Tronc d'arbre Séculaire » (52-53) ? Comme elle le relatera à son vieil oncle, c'est dans ce songe réalisé une vingtaine d'années plus tôt, à une époque où elle tentait d'établir la généalogie de leur famille, que lui furent dévoilés l'existence et le nom de Vùlukà. Et ce ne seront pas moins de vingt rêves, tantôt explicatifs tantôt prémonitoires, qui viendront baliser la quête initiatique de notre héroïne et enrichir le dialogue bien réel de ces deux êtres qui donnent chacun un titre aux deux parties du roman : « *Anya ! Tiens bon !* » (13) et « *Vùlukà ! Souviens-toi !* » (83).

L'étourdissement qui s'empare d'Anya, alors qu'elle est sur le point d'arriver à Kalunga, lui remémore un rêve vieux de plusieurs années, post-titré « Place de la Fontaine » (16-17), dans lequel, totalement désorientée dans une ville étrange, elle interpellait trois passantes africaines pour leur demander l'adresse de sa sœur aînée, ce qui provoqua leurs rires et leurs moqueries. Dans l'interprétation qu'il en donnera, l'oniromancien Vùlukà indiquera que le fait de devoir s'informer auprès d'un étranger du chemin qui conduit chez un parent signifie, en langage des rêves, que la personne ignore d'où elle vient et où elle va : « L'eau de la fontaine jaillit d'une source. Tu erres près de la Source des autres. Tu as perdu la route qui conduit à ta Source. C'est un étranger qui doit te l'indiquer » (116). Et en effet, comme elle-même le reconnaîtra, ce n'est qu'après avoir reçu la réponse d'une « vieille amie » habitant à Miji et avec qui elle continuait d'entretenir une correspondance intermittente, c'est-à-dire d'une étrangère, qu'Anya eut la certitude que le Vùlukà de son rêve existait bel et bien, et l'intuition qu'il ne mourrait pas avant qu'ils ne se rencontrent : « Je décidai que moi non plus, je n'abandonnerais pas avant d'avoir essayé de comprendre. C'est alors que j'ai décidé d'entreprendre ce voyage » (58).

Comme l'indiquent clairement les deux premiers rêves, c'est donc une femme sans liens ni attaches qui entreprend un voyage en quête de ses sources et de ses racines. Un être complètement déboussolé et aussi en souffrance, comme en témoignent les quelques « anecdotes » relatives au rejet et à la discrimination qu'endurent de nombreux expatriés africains en Europe :

Comment ordonner les noms, les mots, les lieux ? Comment nommer les gens et les événements ? Et tout d'abord, qui est-elle, elle-même, Anya ? Comment elle s'appelle ? S'est-elle jamais posé cette question ? A-t-elle jamais essayé de le savoir ? Oh Dieu ! La mémoire ! Ma mémoire ! Leur mémoire ! Que

racontaient-ils encore, mes parents ? Que nous disait notre père ? Que disait maman ? (42).

Anya aura beau fouiller dans ses souvenirs, elle devra se rendre à l'évidence que la mémoire dont elle dispose ne contient que de petits fragments épars de son histoire familiale et ethnique, car, dans les régions lointaines du Nord d'Olol où elle a grandi, il n'y avait personne que les enfants pouvaient appeler *oncle, tante, cousin* ou *cousine*.

Le bref séjour qu'elle effectuera à Kalunga doit donc lui permettre de « se retracer de nouvelles frontières » (39), de réunir et d'agencer les pièces manquantes du puzzle : une reconstitution qui débute par la remémoration d'un rêve heureux – post-titré « Visiteur impromptu » (44) – raconté par sa mère, Caala Beenyi, alors qu'Anya n'avait pas encore quatre ans, et dans lequel elle recevait la visite de son beau-frère Kapyà Kajìma, décédé quelques années plus tôt.

Pressée de répondre à une question obsédante, la première que lui pose le vieil homme : « *Dis-moi, ma fille, comment t'appelles-tu ?* » (43, 46, 47), Anya se mettra à égrener ce qu'elle sait de sa généalogie familiale, ce qui, d'une part, la contraint de s'interroger sur son propre nom : dans le clan de sa mère, ne dit-on pas en effet que « Le nom relie. Il authentifie et fait exister » (49) ; ce qui, d'autre part, la met sur la piste de l'identité de son interlocuteur et conforte sa volonté d'en savoir plus.

Cette longue plongée dans le passé, le vieil homme l'entamera, à la demande de sa nièce, par l'explication de son curieux nom de baptême – *Ngoÿ* : « celui qui achevait, qui clôturait » ; *Mushiya* : « l'orphelin, celui qu'on a laissé là comme abandonné » (51) – et de son surnom programmatique. Au récit des circonstances tragiques de sa propre naissance – la mort de sa mère en couches – succède celui de la rupture familiale provoquée par la prédiction fantaisiste d'un devin, lequel, pour expliquer la santé défaillante du grand-père Mawej Dîku, accusa son deuxième fils Lùngù Lutòka d'avoir commandé un charme maléfique contre lui. Les « paroles de malédiction » (62) proférées par Mawej à l'encontre du père d'Anya firent vite place, mais trop tard, à des paroles de réconciliation, des paroles sur l'amour que doivent se porter les membres d'une même famille... : « C'est alors que mon père, pour conclure ce qu'il venait de dire, a poursuivi : « *Vùlukà ! Vùlukà ! Souviens-toi ! Souviens-toi de tout ceci !* » Et ce mot est devenu mon nouveau et seul nom » (66). Septante ans se sont écoulés depuis la « lourde promesse » (69) faite par celui qui, à l'époque, n'était encore qu'un jeune adolescent, de les transmettre au fils perdu, à ses enfants et à sa descendance.

A l'écoute attentive de son vieil oncle, Anya se rend compte que, « pour se relier aux siens », il lui faut tenter de comprendre la signification de tout ce qui a

précédé son voyage : « rencontres, rêves, signes et autres convergences inexplicables » (75).

La deuxième partie du roman constituera à cet égard un véritable manuel théorique et pratique d'oniromancie.

Le récit de deux cauchemars anciens, post-titrés « Sept manifestations » (85-86) et « Eclat de rire » (33-35), permettront à Vùlukà de mieux appréhender la souffrance qui oppresse sa nièce, cette abominable impression d'engluement qu'elle éprouve fréquemment, ce qui amènera celle-ci à relater deux autres cauchemars, le premier, déjà évoqué et post-titré « Pont sans attaches », le second, post-titré « Escalier glissant » (94) et qui lui procure à chaque fois l'effroyable angoisse « d'être continuellement tirée vers le bas, avec la sensation qu'[elle] n'allai[t] jamais [s]'en sortir » (93).

C'est en allant faire quelques pas derrière la maison en compagnie de son vieil oncle, c'est-à-dire en observant les choses sous un angle différent de l'angle habituel, qu'Anyà y aperçoit la plaine de son rêve post-titré « Sept manifestations » : c'est, dit-elle, dans ce même paysage qu'elle a attendu, en vain, qu'arrivent les participants à la manifestation convoquée pour le *respect des différences* ; mais tandis qu'elle était alors « dans un état de détresse indicible, broyée sous le poids d'une infinie solitude frisant le désespoir », c'est « une paix tout autant inexprimable » qu'elle ressent aujourd'hui, car la vue de cette même plaine la plonge dans « un état de plénitude et de bien-être » comme elle en a rarement éprouvé (108).

Les confessions d'Anyà, qui sent progressivement s'alterner en elle « des rêves de solitude, de recherche et d'errance ; et d'autres plus heureux, de reliance, d'accomplissement et de révélations » (117), permettront aussi à Vùlukà, qui jusqu'alors s'était posé de nombreuses questions sur l'objet exact du voyage de sa nièce à Kalunga et sur l'intérêt de celle-ci pour les rêves et les langages cachés, de poser un diagnostic :

Tu étais arrivée au point de jonction, où il t'était devenu impossible de poursuivre ta vie, sans avoir trouvé de solution au désarroi intime qui te minait. Tu es venue rechercher dans le passé, dans les racines des indices pouvant t'aider à déceler quelques réponses. Mais, ma fille, existe-t-il seulement quelque part *une* réponse ? » (108-109).

C'est en scrutant ce même paysage qui, au premier abord, semble infini et vide, mais au fond duquel un village est perdu dans le brouillard, qu'Anyà se souvient d'autres lieux semblables, qui reviennent dans ses rêves et la remplissent « d'un profond sentiment de solitude et de désarroi, rarement de joie » (114). Cette image d'une agglomération flottante et floue correspond, selon Vùlukà, au village des

ancêtres, au monde des esprits, à l'*Origine*. C'est dire qu'Anya est constamment attirée vers ses origines et qu'elle cherche inconsciemment à se relier ; mais, en vain, lui explique-t-il, car ses frères et sœurs et elle-même furent élevés dans des contrées lointaines, « où les gens ont d'autres manières de vivre, d'honorer leurs morts, de se relier » (115), et leur père ne leur a jamais expliqué d'où ils venaient, qui ils étaient et comment se relier aux leurs.

Désireuse de profiter au maximum de son séjour à Kalunga pour apprendre à décrypter les langages voilés des rêves qui hantent ses nuits, pour connaître ses ancêtres et comprendre qui elle est vraiment, Anya parle de tout ce qu'elle garde en elle depuis tant d'années, de toutes les choses restées mystérieuses et dont elle n'a jamais osé parler à personne, de ces images insolites qui la tourmentent depuis la période du décès de sa mère et qu'elle ne sait comment interpréter. Le récit de deux rêves, « Visiteur d'outre-tombe » (123) fait trois jours avant le décès de sa mère et « Arbre-mère sous une pluie d'or » (125-128) fait à l'aube même du jour où sa mère est décédée, persuadent Vùlukà que sa nièce possède elle aussi des dons dont elle ignore encore le pouvoir...

Certes, face à son oncle qui, en multipliant avec elle les incursions dans le passé et en déposant dans sa mémoire un héritage qui sommeillait depuis des décennies, éprouve le bonheur secret d'accomplir un devoir sacré de transmission, Anya, même si elle ne saisit pas toujours ce que les rêves veulent dire, a désormais l'intuition qu'il lui est possible de reconnaître ceux qui sont porteurs de sens. Tel celui post-titré « Surgeon de bananier » (134), fait vingt-trois ans plus tôt, quelques mois à peine avant le décès de son père et dans lequel, à l'heure du crépuscule, un voyageur inconnu, ressemblant étrangement à son géniteur, la chargeait d'une mission insolite : arroser, en son absence, un surgeon de bananier, encore fragile, qu'il avait planté, et demander à ses frères et sœurs d'en faire autant ! La certitude, progressivement acquise, qu'il s'agissait là de l'annonce d'un geste vital à accomplir sera corroborée par l'interprétation détaillée que le vieil oncle donnera de ce rêve fécond, ainsi que par sa conclusion : « Nous avons tous reçu la mission de maintenir tendu le fil de la vie » (137).

Au cours de la dernière nuit passée à Kalunga, Anya fera un rêve en quatre séquences respectivement post-titrées « Émerveillement » (146-147), « Danse des étoiles » (149-150), « Vallée des moines » (155-156) et « Renaissance » (159). Pour Vùlukà, il ne fait plus aucun doute qu'Anya est à un tournant décisif de son destin, qu'un nouvel équilibre s'établit en elle entre le monde extérieur et elle-même. Le fabuleux sentiment de communion qu'elle a éprouvé dans son sommeil, dans ce rêve où elle fusionne avec sa mère et réintègre sa nature de femme, où elle retrouve aussi sa fille aînée, n'est-il pas la meilleure preuve qu'elle est en train de

vivre « une sorte de réconciliation » qui la fait correspondre avec ce qu'elle est vraiment et qui la rend à même de « lire le langage des signes que [les étoiles] écrivent dans le ciel » (154) ?

2. UN VOYAGE BIEN RÉEL AU PAYS DES ANCÊTRES

Quoique les épisodes oniriques balisent étroitement son cheminement et lui offre « un cadre structurel et interprétatif », l'odyssée d'Anya présente également une authentique « dimension épique » (Riva, 2008: 131). C'est en effet un voyage réellement long et éprouvant que cette femme réalise entre la Belgique et Kalunga où elle séjournera durant « trois jours » (39, 148, 150, 164) et passera « quatre nuits » (167). En réalité, cette temporalité « objective » quelque peu imprécise se double d'une temporalité plus subjective et certainement plus essentielle. Ainsi, quand elle pense à tout ce qu'elle a vécu depuis son arrivée en Afrique, Anya a-t-elle la sensation « qu'en deux jours seulement, elle vient de revivre plusieurs vies étalées sur plus d'un siècle » (74) :

Que s'est-il donc passé ? Où suis-je, se demande-t-elle ? Quelle heure est-il, quel jour sommes-nous ? Elle a perdu toute notion de temps, d'espace. La réalité est tout autre. C'est comme si, pour retrouver ses repères, elle devait d'abord détruire d'autres repères, se dissoudre sans entrave dans un temps et dans un espace absolus, sans limites, à nuls autres pareils (75).

De même, alors qu'elle remonte vers le village en compagnie de son vieil oncle, à la pensée que le lendemain à la même heure elle sera à l'aéroport de Miji, elle s'interroge : « Combien d'années me serai-je absente de chez moi ? Dix ans, un siècle ? J'ai l'impression d'avoir vécu plus que cela ! » (164). Rien d'étonnant à cela puisqu'à l'écoute de Vùlukà dont le regard semble parfois « comme perdu dans le temps du passé » (113), la jeune femme a l'impression d'avoir assisté en personne « au défilé des drames qui se sont succédé sur ces terres arides depuis la nuit des temps » (162). De fait, pendant ce séjour à Kalunga, sous le grand acacia qui trône au milieu de la cour, ou au cours des promenades qu'ils réalisent alentour à la découverte de son *pays*, c'est non seulement à une formidable initiation à l'oniromancie mais aussi à de véritables leçons d'histoire, petite ou grande, qu'Anya est conviée par son oncle. Elle y découvre, nous l'avons vu, leur saga familiale, avec son lot de déchirures, de rancunes séculaires, de silences pesants et parfois d'impossibles réconciliations. Elle y apprend l'existence de la *Mission* de Kala, un « milieu cosmopolite où des coutumes différentes s'entremêlaient dans une atmosphère d'évangélisation et de scolarisation naissantes » (64) et où, tout comme leurs parents et grands-parents, Vùlukà vécut en compagnie de ses frères

et sœurs. Elle y entend, parmi d'autres histoires, celle très ancienne, transmise de génération en génération, du *Lac salé*, une histoire liée à leur origine et au nom de leur tribu, ou encore celle que les différents clans des *Gens-du-Lac-salé* évoquent encore et qui relate la lutte pour le pouvoir dans une famille parente lointaine de la leur, les Mukàla.

Ce voyage bien réel au pays de ses ancêtres permettra aussi à Anya de prendre conscience d'une autre réalité : la revendication historique du vieux Bemba, qui, dans un soliloque auquel personne ne semble prêter attention, dénonce le sort indigne réservé par la Belgique aux Mukàlamushi, les Congolais ayant servi dans la Force publique au cours de la Deuxième Guerre mondiale, ainsi qu'à leurs descendants à qui elle exige un visa s'ils désirent s'y rendre : « Pour notre Patrie [...] ! Depuis quand faut-il un visa pour aller chez soi ? » (21-22). C'est d'ailleurs là-bas que s'est produit le dernier drame familial qui a basculé Vùlukà à jamais « de l'autre côté de la vie » (78), à savoir la mort absurde de son fils cadet, suspecté d'être un terroriste islamique et victime en Belgique d'une bavure policière « dans le contexte du 11 septembre » (82).

3. DEUX VOYAGES COMPLÉMENTAIRES

Dans *Arts africains. Signes et symboles*, Clémentine Faïk-Nzuji indique que

Les cultures africaines sont en général orientées par une vision fondée sur la croyance en l'existence de deux mondes, le visible et l'invisible. Cette croyance permet aux hommes d'entretenir différentes sortes de relations entre eux et avec les forces invisibles. Elle régit leur comportement religieux et leur rapport aux choses. Elle dicte leur attitude devant les événements et détermine leur comportement social. Enfin, elle influence leur conception de la connaissance et la manière d'acquérir celle-ci (2000: 20).

Au cours de leur dernière conversation pendant laquelle il lui confie que nombreux furent les rêves qui l'ont conduit jusqu'à elle et qu'une parole entendue dans un songe l'avait averti de son arrivée, le vieux sage répète à sa nièce une idée qui revient tel un leitmotiv tout au long de son enseignement : « Il faut éviter de séparer les rêves de la réalité » (165). En effet, ces deux dimensions, l'onirique et la réelle, l'intuitive et la cartésienne, qui ne cessent de dialoguer d'un bout à l'autre du roman, ne contiennent-elles pas, chacune, des éléments essentiels à la métamorphose vécue par Anya ? Ne se révèlent-elles pas complémentaires, d'une part, pour suivre les « méandres cachés qui parcourent ce monde. Les mondes » (106), car, comme Vùlukà le lui enseignera, ce sont bien deux mondes que nous habitons, « celui qu'on voit et celui qu'on ne voit pas. Et puis, dans ces deux

mondes, habitent d'autres êtres, les visibles et les invisibles. Et tu es en relation permanente avec ces êtres, dans la vie qui se voit, comme dans celle qui ne se voit pas » (166), d'où l'importance d'approfondir les rêves ; d'autre part, pour rassembler les fragments épars de la Mémoire, tel que le préconise leur mythe de la création, post-titré « Récolte de la mémoire » (169-171), « un devoir qu'il faut porter en soi » (73), un travail de persévérance et d'éveil permanent devant permettre aux amnésiques de retrouver les noms de leurs ancêtres et par là même leur propre identité ?

C'est donc une fascinante exploration dans le monde, souvent cruel, de la réalité et aussi dans celui, souvent énigmatique, des rêves et des visions qu'a réalisée notre héroïne : un apprentissage qui lui permettra de recouvrer sagesse et stabilité, de reprendre le flambeau ancestral et de donner une orientation nouvelle à son existence. Sur le point de partir, Anya dira : « Ne suis-je pas venue jusqu'ici pour m'enraciner ? Je quitte Kalunga comme une nouvelle graine qui germe : sa tige ne sort de la terre que lorsque les racines sont bien ancrées en profondeur » (168) ; et de jurer à son oncle que contre vents et marées elle tiendra bon, faisant ainsi honneur à son nom !

4. EN GUISE DE CONCLUSION

Ce qui caractérise le roman initiatique, c'est avant tout, selon Laurent Déom, que le protagoniste y subisse un changement « d'ordre ontologique » (79), mais, ajoute-t-il, l'initiation

suppose que cette transition s'opère au moyen d'une mort symbolique [...]. Pour qu'un roman puisse être considéré comme initiatique, on veillera donc – outre sa structure – à ce que du symbolisme soit présent au moins en ce qui concerne les épreuves permettant le changement (2005: 81).

Parmi les nombreux épisodes oniriques où intervient le symbolisme arboricole¹, arrêtons-nous quelques instants encore sur celui post-titré « Surgeon de bananier », de portée essentielle dans le cheminement d'Anya. Pour Vùlukà, tout semble clair dans la vision de sa nièce qui, pressent-il, rêve souvent du crépuscule, de ce moment où le soleil disparaît et qu'elle déteste, car il éveille en elle un violent sentiment de chaos originel, l'idée qu'elle se fait de l'enfer :

Quand, dans ton rêve, le voyageur impromptu te dit : *J'ai planté un surgeon de bananier*, on peut se rappeler que le bananier est une plante qui relie le monde des défunts à celui des vivants. Il symbolise l'éternel recommencement. En

¹ Cf. Bénit (2009).

effet, tandis que la souche mère meurt, un *surgeon* se développe déjà pour la remplacer. Une famille ne peut pas s'éteindre complètement, si une branche meurt, une autre prend la relève. Le bananier est, en quelque sorte, l'image parfaite d'une chaîne vivante de reproduction que rien ne devrait interrompre (136-137).

En clarifiant le rêve de sa nièce², *Vùlukà* lui dévoile donc la délicate mission que son père lui a confiée peu avant de mourir et que lui-même, qui s'apprête à le suivre, lui confie à son tour : celle de reconstruction et de transmission de la mémoire, une lourde mission qu'Anyà acceptera librement avant de quitter *Kalunga*, car elle a compris que « savoir nous protège de la répétition » (73).

Assurément, cette « enfant » qui, au début du roman, revenait « parmi les siens pour une seconde naissance » (27), a bien grandi ; c'est ce que lui rappelle le même « vieil homme » qui la suivait alors du regard, après avoir écouté avec attention la dernière séquence de son rêve post-titrée « Renaissance » : « Tu es venue me voir pour une nouvelle naissance » (159).

Dans l'avion qui la ramène en Europe, Anyà revoit se dérouler une à une les scènes de l'étonnant voyage qu'elle vient d'accomplir et de sa rencontre avec *Vùlukà*, ce vieil oncle dont le nom, entendu dans un rêve, l'avait décidée à se mettre en route pour y expérimenter une renaissance symbolique, spirituelle et mentale. S'abandonnant à la torpeur du vol, elle s'assoupit et plonge dans un dernier rêve post-titré « Pont de reliance » (177-178) ; un vieil homme y assiste à un rituel ancestral, le baptême d'un bébé ; et Anyà de réaliser soudainement que cet enfant dont les sens s'éveillent n'est autre qu'elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUESSY, D. (2008): «Entre visions et recherches: une approche africaine du sacré», en P. NGANDU NKASHAMA (2008: 39-41).
- BÉNIT, A. (2009): «Le Retour au Pays-age Natal comme Lieu de Reliance dans *Anyà* de Clémentine Faïk-Nzuji», en C. Flys Junquera *et al.* (2009): *Actas del III Congreso Internacional de EASLCE Paisajes culturales: Herencia y Conservación*, Servicio de Publicaciones de la UAH, Instituto Franklin - Universidad de Alcalá de Henares, 49-56.

² Dans *La puissance du sacré*, parmi les végétaux de haute taille médiateurs du sacré, Clémentine Faïk-Nzuji réserve une large place au bananier. En effet, outre le rôle particulier que certaines tribus lui octroient, le bananier symbolise, en Afrique noire, le cycle de la vie, l'éternel renouvellement des choses créées. Car, dès que périclit le bananier-mère apparaît un *surgeon* qui le remplace ; aussi les Noirs identifient-ils ce végétal à l'image du monde où, tandis que les uns meurent, les autres naissent... De surcroît, en raison de sa croissance rapide qui le conduit à donner rapidement des fruits, le bananier symbolise la fécondité (1993: 118-119).

- DÉOM, L. (2005): «Le roman initiatique: éléments d'analyse sémiologique et symbolique», *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3 : *Rite et littérature*, 73-86.
- FAÏK-NZUJI, Cl. (1993): *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles, La Renaissance du livre.
- . (2000): *Arts africains. Signes et symboles*, Paris-Bruxelles, De Boeck Larcier.
- . (2005): *Tu le leur diras. Le récit véridique d'une famille congolaise plongée au cœur de l'histoire de son pays. Congo (1890-2000)*, Bruxelles, Alice éditions.
- . (2007): *Anya «roman initiatique»*, Bierges, Thomas Mols.
- . y H. NGONGA-KE-MBEMBE (2004): *Les traces du Grand Signe. Lectures sémiologique de symboles initiatiques*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, Coll. «Pensée et perspectives africaines», n° 2.
- NGANDU NKASHAMA, P. (ed.) (2008): *Itinéraires et Trajectoires : du discours littéraire à l'anthropologie. Mélanges offerts à Clémentine Faïk-Nzuji Madiya*, Paris, L'Harmattan.
- NZUJI, Cl. (1969) : *Kasala et autres poèmes*, Kinshasa, Mandore.
- RIVA, S. (2008): «Variations inachevées sur les rêves: Initiation, mémoire et littérature», en P. NGANDU NKASHAMA (2008: 123-139).

La mort atemporelle chez Jean Giono

DOMINIQUE BONNET
Universidad de Huelva

Jean Giono qui fut pendant longtemps considéré comme le narrateur de la nature et de la joie nous fit découvrir une nouvelle écriture à son retour de la Première Guerre Mondiale. Traumatisé, amer et pessimiste il écrit dans *Jean le Bleu*: « Je ne peux plus retrouver ma jeunesse pure, l'enchantement des magiciens et des jours; je suis tout sali de sang. Au-delà de ce livre, il y a la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades. Ce côté des pages est taché de pus et d'ombre » (Giono, 1972: 178).

La période de l'entre deux guerres, de 1919 à 1940, est marquée par une augmentation de la vision de la mort dans l'œuvre gionnesque symbolisée par un sentiment d'échec chez plusieurs de ses personnages. Les morts sont jeunes, victimes d'un malheur causé par leur désespoir intérieur, par la frustration d'un idéal ou de leur esprit rebelle. Giono perd sa peur face à cette étape de transformation humaine et parvient ainsi à la convertir en un élément fantastique, irréel, ridicule et parfois même érotique. Plusieurs indices nous renvoient à la mort: la nuit, des mouches, la chaleur étouffante, une odeur sucrée, le silence, la pâleur des lumières... Dès qu'il le peut, il nous met face à la mort, il la défie, la ridiculise, la modèle à sa façon. Dans ces figures de la mort, deux niveaux s'entremêlent: le concret et l'abstrait, la mort véritable et la mort psychique. Les morts peuvent être individuelles, sous forme de suicide, d'accidents, d'assassinats (Salibi, 1983: 68), ou massives, comme conséquences de plaies naturelles ou sociales (Salibi, 1983: 34). Le premier groupe reste le plus important dans l'œuvre de Giono et donne à sa narration un aspect particulièrement violent, amer et exalté. Des descriptions très crues caractérisent la plupart des scènes dans sa volonté de nous fournir un grand nombre de détails quant à la situation et à l'état de décomposition des cadavres.

Mais la mort n'est cependant pas toujours envisagée sous un angle traditionnel puisqu'elle peut être accompagnée d'une certaine ironie pour en arriver

finalement à être ridiculisée. Jean Giono sait que la mort est inévitable et il ne la considère pas comme un drame ou une tragédie, bien au contraire elle devient parfois un jeu, un divertissement que l'homme peut parfois dominer à la façon de Blaise Pascal: « Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien » (Bonhomme, 1990: 189). Ainsi le confirme-t-il à Pierre Ricatte: « *L'amusement* est toujours chez Giono une façon de protester contre la condition de l'homme » (Ricatte, 1974: 1291).

C'est ainsi qu'au moment même où la mort commence à s'imprégner de douleur et d'amertume apparaît alors l'ironie, la caricature, la ridiculisation de certains détails comme, par exemple, la description de cadavres comparée à des poupées en chiffon désarticulées. Giono semble ne pas craindre la mort, bien au contraire, elle le fascine sous toutes ses formes comme le suicide, la mort par le feu, la chute, la pendaison... Il est surprenant que cet homme aimant la vie ait eu cette conception de la mort, bien que la contradiction soit moindre si nous tenons compte de son amour pour la nature et de sa profonde connaissance des cycles vitaux. N'affirme-t-il pas lui-même: « À quoi sert un Paradis terrestre si l'on n'a pas la tentation de le perdre? » (Giono, 1974: 681). Par ailleurs dans *Jean le Bleu*, les mots de son père vont dans ce même sens:

Même quand on meurt on veut continuer. Oui, à vivre: continuer à vivre. Une autre vie. La vie de l'au-delà, le paradis, n'importe quoi. Oui, à l'endroit où la route rentre dans l'ombre, nous mettons un miroir. Au lieu de regarder ce qu'il y a après, de nous habituer à l'ombre, nous mettons une glace. C'est un peu tremblant, un peu mystérieux, un peu effacé, comme tous les reflets de miroir. Ça imite bien l'au-delà. Il y a des arbres, du ciel, de la terre, des nuages, du vent, de la vie. De la vie. C'est ça qu'on veut (Giono, 1972: 182).

Puis dans la *deuxième manière* gionnesque, époque de l'après guerre, La mort chez Giono devient la mort selon Machiavel: « Machiavel sait qu'en réalité le crime est le divertissement par excellence, qu'on y goûte et qu'on est pris. L'univers n'est que de l'ennui en expansion. S'en distraire, voilà la grande affaire » (Cité par Redfern, 1978: 124). Giono répand la mort partout, puisque, d'une certaine façon, elle le stimule. Ainsi à l'image de Blaise Pascal pour qui le divertissement était nécessaire, puisqu'il empêchait à l'homme de penser à sa condition misérable, Giono pense que l'homme a besoin de divertissements de plus en plus forts afin de ne pas retomber dans sa misère initiale. Tuer un homme est comme se tuer soi-même, puisque l'image du cadavre nous rend la vision de notre propre condition misérable. Giono utilise la mort comme Baudelaire utilisait la douleur, il s'en sert pour faire prospérer son œuvre.

Cependant et malgré ce jeu constant avec la mort, trois morts le touchent de près dans sa vie personnelle: celle de son ami Louis David, mort dans les tranchées d'Alsace au cours de la Première Guerre Mondiale en mai 1916, celle de son père en avril 1920 et finalement celle de sa mère, Pauline, le 19 janvier 1946 à l'âge de 88 ans. Le déclin progressif de sa mère marqua Jean Giono et c'est peut être pourquoi nous retrouvons ces derniers moments au sein de l'un de ses romans.

Aveugle depuis plusieurs années, Pauline Giono vivait avec son fils dans leur maison de Manosque. L'incorporer à l'un de ses romans, raconter sa vieillesse puis sa mort alors qu'elle vivait encore, fut, en quelque sorte, une façon de lui rendre hommage de son vivant. Elle meurt avant que Giono ne termine son livre et Pierre Citron nous confie que « c'est avant sa mort que Giono inscrit dans son carnet la phrase finale de son livre: "J'allai ensuite réveiller mon père et je lui dis: 'Grand-mère est morte'" » (Citron, 1990: 397).

Cet après-midi là et après même la mort de sa mère, Giono continue à écrire son roman, *Mort d'un personnage*. L'héroïne, Pauline, qui porte le même nom que sa mère, a plusieurs points communs avec celle-ci: son envie de vivre alors que la fin s'approche, la cécité, la surdité, les pertes de conscience. Les deux femmes meurent d'ailleurs de façon similaire. Jean Giono écrit sur la mort de sa mère: « Toutes les maisons étaient endormies autour de moi. Je n'ai appelé personne, je l'ai mise dans le creux de mon bras, et elle est morte là tout doucement dans le creux de mon bras, mais c'était normal. Je dois dire qu'elle avait quatre-vingt-sept ans » (Carrière, 1985: 126). Dans *Mort d'un personnage* Pauline de Thésus meurt dans les bras de son petit-fils, Angelo, dans la douceur du matin, lorsque tout est encore endormi. Bruno Viard va plus loin dans la symbolique du livre de Giono en affirmant que c'est une sorte de cercueil littéraire atemporel que Giono lui construit avant qu'elle ne meure afin de la préserver, de la maintenir pour toujours à ses côtés, transfigurée à tout jamais dans le personnage de Pauline de Thésus: « *Mort d'un personnage* a été écrit par Giono pendant la fin de l'année 1945 et le début de 1946. Sa mère prénommée Pauline comme l'héroïne, et aveugle comme elle, est morte avant la fin de la rédaction. Ce roman peut être dit un tombeau écrit par ce fils à la mémoire de sa mère » (Viard, 1996: 67). En automne 1965 Jean Giono confesse à Jean Carrière:

J'ai simplement un petite tendresse particulière pour Pauline de Thésus dans *La Mort d'un personnage* mais ça c'est pour des raisons personnelles qui n'ont rien à voir avec la littérature. C'est parce que pour faire mourir Pauline, je me suis servi de la mort de ma propre mère, alors là, cela me touche personnellement. J'ai pris des sentiments de ma mère sur la fin de sa vie pour les incorporer à Pauline sur sa vie à elle; ma mère s'appelait Pauline aussi. Il y a eu cette espèce de transport, de sublimation (Carrière, 1985: 123-124).

Cependant, Giono écrit dans son *Carnet*: « Malentendu qui me ravit pour *Mort d'un personnage*. On s'imagine que c'est autobiographique, alors que c'est invention pure. Mon invention est donc arrivée à reproduire la réalité » (Giono, 1977: 1269).

Sur ce point, Giono se rapprocherait ainsi de Bachelard qui écrit à propos de la mort: « La mort est d'abord une image, elle reste une image. Elle ne peut être consciente en nous que si elle s'exprime, et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores » (Bachelard, 1958: 312).

L'imagination, à l'aide de la métaphore, arrive alors à exprimer ce que ne put exprimer l'homme. Temps et espace, réalité et fantaisie s'entremêlent dans ce point de connexion qu'André Breton appelle *point de l'esprit*, point dans lequel « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (Breton, 1988: 381).

Dans l'écriture gionienne, le lecteur connaît tout d'abord Pauline de Thésus comme personne âgée dans *Mort d'un personnage* puis il la découvrira dans une autre étape de sa vie, sa jeunesse, dans *Le Hussard sur le toit*. Quand elle est mourante dans *Mort d'un personnage*, les lecteurs ne connaissent pas encore les aventures de jeunesse de Pauline de Thésus, puisque ni *Angelo* ni *Le Hussard sur le toit* n'ont encore vu le jour. Dans *Mort d'un personnage*, Pauline est toujours amoureuse du défunt Angelo et elle se laisse emporter par la mort sous les yeux tendres de son petit-fils Angelo. Pendant qu'il regarde mourir sa grand-mère, la narration qu'il fait de la vie de celle-ci est imprégnée d'une grande tendresse. C'est ainsi que les derniers moments de Pauline nous parviennent dans une grande pureté, la pureté et l'amour de son petit-fils, Angelo, qui nous apparaissent comme une transposition des sentiments de Giono à l'égard de sa mère, elle aussi Pauline... Le récit s'imprègne alors d'une délicatesse et d'une pudeur qui nous laissent transparaître l'amour, la tendresse et l'admiration de Giono pour sa mère.

Amour et mort se confondent tout au long du roman; amours impossibles et mort comme fil conducteur de la narration romanesque, puisque seule la mort semble apte à réunir les personnages et à vaincre les obstacles, la mort devient alors un espoir.

Dans *Mort d'un personnage* la maladie de Pauline, la cachexie est symbole de l'anéantissement, de la diminution corporelle progressive, de l'acheminement vers le néant: « Chaque fois, j'étais étonné de sa légèreté; elle me semblait de plus en plus légère. Je sentais dans mes bras son fagot d'os moins lourd qu'un fagot de roseaux creux, je me disais: Il reste vraiment très peu de chose d'elle... L'extraordinaire simplicité à laquelle était réduite l'expression de son corps » (Giono, 1977: 103). La transformation de Pauline, la réduction de son corps

l'achemine dans une sorte de voyage initiatique vers la mort, vers la réduction du récit. La simplicité de la terminologie, sa relation avec le néant la conduisent de façon naturelle vers ce néant: « La phase finale de la maladie extériorise donc la vérité du corps de Pauline, son vide, qui fait d'elle depuis bien longtemps un fantôme » (Girard, 1991: 72). La mort de Pauline n'est ainsi jamais envisagée de façon traumatique ou pathétique. La pudeur et le respect de Jean Giono sont les sentiments qui prédominent face à cette étape de transition, de transformation au cours de laquelle elle se désintègre:

Nous appelons mort le moment où la matière qui nous compose entre dans une série de transformations, et que ces transformations, chimiques ou biologiques, ne peuvent plus émouvoir notre esprit. Notre conception de la mort est la plus puissante preuve de notre absolue sujétion... Le mot mort est purement subjectif. Il n'a de sens que dans cette sujétion. Il ne peut jamais être employé dans un sens objectif: ce qu'il désignerait n'existe pas dans l'univers. Une cellule, un atome ne meurent pas: ils se transforment (Giono, 1988: 454).

L'harmonie et l'équilibre naturel excluent ainsi cette idée de mort destructrice, de mort comme fin en soi. La mort n'est pas un scandale, elle fait partie de l'évolution naturelle, elle en est une étape qui permet de parvenir à la dissolution totale et à la disparition sous terre: « Croyez-vous que la Nature, reine d'équilibre, serait tant dépensière, si la mort était vraiment une destruction? Elle est un passage. Elle est une force de transformation comme la force qui hausse, abaisse et balance les vagues de la mer » (Giono cité par Michelfelder, 1938: 222-223).

La mort est donc une constante dans toute l'œuvre de Jean Giono. Dans ses tous premiers écrits les morts sont cependant moins nombreux que dans le reste de son œuvre. L'expression de la mort en est plus sérieuse et pathétique comme partie intégrante de la *première manière* gionesque. Giono exprime alors la mort comme un phénomène naturel.

Dans les derniers romans de Jean Giono, ceux de la *deuxième manière* gionesque, l'apparition de la mort augmente. Le pessimisme et la désillusion hérités de son expérience, en particulier de la guerre, le portent à composer ses romans autour du thème de la mort, alors que dans sa *première manière* l'espoir et la vie prédominaient.

L'évolution de la vision de la mort dans l'œuvre gionesque est la conséquence du changement de la perception vitale qui s'ancre chez Jean Giono à partir des années 20. En 1946, lorsque sa mère Pauline est mourante, Jean Giono a perdu sa peur face à la mort qu'il se plaît à convertir dans ses livres en un élément fantastique et irréel. Lucide et conscient de l'étape que la mort constitue dans le cycle vital, il trace dans son écriture le récit de la mort de sa mère avant même que

celle-ci ne meure. Dans *Mort d'un personnage*, Pauline de Théus, personnage homonyme de sa propre mère, anticipe la mort maternelle et devient ainsi l'incarnation éternelle des derniers jours de Pauline Giono. Sa mort est extraite du temps réel et devient une étape atemporelle qui l'immortalise au sein de l'œuvre de son fils. Ce temps arrêté sur les derniers instants de Pauline de Théus fixe à tout jamais Pauline Giono dans l'éternité littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, G. (1958): *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.
- BONHOMME, B. (1990): «L'évolution du langage de la mort dans l'œuvre de Jean Giono», *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, 177-189.
- BRETON, A. (1988): «Second Manifeste du Surréalisme», *Œuvres Complètes*, Vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CARRIÈRE, J. (1985): *Jean Giono. Qui suis-je*, Lyon, La Manufacture.
- CITRON, P. (1990): *Giono 1895-1970*, Paris, Seuil.
- GIONO, J. (1972): *Jean le Bleu*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . (1974): *Noé*, Tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . (1977): *Mort d'un personnage*, Tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . (1980): *Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome V.
- . (1988): *Le Poids du Ciel*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Récits et Essais.
- GIRARD, M. (1991): «Ce que dit la bouche d'ombre ... dans *Mort d'un personnage*», *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 35, Manosque, 68-81.
- MICHELFELDER, C. (1938): *Jean Giono et les religions de la terre*, Paris, Gallimard.
- REDFERN, W. D. (1978): «Promenade de la mort chez Giono: vue d'ensemble lacunaire», *Revue des sciences humaines*, XLIII, 169, Université de Lille III, 123-130.
- RICATTE, L. (1974): «*Un Roi sans divertissement*, Notice» in *Jean Giono, Œuvres Romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1295-1325.
- SALIBI, N. (1983): *Les figures de la mort dans l'œuvre romanesque de Jean Giono (jusqu'au cycle du «Hussard sur le toit»)*, Thèse de 3^{ème} cycle littérature française, Paris 3.

VIARD, B. (1996): «La métaphysique comme poésie dans *Mort d'un personnage*», *Giono Autrement*, Actes du colloque de Nice (mars 1995), Publication Université de Provence, 67-80.

Du temps de Zola...

SAMIRA BOUBAKOUR

Université Lumière Lyon 2/ Université de Batna

AMINA MEZIANI

Université de Biskra/Université de Batna

INTRODUCTION

Considéré tantôt comme un modèle d'ouvrage de critique sociale, tantôt comme un roman mythique où se transmutent des représentations et des actions en éléments symboliques, *Germinal* de Zola demeure une réalisation particulière du Naturalisme de par les questionnements, les tentatives d'analyse et les critiques qu'il a suscités. Dans cette communication, *Germinal* sera abordé principalement sous l'angle du temps, de la temporalité et de la narrativité.

1. *GERMINAL* OU L'OPPOSITION SOCIALE

Une lutte doublée d'une révolte confère au roman une fonction prémonitoire augurant l'avenir en construisant deux histoires qui s'unissent sans s'embrouiller liant singularité et collectivité :

Ce roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la Société, qui craque un instant : en un mot la lutte du capital et du travail. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question la plus importante du XX^e siècle (Polet, 2000 : 193).

L'arrivée et le départ d'Etienne, les négociations, les répressions etc., sont toutes des actions qui caractérisent *Germinal* et mènent à une modification de la conscience ouvrière. Les conflits individuels et collectifs se traduisent par des quêtes et des oppositions marquant tout en se combinant le roman du début à la fin : opposition entre les ouvriers et le patronat lié à la quête des mineurs d'une vie meilleure, opposition entre Etienne et Chaval révélant la double quête d'Etienne, celle de s'imposer sur le plan social mais aussi sur le plan amoureux en conquérant

Catherine. Ses quêtes qui se manifestent à travers des oppositions multiples génèrent des rapports de soumission et de révolte individualisés et collectifs que la grève concrétise en démontrant le mécontentement et la patience des ouvriers, la quête d'Etienne du pouvoir et la résignation des femmes : « Elle [Catherine] demeura stupéfaite, bouleversée dans ses idées héréditaires de subordination, d'obéissance passive » (Zola, 2006 : 45).

Les aventures d'Etienne Lantier et les épreuves des mineurs, les affrontements avec les autorités mettent en scène la multiplicité des caractères et la complexité des personnages appartenant soit au pôle du patronat ou au pôle des ouvriers. Entre Hennebeau, les Grégoire, Deneulin et Les Maheu, Etienne, Chaval se dessinent les différences de perspectives, de générations, d'ambitions, qui représentent de la sorte la diversité du réel.

Quant à la signification des noms, plusieurs dimensions peuvent être liées aux différents noms attribués aux personnages. Une distinction a été faite par l'auteur entre les bourgeois et les ouvriers, ces derniers sont dépourvus de noms marquant la hiérarchie ou l'appartenance à une catégorie, tels que « Monsieur » et « Madame » que l'auteur a utilisés pour désigner les bourgeois. S'ajoute à cela la fonction symbolique de certains noms qui condensent des informations renvoyant aux personnages (la veuve Désir, la Brulé, Bonnemort, Chaval, etc.). Le recours à cette fonction symbolique se révèle d'ailleurs dans le titre du roman « *Germinal* » qui évoque l'espoir final et renvoie à la mémoire historique et culturelle où *Germinal* désigne un mois du calendrier révolutionnaire, un des douze mois inventés par Fabre d'Eglantine en 1792, pour remplacer les mois du calendrier chrétien, ce qui est considéré comme un acte de révolution totale sur le plan culturel, puisqu'on substitue l'ordre nouveau, dans le monde des mois révolutionnaires, à l'ordre ancien.

2. APPROCHES TEMPORELLES ET NARRATIVES

Même si ce roman considéré comme étant un modèle de vérité, il reste néanmoins une fiction dans le sens où il traite de certains événements et lieu fictifs. Il porte essentiellement sur les mouvements de grèves et la lutte ouvrière, l'auteur utilise quelques fois des lieux réels comme pour Marchiennes et Lille, et d'autres fois des lieux imaginés (Montsou). Ce savant mélange de réalisme (le recours à des personnages et événements réels) et de fiction va offrir une touche de vraisemblance et de minutie, aspects qui restent prédominants dans l'écriture zolienne.

2.1. Entre Espace et Temps

A part le fait de vouloir offrir le maximum de réalisme, le temps, dans l'œuvre de *Germinal* peut avoir des fonctions supplémentaires d'ordre symboliques, qui servent l'organisation du roman. La multiplication des notations temporelles peut servir la dramatisation des événements, en évoquant l'immobilité comme au début de l'histoire avant la grève et l'accélération pour les moments d'affrontement, cette lenteur et rapidité seront, elles mêmes, l'image d'une description d'un même lieu, Voreux, en évoquant la peur d'Etienne dans la nuit et le froid :

dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, [...]. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres (Zola, 2006 : 9).

Et sa contemplation du Voreux détruit, à la fin,

il était quatre heures du matin. La fraîche nuit d'avril s'attiédissait de l'approche du jour. Dans le ciel limpide, les étoiles vacillaient, tandis qu'une clarté d'aurore empourprait l'orient. Et la campagne noire, assoupie, avait à peine un frisson, cette vague rumeur qui précède le réveil.[...] Etienne, à longues enjambées, suivait le chemin de Vandame (Zola, 2006 : 460).

Ainsi l'écrasement et la peur sont remplacés par la germination et l'espoir. L'espace dans ce roman peut être appréhendé en tant que reflet des classes sociales, par exemple les déplacements à pied des mineurs s'oppose à ceux en calèche ou à cheval des bourgeois, la terre reste une frontière entre ces deux classes, les mineurs sont dessous (sous la terre) et les bourgeois qui restent en dessus. Cette limite n'est transgressée que rarement, aux moments de grève et de révolte, situations où les dominés vont avoir momentanément le pouvoir et agir en étant sur terre.

Germinal, offre une lecture double, à la fois réaliste avec des détails visant une vraisemblance minutieuse et symbolique avec les différentes couches sociales qui s'y rencontrent mais qui restent fort éloignées l'une de l'autre.

2.2. Le schéma quinaire

Bien que son roman soit l'expression des exploitations minières et de la révolte contre une société déliquescence, Zola dresse un parallélisme entre d'une

part une histoire individuelle retraçant le parcours d'Etienne et collective révélant la parole de la foule, d'une autre part entre la famille minière de cette époque affaiblie par la précarité, l'humiliation et le désespoir et une classe bourgeoise épuisée de jouissance. Ces entrecroisements sont les reflets de la pensée révolutionnaire zolienne qui se caractérise par l'abondance des images de dégradation et de dénouement et s'accompagnent de transformation, de modification et de germination. Ces points d'ancrage de *Germinal* peuvent être schématisés sous l'angle de l'histoire collective et celui de l'histoire individuelle.

Le schéma quinaire renvoyant à l'histoire collective pourrait être conçu comme suit :

- ▶ État initial : Au sein de la société minière, les rapports sont figés ;
- ▶ Complication : l'autorité imposait de séparer le paiement du boisage et du charbon, c'est pourquoi la grève était envisagée;
- ▶ Dynamique : l'opposition s'accroît et génère des affrontements violents ;
- ▶ Résolution : après une répression sévère, les ouvriers renoncent à la grève ;
- ▶ Etat final : les rapports sont apparemment similaires à ceux du début mais quelque chose restera de cet affrontement annonçant des changements futurs, une étincelle d'espoir.

Quant à l'histoire individuelle d'Étienne Lantier, le schéma quinaire pourrait être le suivant:

- ▶ État initial : Lantier est un ouvrier chassé, solitaire, sans travail;
- ▶ Complication : il entre dans le monde des mineurs ;
- ▶ Dynamique : il s'intègre dans ce monde et devient le meneur de grève, reconnu par la foule;
- ▶ Résolution : il repart de la mine vers Paris, sollicité par les responsables révolutionnaires ;
- ▶ État final : il est appelé, il a un objectif et des espoirs individuels et collectifs.

2.3. L'instance narrative

L'instance narrative dans ce roman se présente sous la forme suivante : narration hétérodiégétique passant par narrateur, ce dernier est omniscient. C'est un « récit du Il », c'est-à-dire, à la troisième personne avec l'utilisation des temps du passé, ce qui implique une narration ultérieure. Cette narration va offrir l'occasion au lecteur de « visiter » divers lieux et actions, de connaître différents personnages que ce soit extérieurement ou intérieurement. La perception de ce

monde romanesque est à la fois totale et complexe, ce qui représente un enrichissement de l'axiologisation du texte.

Certaines lectures reprochent l'aspect manichéen présent dans l'œuvre, de par cette séparation entre le monde des mineurs et celui des bourgeois, cette présence du « Nous » et du « Eux », mais cette bipolarité peut représenter un avantage car elle permet une meilleure connaissance des tensions présentes dans chaque groupe et des contradictions psychologiques des individus. Cette double perception, est renforcée par le changement de perspective, car certains faits sont perçus par différents acteurs, ce qui favorise de meilleures : description, connaissance et intimité des personnages.

3. LA TEMPORALITÉ DANS *GERMINAL*

Le roman de *Germinal* connaît plusieurs changements de rythme, le temps fictionnel se déroule sur une année partagée en sept parties et quarante chapitres, la première et deuxième parties rapides se déroulent en douze et treize heures seulement, la cinquième est en vingt quatre heures, tandis que les autres parties durent plus longtemps (III : neuf mois ; IV : un mois ; VI : quinze jours ; VII : deux mois).

Pour les deux premières parties, il est question d'expansion dictée par la nécessité informative afin de construire l'univers romanesque, au détriment de l'aspect narratif. Dans les parties, l'importance est accordée à la concentration qui favorisera la dramatisation, la cinquième partie, par exemple, qui se déroule en une journée, peut être rapprochée de la fatalité d'une tragédie grecque, où sans espoir de changements, les événements qui se succèdent : la grève, les nombreux affrontements, l'agression des bourgeois et le meurtre symbolique de Maigrat (V, 6).

L'auteur utilise aussi le rythme pour différencier les moments furtifs de « joie » avec la journée consacrée aux loisirs des mineurs. « Ce dimanche-là, dès cinq heures, on dansait, au plein jour des fenêtres. Mais ce fut vers sept heures que les salles s'emplirent » (Zola, 2006 : 146), et les longs mois (de mars à juillet) alloués à la description de leurs misère, mécontentement et colère, qui donneront lieu à la révolte et dévastation :

Et les jours succédaient aux jours, des semaines, des mois s'écoulèrent. Maintenant, comme les camarades, il se levait à trois heures, buvait le café, emportait la double tartine que Mme Rasseneur lui préparait dès la veille. Régulièrement, en se rendant le matin à la fosse, [...], il grelottait et il se chauffait le dos à la baraque, devant le grand feu. Puis venait l'attente, pieds nus, à la recette, traversée de furieux courants d'air (Zola, 2006 : 127).

Les différents changements de rythme accentuent la séparation entre les chapitres et parties. Etirement et condensation vont s'alterner pour évoquer la suprématie de l'hiver, du noir et de l'obscurité, surtout avec la présence, plus grande, des scènes nocturnes par rapport à celles du jour. L'ordre de narration apparaît comme présentant une double réalité, certains événements sont narrés en même temps, l'auteur présente des chevauchements dans la narration, par exemple pour ceux qui travaillent et ceux qui restent chez eux, la vie des Grégoire et celle des Maheu, et plus dramatiquement les actions des sauveteurs et celles des mineurs.

Cependant, le roman comporte diverses anachronies narratives, comme pour quelques anachronies par anticipation (prolepses), qui consistent à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur. Et surtout de nombreuses anachronies par rétrospection (analepses), qui consistent à raconter ou à évoquer après coup un événement antérieur, ces dernières sont ou bien externes principalement explicatives (les souvenirs de la mine par Bonnemort en I, 1 ; le décès de la compagne de Souvarine en VII, 2), ou bien internes qui favorisent le suivi des personnages et le renforcement de leurs oppositions et contradictions (V, 4 : les mineurs détruisent les puits successivement ; V, 5 : Hennebeau découvre l'adultère de sa femme avec Négrel...).

CONCLUSION

Germinal est un roman qui traduit et reflète la société française du XIX^{ème} siècle, Zola nous donne l'exemple d'une double structure, la première apparente avec les conflits entre les différentes couches sociales, les bourgeois avec leur aisance et richesse, et les mineurs avec leur promiscuité et pauvreté. Ces derniers face à la surdité des bourgeois décident de se révolter et de planter le germe de la révolution et du changement.

La seconde structure, qui nécessite une approche plus herméneutique, nous offre, à travers une composition temporelle et narrative, une symbolique des mêmes conflits sociaux, ainsi, la terre devient un lieu frontalier qui sépare ceux d'en haut (les bourgeois) et ceux d'en bas (les mineurs), le temps court est réservé aux moments de bonheur furtif, tandis que la lenteur est réservée pour les mois de souffrances, ce qui traduit la persistance de la misère et l'évanescence du bonheur dans la vie des mineurs.

Ainsi, le naturalisme zolien nous offre une esquisse réelle de la vie de la société française, en prenant en considération l'aspect conflictuel qui existe entre les

couches sociales, les individus eux-mêmes et la structure narrative et temporelle de *Germinal*, qui reste l'image de la renaissance, de la révolte et du printemps.

BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, C. (1970): *Germinal*, Paris, Hatier, coll. Profil d'une œuvre.
- BECKER, C. (1984) : *Émile Zola. Germinal*, Paris, PUF, coll. Études littéraires.
- DUCHET, C. (1976) : « Parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature*, n° 24.
- GENGEMBRE, G. (2004) : *Germinal, d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. Folio-thèque.
- MITTERAND, H. (1980) : *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. Écriture.
- POLET, J.-C. (2000) : *Patrimoine littéraire européen: Mondialisation de l'Europe, 1885-1922*, Bruxelles, De Boeck et Larcier.
- POTELET, H. (1999) : *Germinal, Émile Zola*, Paris, Hatier, Profil d'une œuvre.
- REUTER, Y. (2005) : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin.
- TOURSEL, N. et J. VASSEVIÈRE (2008) : *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin.
- VALETTE, B. (2005) : *Le Roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.
- ZOLA, É. (2006) : *Germinal*, Bibliobazar.

Malraux, Saturne et Çiva

MARÍA ÁNGELES CAAMAÑO PIÑEIRO
Universitat Rovira i Virgili

A Alain Verjat, a Elena Real y a Javier del Prado,
en recuerdo de cuando la universidad era la Universidad.

Il y a une éblouissante, une étourdissante volonté d’embrasser la totalité dans la biographie et dans l’œuvre d’André Malraux. Embrasser la totalité du temps, la totalité de l’espace, la totalité de l’expérience humaine, l’embrasser exhaustivement, l’écrire. Réunir, accéder, posséder l’expérience humaine la plus large possible pour l’élever ensuite au plus haut niveau de conscience, voilà le but et la portée dont André Malraux a investi sa biographie et son écriture. Mais cette totalité qu’il veut embrasser est forcément plurielle, elle ne peut se manifester que sous une diversité d’aspects et de facettes, des aspects, des facettes tellement différents que la critique a eu longtemps du mal à les articuler¹. Et pourtant, Malraux est à la fois le combattant de la guerre d’Espagne, le résistant et le ministre, le romancier et l’essayiste, celui qui s’inscrit dans l’histoire et l’écrit, celui qui s’interroge et interroge l’art. Malraux est l’homme de l’action et l’homme de la réflexion : « Il n’y a nulle rupture entre son interrogation liée à l’action révolutionnaire, à la revendication sociale, et celle qui le conduit à trouver dans la création artistique le témoignage du défi et de la volonté de survie » (Brincourt, 1986: 53).

C’est de ce Malraux qui interroge l’art dont nous voulons parler aujourd’hui. Nous voulons donc parler du plus puissant des leitmotivs qui dynamise sa pensée, qui nourrit son œuvre depuis ses débuts jusqu’à la fin. L’intérêt profond, vital, que Malraux voue au phénomène de la création artistique et à sa perpétuation dans le temps traverse, en effet, toute sa réflexion, toute son écriture et son action.

¹ C’est une dizaine d’années après la mort d’André Malraux qu’apparaissent des études significatives sur l’ensemble de son œuvre signalant l’unité de sa pensée et de son écriture. Nous renvoyons le lecteur à Brincourt (1986) et Cahiers de l’Herne (1982).

Saturne, le destin, l'art et Goya, Les voix du silence ou *La métamorphose des dieux*, les grands volumes consacrés à l'art, apparaissent à partir des années cinquante mais les clés, les germes de l'épanouissement de sa réflexion sur l'art sont déjà bien présents, explicites, dans *La tentation de l'Occident*, dans *La voie royale*, dans *La condition humaine*.

Toute l'œuvre, toute la réflexion d'André Malraux sur l'art est traversée par la question du temps. Quel est le rapport que l'image artistique entretient avec le temps? Quel est le devenir de l'œuvre d'art? Quelles sont les raisons de sa survie? Quelle est l'énigme de sa perpétuation, de sa continuité? Voilà les grandes questions, les interrogations fondatrices.

André Malraux n'a pas connu le phénomène récent que nous désignons aujourd'hui sous le nom de *mondialisation* ou de *globalisation* mais le terme *englobant* revient souvent dans ses textes et constitue l'un des objectifs majeurs de sa recherche. Il s'agit, en effet, de trouver un *englobant*, une constante, un dénominateur commun, qui permette de rendre compte de l'élan créatif inhérent à l'être humain, un élan créatif présent et actif dans toutes les civilisations, constitutif des plus hauts lieux culturels de toutes et de chacune des civilisations. Il s'agit également, parallèlement, de trouver un invariant qui permette de rendre compte de la perpétuation de l'image artistique, peinture, sculpture, à travers les siècles.

On peut ainsi déceler, dans l'approche de Malraux, un mouvement double, inverse et à la fois complémentaire. D'un côté, cette volonté de globalité, d'exhaustivité, de totalité. Sa recherche veut embrasser toutes les images, toute la production artistique de tous les temps et de tous les lieux. Doué d'une prodigieuse mémoire visuelle, André Malraux explore l'héritage artistique de l'humanité : les grands images léguées par tous les continents, l'art européen, l'art asiatique, l'art africain, l'art de l'Amérique préhispanique, l'art de l'Océanie en moindre mesure. Malraux explore également les images artistiques de tous le temps, depuis ses premières manifestations dans les grottes reculées de Lascaux ou d'Altamira jusqu'à notre art contemporain. Elargissement vertigineux donc d'un côté et, de l'autre, une volonté décidée de réduction : réduire toute cette immense production d'images à leur dénominateur commun, trouver un *englobant*, un invariant, pour percer ainsi le secret d'une unité, d'une identité enfouie sous la profusion des images, sous la manifestation colossale de cette pluralité.

L'approche de Malraux escamote ainsi, de manière explicite, délibérée, l'histoire de l'art. Elle tourne le dos à l'histoire, à l'explication classique d'une évolution de l'art soumise à une chronologie linéaire pour privilégier ce qu'on

pourrait définir comme une exploration archétypale de la création et de l'image artistique.

André Malraux désigne cet *englobant*, cette constante de la création artistique, sous la formule de « l'anti-destin ». Les grandes images artistiques de tous les temps, de tous les lieux, expriment fondamentalement la réponse que l'être humain oppose à sa condition de mortel, le combat sans trêve que l'homme livre contre son destin, la fatalité, l'absurde, la mort; l'image artistique devient ainsi le lieu où s'opère la transmutation « du destin subi en destin dominé ». L'enquête d'André Malraux sur l'art ne peut donc reposer que sur une approche que Brincourt a définie comme la « communion des formes » (1986: 121), une approche qui transcende l'espace et le temps. C'est en ce sens là que la démarche de Malraux dépasse le cadre historique pour se situer sous la perspective de l'archétypal. L'action politique de Malraux, son écriture, sa création romanesque, ses *Antimémoires* et ses essais sur l'art constituent alors les facettes multiples à travers lesquelles l'écrivain, le combattant, le ministre explore les manifestations diverses de l'anti-destin, cette réponse atavique, ininterrompue, que l'être oppose à la souffrance, à la violence, à l'absurde, à la mort, à sa « condition humaine ». « Je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité », écrit-il dans *Lazare* (1976: 838).

La création artistique est donc une expression privilégiée de cet anti-destin, l'espace par excellence de la transmutation d'un destin aveugle en un anti-destin. L'art est ainsi un espace de conquête parce qu'à travers lui s'opère la transfiguration du temps. Et ceci depuis l'aube des civilisations jusqu'à nos jours. L'art témoigne fondamentalement de la victoire et du pouvoir de l'homme sur le temps. Dans sa préface à *Irréel*, Malraux écrit :

J'ai tenté de rendre intelligible le monde, pour la première fois victorieux du temps, des images que la création humaine a opposées au temps. Et le pouvoir, peut-être aussi vieux que l'invention du feu et celle du tombeau, auquel il doit l'existence. Ce livre n'a pas pour objet ni une histoire de l'art, ni une esthétique; mais bien la signification que prend la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité (2004: 365).

André Malraux admire la peinture espagnole, il admire surtout Goya et Picasso. C'est à eux qu'il consacre deux de ses essais les plus révélateurs : *Saturne. Le Destin, l'Art et Goya* et *La tête d'obsidienne*. Et il admire les deux maîtres espagnols pour les mêmes raisons. La lecture de ces deux essais permet, non seulement de déceler la parenté, les parallélismes entre les deux génies, mais elle permet aussi et surtout de comprendre les caractéristiques, les valeurs que

Malraux attache au génie artistique en général. Sous le voile d'une écriture brillante, érudite, d'une écriture à l'argumentation serrée, très souvent poétique, le lecteur distingue l'esquisse de ses préférences, l'orientation, les lignes de force qui rendent compte de ses choix.

Saturne. Le Destin, l'Art et Goya est une excellente synthèse de la réflexion d'André Malraux sur l'art. Dans cet essai, Malraux dessine effectivement la structure, le canevas fondateur de sa pensée.

Les premiers tâtonnements, l'enfance de l'artiste est faite d'imitation et de copie. Non pas l'imitation du monde ou la copie de la nature, mais l'imitation, la copie de la peinture de son temps. C'est ce qu'on appelle les « influences ». Le grand artiste commence donc par se plier aux modèles esthétiques de son époque pour mieux les dépasser ensuite. Malraux prend à rebours la question classique des influences. Ce qu'on appelle « les influences » sont ainsi, à la fois, un apprentissage et une entrave dans la carrière du peintre. L'artiste de talent, le génie véritable, va se défaire tôt ou tard des « influences » pour trouver sa propre voix, son propre accent, son trait unique.

Goya commence donc par copier, par imiter, par assimiler ses « influences ». Et qu'est-ce qu'il va imiter d'abord pour mieux refuser, pour mieux rejeter, pour mieux dépasser par la suite ? Il va imiter une peinture italienne, une peinture française soumise à une esthétique de l'idéalisation, à *l'Irréel*, si l'on veut emprunter la terminologie de Malraux dans *La métamorphose des dieux*. Images héritées d'une beauté canonique, beauté des corps, beauté de la nature, stylisation du décor, images de l'être accordé à soi-même, de l'être accordé au monde. « L'esthétique la plus répandue de son temps, celle de la France, semblait aller de soi : le peintre avait pour fonction de représenter avec talent des spectacles admirables ou plaisants. C'est ce qu'avait fait Goya jusqu'à quarante-cinq ans » (1985: 99).

Soumis à ces influences, apprenti jusqu'à quarante-cinq ans, ce Goya plaisant et complaisant des tapisseries n'est pas encore Goya. Et ce n'est certainement pas sur cette voie qu'il va rencontrer Saturne. Il faudra une irruption subite de *l'irréversible*, cet autre nom du destin, dans la vie de l'artiste pour que son génie personnel émerge, pour que sa *voix souterraine* retentisse. Il lui faudra faire face à la maladie, à la guerre :

La maladie va balayer tous ces rêves, comme la Révolution, un peu plus loin, leurs modèles. Goya se relève infirme [...] Sourd maintenant, il craint de devenir aveugle. Il est entré dans l'irréversible. Un des charmants artistes du XVIII^e siècle vient de mourir (1985: 30).

Malraux salue cette irruption brusque du destin qui va permettre à l'*artiste charmant* de devenir le plus grand génie de son temps. Malraux salue la fin de l'arabesque (dès que le mot *arabesque* apparaît dans ses textes, il faut se méfier : il déteste l'arabesque); Malraux salue la fin de la séduction, la fin de cette création dont l'objectif avoué est de plaire. A cet *art de l'illusion*, selon l'expression de Malraux, va enfin succéder cet autre art héroïque qui confronte l'être à son destin. La rotondité fluide de l'arabesque cèdera alors sa place à « cette brisure de la coulée du pinceau à quoi son écriture se reconnaît du premier coup d'œil » (1985: 21) car Goya, pour devenir Goya, devra « détruire l'art du décor et de la volupté » (1985: 22).

Le défi de Goya, son génie, est d'avoir répondu à « l'appel de la grande voix souterraine » (1985: 73), « à l'accent de l'incurable nuit » (1985: 73), « au nom du provisoire, Goya tente de toucher l'éternel » (1985: 83). Goya peint alors *Los Caprichos*, *Los Desastres*, *Los Disparates*, *Las pinturas negras*, *Aquelarres* et sorcières, *Saturne* enfin.

Dans sa préface à *Saturne*, André Malraux écrit : le génie de Goya « est d'avoir répondu à l'irréremédiable par la création artistique, comme l'avaient fait les grands styles religieux, sans le secours d'une transcendance » (1985: 20). Car Goya, comme plus tard Picasso, scruteront, peut-être à leur insu, ce que Malraux définit dans *La tête d'obsidienne* comme « un négatif du sacré » (1976: 773). Saturne, le dieu païen, l'héritier de Chronos, le grec, dévore, sans miséricorde, ses propres enfants. Saturne nous dévore tous car nous sommes tous ses propres enfants. Nous sommes tous les enfants du temps.

La création artistique tient du Grand Œuvre, de l'opération alchimique. La création artistique transmue le plomb en or, transmue l'image et le temps en un au-delà de l'image, en un au-delà du temps. Voici Saturne, le plomb alchimique, voici l'une des plus puissantes évocations du temps que notre civilisation ait créées. Mais voici aussi et surtout le *Saturne* de Francisco de Goya, voici l'image du temps arrachée au temps, l'image de l'*irréremédiable* arrachée à l'*irréremédiable*. Voici donc l'or de la transmutation alchimique. Ici, l'image artistique est, effectivement, conquête, victoire sur l'*irréremédiable*, pouvoir sur le destin, sur le temps.

L'image artistique se situe ainsi dans la confluence exacte de la création et de la destruction; la création artistique est une rédemption des forces de la destruction. C'est pour cela que tout artiste de talent appelle invariablement la mort et la résurrection. Et c'est pour cela aussi que la destinée de l'œuvre d'art, sa perpétuation dans le temps, répond à ce que Malraux a défini comme la *métamorphose*. Métamorphose ici du dieu païen qui, survivant à une Rome disparue, vient s'inscrire au cœur du XVIII^e siècle de la main d'un artiste de génie;

métamorphose également d'un dieu, dépourvu de transcendance et évoqué par Goya, dont l'image nous convoque ici, toujours, encore, en ce début du XXI^e siècle. Métamorphose, puisque nous savons aujourd'hui, après Goya, après Picasso, nous savons aujourd'hui avec Malraux que l'image artistique n'imit pas le monde, qu'elle crée son propre monde, son propre temps, qu'elle est son propre référent. Nous savons aujourd'hui que l'image artistique est soumise à l'élaboration d'un sens perpétuellement renouvelé, soumise à une interrogation qui traverse les siècles. Nous savons aujourd'hui que la survie de l'image artistique est liée à sa métamorphose.

Il y a un autre dieu qui a fasciné André Malraux, l'agnostique. Un dieu qui vient de plus loin dans l'espace, de plus loin dans le temps. C'est Çiva, la troisième déité de la trinité hindoue, Çiva qui exprime justement le jeu incessant de la création et de la destruction. Çiva, cette autre image de la métamorphose.

Dans ses *Antimémoires*, évoquant son voyage en Inde en 1958, Malraux écrit : « Il semblait que je fusse appelé par un pèlerinage de Çiva » (1976: 220). Au fil des pages, il retrace les étapes de son voyage : les grottes d'Ellora et le temple du Kailasa qui évoque la montagne sacrée où le dieu ascète se retire, Madurai où Çiva célèbre toutes les nuits ses épousailles avec Parvati, la triple face du dieu, le Çiva en Majesté, dans les grottes de l'île d'Eléphant au large de Bombay et surtout Bénarès, Varanassi, la ville sainte consacrée à Çiva, l'emplacement sacré des crémations sur les rives du Gange. C'est là que Malraux évoque la prière hindoue, la prière que l'Inde psalmodie face à l'image de Çiva Nataraja, le Seigneur de la Danse :

Puisque tu aimes, Çiva, le Lieu d'incinération
J'ai fait de mon cœur un Lieu d'incinération,
— Afin que tu y dances ta danse éternelle... (1976: 219).

Au X^e siècle, l'Inde méridionale, sous la dynastie Pallava, crée cette image de la Danse Cosmique de Çiva où Malraux va reconnaître, mille ans plus tard, cette loi de la métamorphose qui lui permettra d'expliquer pourquoi et comment l'image artistique défie le temps.

Entouré d'un cercle de feu, le dieu compose les mouvements de sa danse sacrée, une danse dont on dit qu'elle est à la fois frénétique et sereine, une danse qui préside la création et la destruction perpétuelle, permanente, de l'univers, une danse qui symbolise la mutation éternelle. Çiva tient d'une main le tambour dont le son rythmique marque l'avènement de la manifestation des choses; il tient de l'autre main la flamme qui symbolise leur destruction. C'est dans ce jeu incessant de création et de destruction, dans cette alternance sans fin de mort et de

résurrection, dans cette mutation éternelle des formes et de leurs significations que Malraux reconnaît ce que, dans ses études sur l'art, il désignera sous le nom de « métamorphose ». Mais il y a plus : l'Inde a rêvé d'un Danseur Cosmique doué de quatre bras, de quatre mains. Çiva Nataraja tient le tambour et la flamme, et sa troisième main signale, vers le bas, le geste de l'une de ses jambes dans son mouvement d'élévation tandis que l'autre jambe écrase un nain, symbole de l'ignorance. La quatrième main du Danseur Cosmique esquisse enfin le *mudra* de la protection. Car celui qui contemple le Nataraja, celui qui médite sur le Nataraja est enfin libéré de la peur..., libéré de Saturne..., libéré du temps.

BIBLIOGRAPHIE

BRINCOURT, A. (1986): *Malraux, le malentendu*, Paris, Grasset.

CAHIERS DE L'HERNE (1982): *André Malraux*, Paris, Editions de l'Herne.

MALRAUX, A. (1976): *Le miroir des limbes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

—. (1985): *Saturne. Le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

—. (2004): *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

Le premier siècle après Béatrice, ou des réflexions consignées sur un répertoire

BEATRIZ COCA MÉNDEZ
Universidad de Valladolid

Paru en 1992, ce roman d'Amin Maalouf se propose de consigner les événements et les conséquences survenus de l'alliance de croyances surannées et de la science moderne, la plus performante. Tout le long du récit, il sera question des effets qu'apporte la diffusion planétaire d'une certaine substance susceptible d'intervenir sur une natalité sélective, au profit de la natalité masculine. Ce déséquilibre démographique entraîne toute une série de réflexions, dont le point de départ sera l'usage que l'on peut faire du progrès: « Je suis un vieux bouc [...] qu'au fil des années j'ai eu l'occasion d'observer comment l'humanité utilise les moyens les plus modernes au service des causes les plus éculées » (Maalouf, 1992 : 55).

Le titre, *Le premier siècle après Béatrice*, annonce déjà la fonction de la temporalité dans ce récit. En effet, les connotations qui relèvent de cette datation, bien qu'incertaine, laissent supposer une coupure entre le passé et l'avenir, où le flux des événements serait scandé selon une chronologie convenable à ce nouvel âge présumé. Par ailleurs, le choix de ce prénom n'est pas non plus innocent, car l'onomastique –celle qui apporte du bonheur– ferait penser à un roman d'amour, puisque Béatrice, tout comme l'héroïne de Dante, se voit dédier l'œuvre, car c'est cette bien-aimée qui va entrouvrir les portes du paradis au narrateur-témoin dans la lente traversée de « cet âge glaciaire ». Or, contrairement à ce que l'on pourrait présumer, ce temps ne se correspond pas à un avenir rayonnant, mais à une période turbulente et inquiétante: « l'âge de la démence ».

De ce fait, le roman peut être lu sous l'angle d'un roman d'anticipation, parce que l'écrivain se sert d'une hypothèse inquiétante et bâtie sur une fracture démographique: un monde où les femmes seront une rareté croissante. Ce phénomène inquiétant se double d'une enquête, dont le but est de proposer une explication, et au cours de laquelle le lecteur se voit bousculé dans un brassage

temporel entre le passé et le futur, mais qui, en réalité, n'est que le présent contemporain des acteurs témoins de l'histoire et de l'intrigue. Dans l'espoir d'expliquer les bouleversements qu'a entraînés l'usage de cette substance, le récit fait également place à des réflexions sur les traditions et les habitudes socioculturelles, qui ont imperceptiblement contribué à creuser la faille horizontale qui sépare le Nord du Sud.

Pour aider à percevoir l'emploi de la temporalité dans ce roman, il paraît pertinent de rappeler brièvement l'argument. Le narrateur –un entomologiste– va témoigner des effets nuisibles qui, sur la planète, auront la diffusion de mystérieuses « fèves du scarabée ». Depuis la nuit des temps, elles ont toujours existé sur les marchés d'Orient, et auxquelles d'antiques superstitions ont prêté le pouvoir de favoriser la naissance de garçons; un peu partout, les naissances féminines vont se raréfier, et sans raison apparente. Il faut préciser que cela sera plus remarquable dans les pays du Sud, mais les pays du Nord seront également atteints par cet usage. Ce phénomène inouï assemble de différents personnages: le narrateur-témoin et ses amis les plus proches, qui, chacun dans son domaine, vont essayer de donner leur point de vue et de trouver une explication aux conséquences de la natalité sélective. A cet effet, le rôle du « Réseau des sages » sera d'alerter l'opinion publique sur les dangers qu'entraîne la contraception sélective. Enfin, c'est dans cette atmosphère étrange que va naître Béatrice.

Dans le processus de consigner le cours des événements et de leurs conséquences, il serait évident de s'attendre à une exposition chronologique, plutôt convenable aux connotations que laisse entrevoir le titre du roman, en même temps qu'elle sanctionnerait la présentation que le narrateur fait de lui-même: celle d'un chroniqueur improvisé, qui va témoigner « ses bribes de vérité » à sa fille Béatrice, « pour lui conter le siècle qui s'est éteint à sa naissance ». En effet, le récit du type chronologique permet d'appréhender l'histoire selon la succession temporelle des événements autour d'un sujet particulier, ce qui exige la sélection et la mise en valeur des événements; il s'agirait, donc, d'une exposition linéaire des faits, c'est-à-dire: la narration de la lente éclosion du fléau et le drame qui en résulte. Or, c'est par la naissance de Béatrice que va prendre signification le drame et son dénouement: « l'avènement d'un âge nouveau, celui de la régression et de la lassitude » (*Ibidem*: 151).

Le choix formel, celui d'un répertoire alphabétique, autorise le narrateur à des retours en arrière et à des anticipations, de sorte que la ligne du temps sera brisée, interrompue dans le but d'embrasser dans sa totalité le drame, d'après le sens de l'expression *de A jusqu'à Z*. Sous un autre angle, le parcours de A à Z se rapporte à l'idée de commencement et de la fin du monde –Alpha et Oméga–, dans un certain

esprit apocalyptique, qui se correspond aussi à l'image de coupure qui éloigne les deux extrémités de l'échelle temporelle, c'est-à-dire: la coupure nette qui sépare deux périodes très différentes, pour signaler la naissance du monde contre sa disparition. Or, dans le déroulement du récit, le but du narrateur est bien consigné en A, alors qu'en Z le lecteur apprend pourquoi ce choix formel et le rôle que s'attribue le narrateur lui-même; la boucle est bouclée.

La succession alphabétique ne fait pas obstacle à la reconstruction de la durée de l'intrigue, puisque le temps est également partie prenante dans l'intrigue, qui se prolongerait sur quelque cinquante ans. La datation du récit respecte certaines formules conformes au titre du roman, du type « l'an cinq après Béatrice », « l'an vingt du siècle de Béatrice »... pour indiquer la parution d'un épisode spécial; en revanche, les dates précises attirent l'attention du lecteur sur des événements qui ont affaire au drame. Les différentes manières de scander le récit ne visent qu'à traduire l'idée d'une coupure nette entre le passé et le présent, soit: l'enthousiasme du XX^e siècle contre les frayeurs du XXI^e siècle; cette notion de coupure est rehaussée par l'indéfinition temporelle des procédés qui soulignent la durée, afin de créer une atmosphère convenable au drame: « la lente éclosion du fléau ». Par ailleurs, le brouillage des repères temporels s'aligne au choix formel du chroniqueur, de sorte qu'il lui est permis de prendre certaines libertés quant à l'exhaustivité de la datation, selon son aveu:

M'en voudra-t-on si je date ainsi les événements de la naissance de ma fille; j'ai mes raisons, que mes lecteurs indulgents ne manqueront pas de déceler; et puis, de toute façon, Béatrice est née quasiment avec le siècle, les historiens pointilleux n'auront qu'un infime réajustement à faire (*Ibidem*: 89).

En ce sens, le récit –comme il correspond à un récit chronologique– devrait commencer par le début, par le commencement ou, même, par l'avènement d'un fait ou d'un personnage exceptionnel; cependant, le narrateur-témoin se sert de la prolepse pour débiter son récit, de manière que le lecteur connaît à l'avance le dénouement de l'intrigue, dès qu'il commence la lecture en A. Ce chapitre est parsemé d'indices concernant le narrateur –son âge (83 ans), sa profession, son état civil, son habitation– ainsi que l'état actuel du drame; or, ce choix formel poursuit de captiver le lecteur, pour qu'il soit plus attentif aux circonstances, aux causes et aux conséquences qui bâtissent ce drame:

Comme tous ceux de ma génération, j'aurais haussé les épaules si l'on m'avait prédit que tant d'avances morales et techniques s'avéreraient réversibles, que tant de voies d'échange se refermeraient, que tant de murs pourraient resurgir, tout cela par la faute d'un mal omniprésent et cependant insoupçonné.

Par quelle odieuse supercherie du destin notre rêve s'est-il démantelé?
Comment en sommes-nous arrivés là? (*Ibidem*: 11).

Dans cet état d'esprit, le récit peut démarrer et cela sera par le biais d'un retour en arrière, de manière que le lecteur se voit livrer –en B– tout le commencement du drame: pour l'humanité et pour le narrateur lui-même. Comme on la déjà signalé, l'anecdote qui déclenche le roman est la trouvaille de mystérieuses « fèves du scarabée », lorsque le narrateur part en colloque en Egypte. Ce fait va mettre en scène un groupe réduit de personnages, acteurs et témoins, qui ont partie prenante dans ce phénomène déterminant le destin de l'humanité. Mais pour consigner le développement et l'ampleur de l'usage des dites « fèves », le narrateur se sert de la dualité qui oppose le présent au passé, soit: le futur proche au passé révolu du vingtième siècle. Il y a, donc, une opposition entre le « siècle de ma jeunesse » et le « siècle de ma vieillesse », bien que celui-ci soit couronné par la naissance de sa fille: Béatrice. Dans ce contraste, le fléau qui va secouer la planète ne se prête pas à une datation chronologique linéaire, par le caractère inexplicable qui s'établit entre les effets de la natalité sélective et leur parution dans la géographie, ce qui sanctionnerait que le brouillage des pistes temporelles relève du choix formel et scriptural du narrateur:

C'est au Caire que tout a commencé, par une studieuse semaine de février, il y a quarante-quatre ans, j'ai même noté le jour et l'heure. Mais à quoi bon jongler avec les dates, il suffit de dire que c'était au voisinage de l'année aux trois zéros. J'ai écrit « commencé »? Commencé pour moi, je voulais dire; les historiens font remonter la genèse du drame bien plus haut dans le temps. Mais je me place ici du strict point de vue du témoin: à mes yeux la chose est née quand je l'ai rencontrée pour la première fois (*Ibidem*: 12).

La naissance de Béatrice marque le point d'orgue, non seulement pour consigner les événements en amont, mais pour fonder un récit qui se meut dans des opposés, sans pour autant être manichéen, puisqu'il n'y a ni bons ni méchants: tout est relativisé. Dans ces confessions, le recul du temps prend sa signification; l'imprécis se superpose aux constatations qui relèvent de l'opposition présent/passé, l'enthousiasme/les frayeurs, le domaine du public et le domaine de l'intimité.

En outre, cet entomologiste se sert des connaissances de son domaine pour établir des comparaisons entre les insectes et l'homme, de sorte que l'impossibilité de dater la parution des effets des « fèves du scarabée » est en rapport à leur apparition dans des endroits très divers et éloignés les uns des autres; en apparence, il n'y aurait aucun lien entre eux, si ce n'est la supercherie. Ce mouvement imprécis se correspond, en quelque sorte, au fourmillement et au

grouillement des insectes, déplacement presque imperceptible et désordonné, tout comme leur œuvre infiniment petite par rapport à l'échelle humaine. Par conséquent, il n'est pas aisé de dater l'indéfini et l'imprécis; en revanche, du point de vue de la vraisemblance, le fait de rester dans l'incertain rajoute un surplus de crédibilité à ce phénomène d'ampleur planétaire, comme le prouvent les différentes dénominations de cette substance et de ses effets: « étranges fèves », « phénomènes étranges », « phénomènes alarmants », « la maudite substance », « la substance discriminatoire », « le fléau », « titanesque manipulation des êtres ». Cet air mystérieux se correspond à la transformation, à la métamorphose de la chenille: « un mal omniprésent et cependant insoupçonné ».

Le mouvement en avant et en arrière auquel est soumis le lecteur se doit au désir du narrateur de témoigner certains bouleversements socioculturels, ainsi que de laisser constat du décalage entre ses rêves et ses espoirs, correspondant au vingtième siècle et l'âpre réalité que le vingt et unième siècle a apportée. En ce sens, l'indétermination des rappels temporels obéit aussi au déroulement de l'intrigue, parce que la genèse du fléau n'est pas aisément datable par son caractère énigmatique, et que ses contours vagues et confus se concrétisent dans un effet de contagion géographique. À défaut d'une explication scientifique, les ravages des « fèves du scarabée » seront très précis dans l'espace –la Chine, l'Inde, en Afrique, au Sénégal, Le Caire, Naples, Athènes et Istanbul–, mais ceux-ci seront aussi perceptibles dans les pays développés –Paris, Londres, Berlin, Chicago, Francfort–; de manière que l'opposition temporelle « avant/après » se correspond à l'opposition spatiale Nord/Sud, dans le but d'illustrer une certaine mouvance spatiale incontrôlable et non maîtrisable. La progression du fléau, ainsi que le caractère mystérieux de son origine, déclenche une enquête, qui vise à reconstruire la succession des événements: 1980 en Chine et en Inde, 1970 au Sénégal et dès 1990 la constatation fatale: la fabrication pharmaceutique dépossède les « fèves du scarabée » de leur caractère énigmatique et secret.

Cependant, le contraste qui s'établit entre les croyances surannées et les moyens les plus modernes de la contraception sélective, ira au-delà de ce partage, car la réalité banale de son usage planétaire signe le commencement d'une nouvelle période: « l'âge des lumières aveuglantes » (*Ibidem*: 68). Dès que le Nord est atteint par cet usage –en K–, celui-ci s'investit de différentes dénominations pharmaceutiques, plutôt convenables à « l'avidité et le cynisme de quelques apprentis sorciers » (*Ibidem*: 74); la progression géographique de cette pratique marque le passage d'un roman d'amour à un roman de réflexion. Le déclin significatif des naissances féminines, même s'il est fondamental dans la genèse de

ce récit, n'est qu'un prétexte pour relancer une réflexion sur le fossé qui sépare de plus en plus le Nord du Sud:

Le fossé vertigineux qui partageait le monde, cette « faille horizontale » responsable de tant de secousses. D'un côté, toute la richesse, toutes les libertés, tous les espoirs. De l'autre, un labyrinthe d'impasses: stagnation, violence, rages et orages, contagion du chaos, et le salut par la fuite massive vers le paradis septentrional (*Ibidem*: 75).

En outre, du point de vue strictement narratif, le prétexte de la contraception sélective est peu à peu dépossédé de son caractère anecdotique pour frayer le chemin à la réflexion du dilemme moral qui en résulte. Le débat éthique sur l'avortement décline sous l'ampleur de ce phénomène planétaire, toujours posé en termes d'opposition: licite ou illicite, bénéfique ou néfaste; bref, « est-il un cataclysme ou un génocide? » (*Ibidem*: 59). Ce dilemme se correspond à la propagation du mal, dans toutes les acceptions de ce terme –funeste, défavorable, nuisible, pénible, contraire à la loi morale–, comme il est bien précisé en N. La crise démographique se traduit dans un déclin significatif de naissances féminines, dont les séquelles se manifestent dans les attitudes et dans un climat de suspicion, qui s'empare des gens en proie des effets médicaux et sociaux. Désormais, le caractère irréversible de cet usage se servira des termes médicaux, tels que contagion et gangrène, sans pour autant négliger les connotations qui relèvent du terme mimétisme; en effet, le caractère irréversible de cette pratique se concrétise sur une évidence incontournable: le déclin remarquable des naissances féminines et, le plus important, les femmes seront convoitées. Le déséquilibre qui résulte de l'usage banal de la « substance » s'accompagne d'un chavirement dans les sentiments et les perceptions des personnages, de sorte que le récit se voile de termes appartenant au registre du tragique, pour rendre compte de l'esprit de cet âge de la démente: « Demain viendront les générations du cataclysme; les générations d'hommes sans femmes, générations amputées de tout avenir, générations de la rancœur indomptable » (*Ibidem*: 109).

Ces réflexions, comme le papillon avant son épanouissement, prennent de différentes formes: le soliloque, le discours direct, les discours indirect, le flux de conscience, les scènes avec leur vivacité et leur allure de réalité; en même temps qu'ils suivent le cours qui éclaire la silhouette de nouveaux apprentis sorciers contre l'avenir sombre des survivants. C'est dans cette voie ouverte à la réflexion que le roman ménage ses droits à mélanger la fiction et à la réalité.

C'est en la trentième année du siècle de Béatrice que le roman se termine, dans un état d'esprit de détresse. En effet, le dénouement prend les allures d'une dystopie, parce que la « substance » s'avère, non seulement nuisible, mais capable

d'asservir l'homme, comme le prouvent les conséquences néfastes de ce produit; l'usage irresponsable que l'on a fait dans des pays très divers et le profit que la substance a procuré à certains collectifs. Le recours à un futur proche n'est qu'un prétexte narratif pour édifier une certaine réalité, sur laquelle bâtir la liberté contre l'aliénation.

Le remue-ménage spatial-temporel auquel est soumis le lecteur ne saurait être un avertissement, d'après l'aveu du narrateur-témoin: « le futur se trouve tout entier dans le présent, mais masqué, mais codé, mais en ordre dispersé » (*Ibidem*: 36). Or, l'atmosphère que ce roman propose n'est pas éloignée de cette période contemporaine que dans sa fantaisie, bien que le narrateur s'occupe bien à prévenir le lecteur: « le siècle de Béatrice ne mime aucun autre, même si nous décelons çà et là dans ses traits quelques monstruosité » (*Ibidem*: 151). C'est par la reconstruction de certains événements que le narrateur dénonce les travers de la société et prêche, peu ou prou, un retour aux valeurs humanistes:

Je reconstruis alors, l'espace d'une promenade, un monde différent. Un monde où la liberté et la prospérité se seraient répandues de proche en proche comme des ondes à la surface de l'eau [...] Un monde dont l'ignorance et la violence auraient été bannis. Un monde débarrassé des dernières taches d'obscurité. Oui, une humanité réconciliée, généreuse et conquérante, les yeux fixés sur les étoiles, sur l'éternité.

A cette espèce-là, j'aurai été fier d'appartenir (*Ibidem*: 157).

Cette fable d'Amin Maalouf signe, en quelque sorte, un cap dans sa narrative précédente, puisque la rencontre Orient/Occident ne sera plus germe fructifiant, mais signe de fracture et de confrontation.

BIBLIOGRAPHIE

- MAALOUF, A. (1992): *Le premier siècle après Béatrice*, Paris, Librairie Française.
 —. (2009): *El desajuste del mundo. Cuando nuestras civilizaciones se agotan*, Madrid, Alianza Editorial.

Reproduire le temps de l'attente chez Michèle Desbordes

M. CARME FIGUEROLA
Universitat de Lleida

Accéder au cœur de l'écriture de Michèle Desbordes signifie chercher à comprendre son rapport au temps. Question cruciale, la romancière entame sans cesse cette méditation non pas dans le but d'en résoudre les clés mais au moins d'en comprendre les ressorts pour mieux vivre.

Un simple parcours de son œuvre, entreprise tardivement¹ et coupée par la maladie incurable qui l'amène à la mort en 2006, permet de saisir l'importance de sa réflexion sur la temporalité, ne serait-ce que par son omniprésence : *L'Habituée* présente trois faces d'une même femme, toutes les trois en lutte contre l'anéantissement, en proie au temps figé qu'elles peuvent à peine contourner ; *La Demande* –volume le plus renommé de l'auteur– dépeint une histoire émouvante où le personnage central, cet *alter ego* de Léonard de Vinci, perce le secret de la vie grâce à sa servante Tassine qui n'a autre appât à lui offrir, même après sa mort, que celui de son temps. Le poids de cet élément dans le récit reste si prenant que Jean-Baptiste Harang, à l'instar de bien d'autres critiques, synthétise son impression dans les termes suivants : « L'écriture de Michèle Desbordes est du temps à l'état pur, à l'état natif, comme on le dit de l'or, et des gens qui sont nés, bien nés ou mal nés, don la valeur sait atteindre le nombre des années, du temps subi, assumé en attendant la mort » (1999 : 30). *La Robe bleue*, tout comme *Un été de Glycine*, choisissent de focaliser leur regard sur la vie de deux êtres connus, Camille Claudel et William Faulkner respectivement. Desbordes rend leur portrait malheureux en partie grâce à la pesanteur de ce temps qui s'écoule, qui les travaille dans ses entrailles et qui finit par les écraser.

Si les œuvres de fiction mettent en avance le labeur acharné de l'écrivaine pour rendre la densité temporelle, il n'en va pas moins de ses autres récits à facture plutôt autobiographique qui, avec la distance imposée par la voix littéraire,

¹ Michèle Desbordes commence à publier en 1996 et fournit une dizaine de titres.

comblent le silence autour de la vie de Desbordes, peu adonnée à s'exposer au public: sans être un livre de souvenirs, *L'emprise* convoque sa mémoire pour reconstituer le passé, pour étayer la thèse que le présent n'est pas si lointain de tout ce qui l'a précédé. Quant à son livre posthume, *Les Petites Terres*, la narratrice consacre ses efforts à retracer les contours d'un sentiment amoureux qui persiste encore après la rupture ou même après la séparation irréparable qu'entraîne la mort. Le tout avec les conséquences que cette démarche entraîne et qui sont évoquées par le texte de manière explicite : « Il fallait trouver les mots, il fallait dire ce temps qui passait, qui rompait, meurtrissait, juste quelques mois, un été, un automne » (2008 : 95). La question dernière posée par la romancière, le « Qu'aurons-nous donc été et pour qui ? » (2008 : 120) tisse le canevas de ce dernier ouvrage à la fois qu'il traduit l'inquiétude existentielle subissant le temps dans une nostalgie profonde.

A l'évidence l'art de Desbordes se heurtait au défi de rendre compte de cette conception vitale : il fallait non seulement créer des personnages qui syntoniseraient avec ses principes, mais aussi les faire s'exprimer. L'admiration de l'auteure pour Faulkner joue un grand rôle à ce propos, tel que le reconnaît elle-même dans son entretien avec Jacques Le Scanff (Masson, 2001 : 29). Elle parvient ainsi à des phrases longues d'une cadence lente, voire stagnante, voulant rendre compte de ce temps dont la lourdeur mortifie les êtres. Un temps qui, de manière paradoxale, ne cesse pas de passer alors qu'on le sent immobile. Malgré la simplicité des termes utilisés, son écriture dépouillée réclame une attention constante de la part du lecteur et faillit rester volontairement obscure pour suggérer la profondeur des effets de la temporalité. Desbordes s'éloigne ici de la conception héraclitéenne, tout comme de l'idée bergsonienne concevant la durée comme des points successifs suspendus entre des néants. En revanche sa position se rapproche de celle que Bachelard définit dans *L'intuition de l'instant* qui tient à concilier deux concepts d'emblée antagoniques : répétition et commencement (1992: 79). Desbordes semble estimer insuffisante la distribution traditionnelle « passé-présent et avenir » puisque chez elle le passé se crée et se récrée sans cesse dans une relation indissociable et fatale pour mieux mettre en avance les blessures, les manies, enfin l'intimité des créatures.

Nous nous en tiendrons de préférence à un de ses ouvrages, *La Robe bleue*, susceptible de nous indiquer quels sont les moyens utilisés par l'écrivaine à ce sujet.

Publié par Desbordes en 2004, le récit dépeint le parcours vital de la célèbre sculptrice Camille Claudel en fixant une attention particulière sur ses trente dernières années passées dans un hôpital psychiatrique. Le résumé paraît simple

et pourtant il ne rend pas compte de l'épaisseur de sa portée. A en rester là, le projet s'ajouterait à cette série d'études réalisées dans les décennies passées se donnant comme objet d'approfondir sur les rapports publics et privés des Claudel. Loin de cette simplicité, le but de la romancière ne consiste pas à tracer un itinéraire biographique; déjà la formule conçue pour encadrer le volume témoigne de cette conception intégrale : le mot *roman* apparaît noté sous le titre en guise d'avertissement au lecteur. Par ce genre la volonté de l'auteure consiste à s'ancrer dans la fiction de façon à écarter les velléités biographiques ; de même Desbordes refuse de porter jugement sur l'attitude de la protagoniste ou celle de sa famille ; elle ne vise pas à nous révéler des faits, des épisodes ignorés car toute la matière présentée est connue d'emblée... Il n'est pas question non plus de dresser les composantes d'une chronologie ou encore moins de porter la méditation sur l'énigme philosophique du temps. Très au contraire, le mérite de l'écrivaine consiste à dresser un récit de famille, voire de clan, de destinées tragiques. Elle dépeint l'histoire de la surdité à l'autre, manifestée par une attente mortifère puisque l'avenir se réduit au néant. À cet égard nous serions tentés d'emprunter la formule que Jean Pouillon (1970 : 188) applique à Faulkner lorsqu'il qualifie ses œuvres de romans de la destinée et non pas de la durée. Car la mémoire à laquelle fait appel le récit sautille d'un épisode raconté à un autre en reproduisant ce paradoxe énoncé ci-dessus : les faits se présentent sans lien apparent comme si tout était recommencement alors qu'il s'agit toujours des mêmes épisodes –d'où la présence de la répétition. Malgré cette brisure du fil temporel Desbordes réussit à instaurer une progression dans le récit capable d'en harmoniser le sens et d'en fournir le tragique. Loin d'être un procédé exclusif de *La Robe bleue*, la technique revient dans l'ouvrage suivant *Un été de glycine*, dont le principe reste très proche : comme chez Claudel, pour le protagoniste actuel, Faulkner, la gloire et le désespoir, la nostalgie et la haine semblent aller de pair dans un portrait que Desbordes, toujours économe dans sa prose, dresse en faisant appel à un nombre restreint d'évènements. Réduction d'autant plus révélatrice que les épisodes semblent constituer un tout qui se situe dans l'a-temporalité et l'immanence².

Mais revenons à *La Robe bleue*. La mémoire de Camille Claudel se déchire entre ce qu'elle « sait » et ce dont elle se souvient. Ce décalage se manifeste depuis la constitution formelle du livre. Malgré l'insertion du terme *roman* sur la couverture, dans ses déclarations portant sur les aspects structurels de l'ouvrage elle fait appel

² « ...et tout commençait de l'histoire qu'on nous racontait, oui tout commençait, n'en finissait pas de commencer, comme ce dont on n'imagine plus la fin, car il semblait que ces choses-là, ces histoires d'Yoknapatawpha n'eussent pas de fin » (Desbordes, 2005 : 9).

au terme *fragment* dont le mérite consisterait à être « tout et partie » (Masson, 2001 : 39). À feuilleter le livre, on se rend aisément compte de la justesse du mot employé. À l'intérieur des chapitres qui le composent, le texte apparaît constamment séparé, morcelé par des blancs afin de créer l'impression évoquée par l'auteure : à la fois ces fragments modèlent des unités autonomes issues des replis de la mémoire sur soi, à la fois ils intègrent dans l'ensemble de ces trente années indissociables. Le procédé formel renforce l'impression que tout le long de sa vie cette vieille femme s'est sans cesse heurtée à la même affaire; l'époque, l'espace ont beau changer, l'attitude de Camille reste toujours identique ; elle devient l'axe sur lequel se greffent les différentes étapes de sa vie; les personnages restent alors suspendus dans une temporalité singulière, comme si pour eux le temps était toujours porteur de catastrophes.

La structure de l'œuvre renforce le traitement particulier accordé au temps : organisée en deux unités contrapuntiques, elle devient probante à cause d'une densité très différente entre elles. Si le premier chapitre regroupe cent trente et une pages, le deuxième en contient dix-huit. Si celui-là est parsemé d'événements fondamentaux à l'aide desquels on reconstruit la vie de Camille, celui-ci se concentre sur un épisode : la visite de Paul à Camille en 1936, la dernière promenade, celle qui satisfait le rêve, celle où elle peut enfin prendre la parole. Le premier est touffu parce que ses conséquences deviennent profondes, le deuxième est fugace car l'avenir pour Camille Claudel n'existe plus : sa vie avance mais avec des retours en arrière continus ; la dernière promenade de Camille avec son frère reste tout court la culmination d'un passé auquel elle n'ajoute pas de progrès. Le déséquilibre évident fait appel à cette démesure qui peuple l'univers intime de sa protagoniste. Car tout le long de l'œuvre elle est en proie à un mouvement pendulaire, à un va-et-vient constant dont les pôles sont marqués par des situations extrêmes. Le texte entraîne le lecteur dans une sorte de valse pareille à celle qui a tant de retentissement dans l'œuvre de l'artiste.

L'absence de points de repère, le bouleversement du fil temporel logique est déclaré depuis *l'incipit*. Les éléments fournis à ce but ébauchent un monde nébuleux sans des ancrages précis: le triple axe constitué par le temps, l'espace et les personnages apporte des détails vagues. Regardons de plus près : tels les grands récits de l'humanité, le roman débute par un cumul de temporelles : « C'était quand elle l'attendait, sans doute était-ce les jours où elle l'attendait, quand, ayant reçu la lettre, elle allait s'installer dehors pour l'attendre... » (Desbordes, 2004 : 13). Il accomplit ainsi la première règle de la narration d'après laquelle, nous suivons Charles Grivel (1973 : 98), le discours construit un seuil temporel susceptible de créer une impression d'authenticité. Pourtant, les données

restent tellement génériques que le lecteur peut uniquement déduire que cet état traîne depuis un certain temps. Quelques facteurs morphologiques et sémantiques concourent à ce but : l'imparfait des verbes, comme l'assure Jean Pouillon (1970 : 128), plutôt qu'un sens temporel a une portée spatiale car il n'implique pas une finitude de l'action mais il situe le lecteur en tant que spectateur. Le pluriel indéfini d'expressions telles que « les premières années » et enfin la confusion des segments du temps chronologique :

Guettant ce moment tandis que déjà elle pensait à ce qu'elle lui dirait, à tout le temps qu'elle ne l'avait pas vu, des mois, des saisons entières, l'été ou le printemps d'avant, et bien davantage encore quand des années passaient sans qu'il fit le voyage (Desbordes, 2004 : 13).

C'est justement la faible temporalisation, le début *in medias res* qui font progresser le récit car Desbordes semble parler un langage familier, celui de la mémoire.

Si le travail de la perspective temporelle articule la construction du récit, l'élaboration conceptuelle porte aussi son accent sur ce facteur. Dès lors, l'ensemble de caractéristiques relevées dans *l'incipit* concourent sans trêve à relever cet aspect : physiquement le temps semble annihilé par l'immanence de sa tenue car c'est la seule robe qu'elle portera le long des années. A cela se joint la seule possession du personnage qui acquiert une force symbolique. Camille Claudel a été dépouillée de tout sauf des carnets servant à compter le temps :

elle le [le carnet] feuilletait et cherchait les pages et les listes, énumérées les unes au-dessous des autres les dates et les saisons qu'elle avait pris l'habitude de noter, année après année ayant marqué là ce qu'il y avait à marquer de jours, d'événements ou de lettres qu'elle recevait [...] on la voyait prendre des notes, elle avait, disait-elle, besoin de marquer ce qu'il y avait à marquer du temps qui passait (Desbordes, 2004 : 14).

La seule activité à laquelle elle se voue consiste à décortiquer le temps, à remplir le vide laissé par une absence, celle du frère adoré. Desbordes semble de prime abord prendre la place à côté de Camille pour en dire ses raisons et déraisons, en fait, elle ne cesse pas de reproduire une de ses plus intimes hantises, latentes dans toute son œuvre tel qu'elle l'admet dans *Les Petites Terres* : « Il fallait trouver les mots, il fallait dire ce temps qui passait, rompait, meurtrissait, juste quelques mois, un été, un automne » (2008 : 95).

Par cette singularité le début du récit donne la clé de ce qui va s'ensuivre et même s'il est vrai que le lecteur voit se développer l'existence de Camille, avec des étapes nettement différenciées, il n'est pas moins évident que le tout reste dominé

par ce premier stade devenu ainsi l'état naturel, l'essence du personnage. L'histoire racontée, avec ses ellisions, ses redites et ses actualisations semble synthétiser ainsi en une seule scène, celle d'une vieille fille dans le jardin d'hôpital à l'affût de la visite de son frère. Nous serions presque tentés d'affirmer que parce qu'il contribue à figer ce caractère, le roman devient image. Encore un rapport sous-jacent avec le temps puisque la photo, ne constitue-t-elle pas un moyen pour le fixer?

On connaît l'importance des documents photographiques pour l'écrivaine³ et en effet, pour le cas qui nous occupe il existe cette photo de Camille prise en 1929 qui a bien pu influencer Desbordes. A notre avis son retentissement au cœur de l'ouvrage reste identique à celui d'autres sources souvent citées : le journal de Paul, la correspondance entretenue par la jeune artiste, ses carnets, ses albums... Ces documents pris en témoignage fournissent des connotations de vraisemblance d'autant plus qu'ils permettent d'apporter des points de vue distincts à celui de la protagoniste sans pour autant se borner à la formule traditionnelle de l'omniscience. Ceci dit, il nous semble que parmi les voix des autres l'écriture de Desbordes transmet sa propre perspective sur le personnage de Camille Claudel. Une Camille Claudel assujettie, vaincue par une lutte qu'elle mène de toute son existence en guise de pauvre Prométhée.

Au-delà de l'introduction, le foisonnement et l'omniprésence des manifestations temporelles semble provoquer un paradoxe avec la rareté de données chronologiques. Le lecteur doit surmonter la rareté des ancrages : la datation des événements nécessaire pour authentifier le récit se produit de manière biaisée soit en faisant appel à des repères connus du lecteur, vg. le transfert à Montdevergues a lieu « avec la guerre qui commençait » (Desbordes, 2004 : 121), soit en ayant recours à ces notations temporelles issues du journal de Paul⁴. Pourtant, ces données précises n'abondent pas. En revanche, la profusion d'expressions générales telles que « dans le temps », « un bout de temps », « un de ces matins comme il y en a parfois lorsque le vent tombe ... » ébauche un monde où les limites imposées par le temps sont transcendées non pas par l'oubli mais par le besoin de comprendre comment elles ont été articulées. Camille n'a plus besoin de s'acharner aux précisions de sa mémoire puisqu'elles ont cessé d'être relevantes, si elles l'avaient jamais été. Elle ne peut plus lutter contre cette destinée qui,

³ A cet égard, elle avoue: « ...il y a à l'origine de chaque histoire que j'ai écrite une image. [...] Je ne commence pas un texte sans qu'il y ait cette image fondatrice » (Masson, 2001 : 37).

⁴ «... à Guaruja où il disait que le 25 juillet 1918 il se rendait en bateau, puis le 29 du même mois à Sao Paolo par la Serra, les brouillards et les fazendas, il parlait de la beauté du Brésil... » (Desbordes, 2004 : 66).

puisqu'elle a toujours existé, puisqu'elle l'a toujours voire guettée, a fini par l'attraper dans son vertige. Par ce moyen Desbordes recrée une posture qui évolue de la révolte à l'endurance, formule aussi chère à l'écriture faulknérienne (Liénard, 2006 : 368) : l'impuissance coléreuse de la jeunesse a cédé sa place à cette résistance comme seul moyen de survie.

De surcroît, le monologue intérieur qui nous implique dans les aléas de la mémoire empêche de suivre le fil logique du temps. Ce caractère imprime un sceau indéniable à la prose de Desbordes et fonde une très apparente impression de désordre. Certes, le récit passe en revue les épisodes essentiels de la vie de Camille : son enfance, l'apprentissage de la sculpture dans l'atelier de Rodin, sa liaison avec le maître, son époque créatrice, sa retraite paranoïaque et son long séjour à l'asile. Les étapes ne s'offrent toutefois pas au lecteur dans une suite logique, elles ne sont pas l'objet d'un rythme équilibré entre les différentes séquences. Elles prennent alors une dimension qui dépend moins de leur durée que de la trace qu'elles laissent sur le personnage central. Une demie page (58) suffit à dresser la liste des destinées géographiques que Paul Claudel pendant une trentaine d'années a visitées à cause de son poste dans la diplomatie, les changements de décor ne fondant qu'en une petite mesure l'éloignement vis-à-vis de sa sœur. Telle circonstance explique pourquoi l'optique de la narratrice souligne de manière beaucoup plus prolongée ce sentiment d'étrangeté subi par le frère à de différentes époques. Dans un procédé pareil, la récapitulation finale accorde une page pour redire la douleur, l'abandon subis par la protagoniste pendant les sept dernières années de son enfermement que la routine rend un bloc unique car, comme le remarque le texte, elles ne suscitent pas de prise de parole :

Elle ne fit durant les sept autres années qu'aller et venir de la fenêtre au fauteuil et du fauteuil à la fenêtre [...] De tout ce temps, elle n'eut pas à parler. Durant sept ans ils n'entendirent rien qu'elle dît, rien qui venant d'elle pût faire croire qu'elle éprouvait le besoin de parler moindrement (2004 : 153).

Dans d'autres occasions Camille a beau fouiller dans sa mémoire, elle reste incapable de mesurer l'étendue des faits, même des plus transcendants. Cette incapacité provoque soit des réductions –de l'été 1914 où a lieu son transfert à Montdevergues il n'en reste que le souvenir des deux journées occupées par son voyage–, soit des amplifications. Que l'on prenne comme exemple cette journée où les deux hommes viennent arrêter Camille et qui paraît décrite dans ces termes :

Elle ne savait ce que ça avait duré, combien de temps sa lettre à la main elle était restée là entre les deux hommes [...] et elle n'aurait su dire combien de

temps avait passé et si c'était le soir ou encore le matin, elle vît paraître dans le fond de son parc la grande maison grise... (2004 : 29).

Au point que ce jour-là qui revient plusieurs fois dans son esprit et qui, par les suites imposées, devrait avoir de si marquantes conséquences est dépouillé de toute spécificité : « Ce matin, ce jour-là qui arrivait comme les jours, les matins qu'on attend sans même savoir, et sans mots pour le dire... » (2004 : 24) et pèse comme une dalle sur la vie de la sculptrice. Entre un passé perdu et un futur improbable, le présent devient une impasse stérile qui rend le profil dramatique de l'histoire. L'impossibilité de dater, de situer dans le temps, devient une constante qui imbibe les étapes essentielles de la vie de Camille. Le lecteur devient par là observateur d'une série d'instantanés plus ou moins vastes. Par cette procédure, il peut se rapprocher du personnage principal : sa décodification des épisodes est parallèle à la seule activité menée à terme par cette femme âgée cherchant à comprendre les ressorts de son attente.

Les différents moments de l'histoire coexistent, se juxtaposent souvent avec peu d'indicateurs, surtout temporels, qui marquent la transition entre une période et une autre. Les jalons chronologiques sont alors fournis par l'empreinte que les faits ont laissée dans l'esprit des êtres. L'omniscience de l'écrivaine poursuit ici un effet cumulateur : comme chez les impressionnistes, les phases ponctuelles vécues par Camille s'amalgament et créent des effets totalisants dont la portée devient beaucoup plus marquante. La joie des premières journées à l'atelier se transforme en la haine qui colore la fin de sa liaison avec Rodin dans l'espace d'une ligne et pourtant, on sent que leur coexistence vise à montrer que « alors le temps passait, elle n'avait jamais su dire combien ce temps-là avait passé » (2004 : 39). C'est parce que les deux époques opposées font un tout que le récit à la troisième personne nous permet de nous attacher à leur observation sans besoin de les juger. Dans le royaume de la mémoire, un objet, un être, un endroit, un sentiment en appellent d'autres et on sautille sans qu'il existe d'ordre précis, sans qu'il soit même nécessaire de fixer l'événement à une date. A cet égard sont abondantes les hésitations du type « ce soir d'été 1901 ou 1902 » (110), au point que dans la dernière partie du livre les temps se mélangent. Deux aspects en portent témoignage: très symboliquement les notations deviennent illisibles et les photos ont perdu leurs couleurs; d'autre part, l'esprit de Camille ne peut plus situer les époques dans leur moment historique :

Et parfois oubliant et mêlant les dates ou les pays d'où il venait, il lui semblait ne plus rien savoir de ce qui était marqué là –ou bien disait-elle était-ce l'encre du crayon qui s'était effacée et qu'elle peinait à déchiffrer, le violet pâle de la

mine qui peu à peu s'estompant, se dissolvant dans la lumière semblait à soi seul parler de choses enfuies... (2004 : 126).

La fusion acquiert une transcendance particulière parce que même les êtres les plus cher à Camille ne peuvent pas y échapper. Le frère et l'amant se confondent dans le générique « ces deux hommes-là » (2004 : 88) quand la femme ne parvient plus à se souvenir lequel des deux l'accompagnait dans ses randonnées jusqu'à la mer. Les rencontres avec Paul deviennent à la fin « Une seule et même visite qu'il lui aurait faite » (2004 : 129). Les dates, les destinations marquant sa provenance ne comptent plus, ce qui est fondamental est le fait qu'il est devenu un étranger pour elle. Tel résultat explique que Camille finisse par ne reconnaître en lui que l'artiste.

L'usure du temps instaure donc une progression: bien que le début du récit présente une femme meurtrie par l'angoisse de cet exil, le rappel des circonstances qui ont abouti à ce résultat provoque un état final de résignation qui peut être partagé par le lecteur car tous les deux ont fait le périple menant à cet anéantissement sans issue.

L'esclavage par rapport au temps, la pesanteur de l'attente s'érige en axe fondamental sur lequel se construit le personnage de Michèle Desbordes. S'il est évident, on l'a vu, pour son for intérieur, ce même principe reste valable pour le physique. Plusieurs procédures concourent à inscrire les ravages du temps sur son corps. Depuis la première description, sa tenue souligne la disparité entre l'autrefois et le présent. Non seulement les couleurs des étoffes ont perdu leur netteté, mais leur taille trop large dénonce un corps qui ne s'accorde plus avec leur forme : d'année en année le chapeau cache de plus en plus le visage, qui est en proie à la dissolution puisqu'il « semblait disparaître » (2004 : 14) et qui finit par succomber longtemps avant sa mort puisque certaines parties de son être sont déjà fautes de vie. Il n'est pas sans conséquence que le texte souligne l'état des mains, de cette partie qui a eu tant d'importance dans son parcours comme artiste et qui présente « le dos noué de veines bleuâtres et comme desséchées » (2004 : 82). Desbordes émacie l'individu tout comme la sculptrice le faisait avec la pierre. De plus on fait ressortir l'aspect statique du personnage en lui attachant des éléments qui persistent au-delà des années : à commencer par cette robe qui ne répond pas aux exigences des saisons parce qu'elle ne change plus. A ce trait se joint la présence presque constante d'une chaise. Il en est ainsi à l'asile mais, déjà à l'atelier de Rodin, Camille Claudel se distingue du reste des élèves parce qu'elle se tient « toujours sur la même petite chaise près des portes du fond » (2004 : 39).

Dans un sens figuré la vie de cette femme n'aurait consisté qu'à rester assise en attendant...

La romancière insiste sur le vieillissement soit en décortiquant les métamorphoses subies à la manière d'un taxidermiste soucieux des étapes par lesquelles traverse le corps :

Avec sur le visage cette pâleur de cire ou de vieil ivoire, cet éclat terne des peaux qui vieillissent et semblent gonflées, gorgées d'on ne sait quelle dernière et invisible sève, comme un parchemin fatigué tendu sur l'os et le muscle, ou encore des mains de vieille si longtemps plongées dans l'eau des lessives qu'on les en croirait imprégnées... (2004 : 20).

soit en faisant participer le lecteur à des changements progressifs à l'instar de sa boiterie, plus accentuée au fur et à mesure que la fin approche. La folie s'enracine aussi, bien que de manière indirecte, sur le facteur temporel : Camille a été délaissée par les siens au point que, d'après la narratrice, ni Paul ni le reste de sa famille n'ont su la comprendre avant qu'elle tombe dans l'abîme⁵.

La fille qui autrefois surveillait de près les variations météorologiques, qui s'entretenait à propos des tempêtes, du vent typiques à Villeneuve, est réduite dans sa dernière étape à être exclusivement centrée sur le temps : « oui quelques autres années, encore plus longues, encore plus lentes, et le temps elle pourrait plus que jamais en parler » (2004 : 122).

L'élaboration thématique du temps trouve son écho dans la perspective adoptée par l'auteure. Constaté qu'elle choisit de préférence la troisième personne ne rendrait pas justice au style de Desbordes. Tout d'abord le récit balance entre le « il » ou « elle » prédominants et le « je ». La narratrice entre de plain-pied dans l'histoire généralement à travers des formules telles que « Je la vois, moi, assise... » (2004 : 18), « Je me la figure assise » (2004 : 18), « C'est ainsi que je la vois, assise... » (2004 : 70), « je vois, moi, qu'il l'emmène » (2004 : 137), « Je la vois marcher près de lui » (2004 : 145). Une considération s'impose : par la répétition de verbes de perception le récit est une fois de plus muté en image, le temps se trouve donc figé, immobile. Nous avons cité l'importance des images comme source inspiratrice de son écriture. Pourtant, le procédé va au-delà dans le sens où il met en relief un parallélisme entre les créatures du roman –Paul et sa sœur– souvent livrés à la contemplation de leurs quelques photos et la narratrice et le lecteur, appelés à observer, eux aussi, ces tableaux de vie. En

⁵ « Et quand dix ans plus tard tout finirait de cette histoire [l'histoire de Paul et la femme aux grands cheveux blonds], déjà elle serait, elle Camille, cette extravagante que plus personne ne comprenait » (Desbordes, 2004 : 58).

dernier lieu, les interventions de l'auteure contribuent à marquer la différence entre le premier et le deuxième chapitre : alors qu'au sein de la partie initiale elles ramènent à la photo connue de Camille en 1929, dans la deuxième elles présentent les événements comme le produit de l'imagination de Desbordes. C'est ainsi qu'on peut accorder à cette deuxième expérience le statut de rêve.

La continuelle bascule entre les différents angles d'approche permet qu'un même épisode soit envisagé depuis l'optique de la protagoniste, de son frère et de la romancière. Cette modulation de l'omniscience comporte de continuelles anachronies d'une portée et amplitude différentes (Genette, 1993 : 79-89) servant à désigner la pensée d'un personnage usé par le temps. A ce procédé se joint une stratégie fondamentale dans l'écriture de Desbordes : la répétition. L'auteure redit le contenu et souvent dans son élan de dépurer le langage, de travailler avec un vocabulaire très limité⁶, elle arrive à utiliser des mots identiques.

Le choix de concentration sémantique contribue à renforcer le dépouillement du personnage central, réduit à la merci du temps.

Ce refus de communiquer, cette impossibilité de dater va de pair avec la difficulté de nommer sous-jacente le long de tout le récit, qui se manifeste dans les différents registres du discours : de la part de la romancière une retenue lorsqu'elle se rapporte aux traits fondamentaux de Camille, la femme et l'artiste, puisque, comme elle avoue ailleurs « Il y aurait des choses, en somme, à ne pas dire. A laisser entendre, à laisser voir tout au plus » (Masson, 2001 : 31). L'intimité de Camille n'est décrite qu'à l'aide d'une circonlocution, d'une périphrase⁷; quant à sa folie, elle nous est suggérée d'une façon biaisée par cette présence obsessionnelle: des chevaux qui arrivent et des voix qu'elle entend, impression visuelle et sonore contribuant aussi à enchaîner des scènes. De la même manière les pièces de la sculptrice sont magistralement exhibées dans le texte sans que leur nom ne soit jamais prononcé.

En conclusion, l'indicible, de même que l'endurance, se dessinent comme les deux seuls biais par lesquels les blessures d'antan s'ébahissent. Le passé faisant irruption dans le présent ne parvient plus à briser la protagoniste, car à ce point elle pourrait prendre les termes utilisés par cet autre homonyme célèbre, le Faulkner *d'Un été de glycine* :

⁶ Par exemple: « Car il y eut ce jour [...] où il l'emmena voir la mer » (2004 : 136), « Il n'en dit pas plus cette fois, et ne parle ni d'elle qu'il retrouve, ni de la mer, plus loin, où il l'emmène. / De ce jour-là il ne dit rien que ce qu'au 5 août,... » (2004 : 137) ; « Il ne dit rien d'autre, mais il ne peut que l'emmener, je vois, moi, qu'il l'emmène » (2004 : 137).

⁷ Elle nous parle de « cette chose-là, ce sentiment » (2004 : 49), de « cette chose-là qu'elle leur donnait à voir » (2004 : 57) pour évoquer l'amour passionnel entre la jeune femme et Rodin.

Et il avait fallu qu'une voix, unique et comme venant d'outre-tombe, lasse elle aussi et pleine d'une sourde et violente tristesse, racontant tout cela me parlât du temps comme personne jamais ne m'en avait parlé, le temps qui ne pouvait s'arrêter, qui ne s'arrêtait jamais, comme les grands fleuves fous qui emportaient tout sur leur passage, si bien qu'un jour tout était perdu, oui, tout était perdu (Desbordes, 2005 : 17).

Comme chez le romancier américain, le désordre temporel dans la prose de Desbordes joue un rôle bien précis : il contribue à créer le sentiment que la pesanteur du récit ne découle pas de l'écriture mais de l'essence des événements racontés. Roman de la destinée, on pourrait, de cet angle, lui attribuer les termes de Bachelard : « le souvenir de la durée est parmi les souvenirs les moins durables. On se souvient d'avoir été, on ne se souvient pas d'avoir duré » (1992 : 34).

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, G. (1992) : *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock.

DESBORDES, M. (2004) : *La robe bleue*, Lagrasse, Verdier.

—. (2005) : *Un été de glycine*, Lagrasse, Verdier.

—. (2008) : *Les Petites Terres*, Lagrasse, Verdier.

GENETTE, G. (1993) : *Figures III*, Paris, Seuil.

GRIVEL, Ch. (1973) : *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton.

HARANG, J.-B. (1999) : « La servante Tassine. Une histoire tissée de silence entre une servante et un maître italien du grand siècle: *La Demande* de Michèle Desbordes », *Libération*, 11 février, 30-32.

LIÉNARD, M. (2006) : « Faulkner et le grand fleuve », *Études* 2006/3, tome 404 360-372.

MASSON, Y. et al. (2001) : *A propos de Michèle Desbordes, Le préau des collines*, 5 [Volume spécial consacré à l'écrivaine].

POUILLON, J. (1970) : *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.

Les angoisses de la lenteur. Le temps stagnant dans deux poèmes d'Apollinaire

AMELIA GAMONEDA LANZA
Universidad de Salamanca

L'artilleur Kostrowitzky, qui lancera plus tard des obus poétiques enflammés, retentissants et bigarrés dans ses *Poèmes à Lou*, se laisse peu deviner dans ces poèmes champêtres et contemplatifs que sont « Les colchiques » et « Nuit rhénane »¹. Deux poèmes que la critique a souvent abordés, et qui ont été analysés en long et en large (Deguy, 1974: 452-457; Coquet, 1973: 115-130; Bellemin-Noël, 1978: 66-73). Mais qui ne l'ont peut-être pas été en écho, tel que le suggère un même motif inscrit au sein des deux compositions et qui sera essentiel dans la lecture double qui s'ouvre ici; ce motif est celui de la chanson: « la chanson lente d'un batelier » dans « Nuit rhénane », celle d'un « gardien du troupeau [qui] chante tout doucement » dans « Les colchiques ». Lenteur et douceur sont les signes d'identification de ces deux chants. Mais autour de ces voix la mort rôde. Il se peut que les voix réveillent la menace de mort ou qu'elles ne fassent que la surveiller, il se peut que d'autres chants ou d'autres musiques surgissent en contrepoint qui cherchent à contrer l'incantation maléfique du chant lent et doux. Rien n'y fait : la lenteur s'impose avec un rythme qui saura les neutraliser.

¹ LES COLCHIQUES / Le pré est vénéneux mais joli en automne / Les vaches y paissant / Lentement s'empoisonnent / Le colchique couleur de cerne et de lilas / Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là / Violâtres comme leur cerne et comme cet automne / Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne // Les enfants de l'école viennent avec fracas / Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica / Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères / Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières / Qui battent comme les fleurs battent au vent dément // Le gardien du troupeau chante tout doucement / Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent / Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne.

NUIT RHÉNANE / Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme / Ecoutez la chanson lente d'un batelier / Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes / Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds // Debout chantez plus haut en dansant une ronde / Que je n'entende plus le chant du batelier / Et mettez près de moi toutes les filles blondes / Au regard immobile aux nattes repliées // Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent / Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter / La voix chante toujours à en râle-mourir / Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été // Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire.

Il est vrai que, alors que dans « Nuit rhénane » c'est la chanson elle-même qui raconte avoir vu les sept femmes dont les cheveux verts dénoncent le pouvoir maléfique, dans « Les colchiques » le pouvoir de mort vient directement d'une femme dont les paupières ont le pouvoir vénéneux des fleurs du pays de l'empoisonneuse Médée –la Colchide– ; ici le chant du gardien du troupeau ne semble pas énoncer la menace de mort dans ses paroles mais favoriser l'avancée de la mort dans l'apaisement que la musique procure à la scène de l'empoisonnement des vaches. C'est dire que la menace est une question de rythme, et pas seulement de contenu de paroles. Car le rythme, au-delà des chansons douces et lentes, prend les deux poèmes, les séduit vers des formes stylistiques et syntaxiques qui suspendent l'événement, l'action et même le devenir. C'est ainsi que les vaches qui paissent dans le pré des colchiques ne finissent pas de s'empoisonner ou de partir du pré ; et c'est ainsi que le temps reste suspendu comme vision ou rêve entre les deux évocations d'un verre de vin qui ouvrent et ferment le poème « Nuit rhénane ».

« Les colchiques » –les analystes du poème le savent depuis longtemps (Perrin-Naffakh, 1989: 58)– est un sonnet redistribué, où l'on a divisé en deux le deuxième vers et où l'on a déplacé et réduit à deux les trois blancs entre les strophes. La désarticulation de la forme strophique et l'augmentation de l'épaisseur de la forme visuelle du poème sembleraient répondre à un effet de coagulation due à l'empoisonnement. La division du deuxième vers du sonnet met en relief le mot « lentement » qui s'y trouvait niché : « Les vaches y paissant / Lentement s'empoisonnent » ; la nouvelle composition strophique mime une fatigue représentée par le nombre descendant des vers des strophes (7, 5, 3). Et la défaillance mise en scène attire un deuxième sens à certains sons : c'est le cas de la rime entre « couleur de cerne et de lilas » et « tes yeux sont comme cette fleur-là », qui se laisse tomber avec toute la lassitude contenue par l'adjectif « las » / « lasse ».

« Les colchiques » déploie un engourdissement poétique que l'on reconnaît aussi et surtout à l'usage déraisonné de la comparaison « est/sont comme » : elle est utilisée cinq fois en 15 vers² ; la comparaison est le procédé le plus lent de création d'images, car elle convoque dans la phrase tous les éléments –comparant et comparé– en plus des connecteurs. La lenteur est en plus renforcée dans ce poème par le fait que la comparaison relie dans tous les cas les colchiques et les yeux de l'aimée, et que la profusion de ces rapprochements n'ajoute pas grand chose au sens déjà connu : le sens coagule dans le poème, de sorte qu'il n'avance

² On observe aussi que « Nuit rhénane » utilise deux fois cette forme comparative : dans le vers d'ouverture et dans le vers de fermeture du poème.

pas, qu'il ne cesse de dire que les yeux et les colchiques se ressemblent à cause de leur couleur et parce qu'ils empoisonnent également et l'amant et les vaches. Ainsi : « les yeux sont comme cette fleur-là », « violâtres comme leur cerne et comme cet automne », « les colchiques qui sont comme des mères /filles de leur filles et sont couleur de tes paupières » « tes paupières / qui battent comme les fleurs ». Le retour répétitif des fleurs et des yeux oblige le poème à tourner en rond. Et l'idée de cercle advient sollicitée en même temps par celle du malaise et celle de l'engourdissement : comme si les effets d'un poison étaient en train de gagner le corps du poème.

Qu'en est-il pendant ce temps –ce temps qui marche au ralenti– de « Nuit rhénane » ? La chanson lente du batelier ouvre un non-temps de légende. On ne s'attardera pas à évoquer derrière ces sept femmes qui tordent leurs cheveux la figure de la Loreley, l'ondine habitant un autre poème d'Apollinaire ainsi que l'imagination mythologique des berges du Rhin, qui laisse le vent tordre ses cheveux juste avant de tomber à l'eau. Ses yeux, pierreries ou flammes qui ensorcellent –dit le poème– cèdent des échos de leur pouvoir aux yeux qui empoisonnent comme des colchiques, et ils cèdent aussi peut-être la flamme à ce vin qui tremble dans le premier vers de « Nuit rhénane » : « Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme ». Un vin qui tremble comme la rivière : « Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent / Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter ». La rivière, le vin et le regard sont également troubles et troublés. Et ils sont également séduisants et menaçants: la flamme, qui ne va pas sans évoquer aussi bien l'amour que la sorcellerie, se voit reproduite dans sa forme ondulante par la torsion des cheveux des femmes qui, longs jusqu'à leurs pieds, les transforment elles-mêmes en des flammes : des flammes vertes, qui sortent de l'eau et qui y reviendront tôt ou tard, en emportant leurs amoureux au fond des eaux.

Ces fées aux cheveux verts sont aussi porteuses d'une ivresse qui empoisonne, car chez elles le poète ne manquera pas de reconnaître la fée verte, la dangereuse absinthe, la boisson emblématique de l'ébriété qui rejoint ainsi le vin du Rhin dans ce poème. Une menace ondulante et descendante prend donc dans ce poème la place de la menace circulaire et répétitive qui hantait « Les colchiques ». « Les colchiques » disait l'impossibilité de la forme du cercle : « les colchiques qui sont comme des mères / filles de leur filles ». Le cercle y était la forme de la stagnation, la figure où la *différance* devient répétition, et où l'identité glisse jusqu'à devenir altérité, puis jusqu'à retrouver de nouveau le même. Et cet impossible qui consiste à être à la fois le même et l'autre se résout en immobilité, en suspension de temps,

en inexistence. La menace de la mort dans « Les colchiques » prend la forme d'un cercle immobile.

Mais « Nuit rhénane » semble, au contraire, craindre davantage le tremblement que l'immobilité, car le poète réagit en demandant des « filles blondes / au regard immobile aux nattes repliées ». L'on imagine aisément que les filles paysannes du coin porteraient, justement, des nattes blondes –et non pas vertes– repliées en cercle, qu'elles danseraient en ronde –comme le demande le poète– et que leurs yeux innocents ne seraient jamais pris par les flammes turbulentes que l'on devinait dans ceux de la Loreley et de ces sept femmes, sorcières jusqu'en leur nombre ésotérique. Un regard immobile ou une eau immobile rassurent, car si tout corps tombé à l'eau y laisse des traces ondoyantes, la placidité des surfaces optique et fluviale est la meilleure garantie de l'éloignement de la menace. Aussi, des forces contraires à tout mouvement de descente sont-elles convoquées par ce poète effrayé et affolé par des visions auxquelles collaborent et la magie et l'ivresse : « Debout chantez plus haut », prie-t-il.

Mais d'une eau calme, ou des yeux sereins, il faut toujours se méfier : car ils conforment des surfaces de reflet, des miroirs où la profondeur est tout autre que celle de l'eau, mais également inquiétante. Et d'ailleurs, le reflet et le tremblement de l'eau ne sont pas censés s'exclure ; dans un reflet tremblé, l'eau intensifie ses menaces de mort. Ainsi, après un vers où la syntaxe mime le reflet sans faille –« au regard immobile, aux nattes repliées »–, un vers vient qui déjoue le calme apparent ; voici que la rivière s'énonce double –« Le Rhin, le Rhin »– et que les vignes s'y mirent, mais l'eau est ivre, ivre des vignes et de leur vin : « Le Rhin, le Rhin est ivre où les vignes se mirent » ; et ivre, elle tremble comme le vin, ce vin qui tremblait comme une flamme. Le reflet trouble est à craindre, car il évoque la reconnaissance et l'identification impossibles, car il efface les traits et les certitudes, car il déréalise la vision et met en doute le vu. La frayeur du poète s'entend dans le vers : « Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter » : pour la première fois ce qui est craint est nommé : la tombée, la chute dans l'eau. De même, pour la première fois le vers est bouleversé : la césure passe en divisant en deux le gérondif, la chute trouble la règle respectée par tous les hémistiches du poème, elle crée un reflet phonique non existant au sein du vers –[tõbã trãblã], un reflet phonique où deux consonnes liquides sont venues troubler l'exactitude du reflet. Et pour la deuxième fois dans le poème, les flammes –l'or des nuits étant les étoiles, mais aussi les feux de bois sur les rives en fête– douent d'une nature inquiétante la matière liquide (eau ou vin).

Le poème « Les colchiques » explorait la notion du miroir et celle du reflet en insistant sur l'immobilité qu'elles exigent ; car, pour les vers de ce poème, la

menace de mort n'est pas celle de la noyade, mais celle de la paralysie. Ces « colchiques qui sont comme des mères / filles de leurs filles » court-circuitent le processus de la filiation en une sorte de auto-génèse –ou parthénogénèse, dans les termes de Bellemin-Noël (1978 : 69)– qui devrait en elle-même s'annuler, car l'expression du poème indique une réversibilité permanente et non pas un renversement ponctuel du processus³. L'engendrement y est donc impossible, devenu une production qui coïncide avec le producteur, un repli de soi-même et sur soi-même : un mouvement paralysant.

Répondant à la même menace de fixation, le trouble du reflet est minime dans la composition phonique en miroir que réunissent les vers deux et trois : « y paissant / Lentement s'empoisonnent » ; sur l'axe du [ə] muet de « lentement » se déploie la série en miroir [p sã ã ə ã sãp]. Et la rupture en deux du deuxième vers de l'ancien sonnet produit maintenant deux fins de vers où –la rime disparue– les sons cherchent à correspondre à tout prix : « y paissant » et « s'empoisonnent » cherchent à fondre leurs consonnes dans un terme inexistant dans le poème, mais dont le sens se retrouve partout : « apaisant » est ce terme composite, et, d'une certaine manière, il reflète le sens du tiers terme en question : « lentement ». Apaisement apporté aux angoisses de la lenteur qui devient apaisement mortel : mais apaisement tout de même. Entre la noyade et l'empoisonnement, le poète n'hésite pas. Dommage que l'une comme l'autre soient l'affaire des sorcières.

Les deux poèmes offrent des résistances à cette emprise mortelle de la chanson lente et douce, des résistances sonores qui consistent en l'appel d'un autre chant plus fort, ou en l'irruption de voix d'enfant interrompant la répétition stagnante de la scène. Dans celle-ci, le prés des vaches se voit peuplé d'enfants de l'école qui « viennent avec fracas / Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica » ; et malgré la prétendue harmonie de l'harmonica, la rime sur laquelle se laissent tomber ces deux vers a toutes les chances d'être perçue comme cacophonique : « fracas » / « harmonica ». C'est peut-être le prix de la vie, cette brusquerie musicale face au doux chant mortifère du gardien. Mais il ne faudrait pas trop vite parier sur la vitalité de la scène. Car trop d'éléments travestissent ces enfants de l'école en des petit soldats allant eux aussi, comme les vaches, vers la mort : ces vestes singulières et paysannes font un son inquiétant lorsque leur nom est prononcé : « hoquetons », et les tambours qui l'on y reconnaît sauraient bien être la compagnie musicale de ces harmonicas que –légères– les soldats portent

³ En ce sens, le poème va plus loin que la simple « traduction au féminin [de la] définition portée à l'entrée *Colchique* du dictionnaire : « Qui porte des fruits au printemps, ce qui lui a valu le nom de *filius ante patrem* » (Perrin-Naffakh, 1989: 62).

souvent avec eux... lorsqu'ils suivent des drapeaux qui, comme les fleurs « battent au vent dément ».

Enfants ou soldats, les voix et les musiques qui les concernent sont subrepticement prises para la désarticulation et la coagulation que la mort opère sur le poème ; et derrière la contraction soudaine du hoquet que l'on lit dans « hoquetons », une angoisse se profile. Les vaches, empoisonnées, « lentes et meuglant », ajoutent aussi leur désharmonie sonore dramatique à ce chœur qui ne saura pas écarter la mort émanant de la chanson douce du gardien du troupeau.

Le poète de « Nuit rhénane » se sent semblablement pris par des manifestations vocales où se répercute l'angoisse éveillée par la chanson lente du batelier. Lorsqu'il dit « Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme », les sons tremblent et s'empâtent dans sa langue, qui déjà –dirait-on– accroche un peu dans la combinaison des [R] et des nasales. Au long du poème, il va revenir sur des séquences sonores où des troubles du langage se manifestent qui miment avec leur tremblement acoustique le tremblement menaçant de l'eau ; on entend à deux reprises la série « cheveux vert » accompagnée de sa maladresse articulatoire, et où l'homophonie entre la couleur des cheveux et le verre de vin autorise à écouter quelque discours saisi par l'ébriété. Mais la contagion trembleuse de la peur de la mort qui gagne le poète a d'abord gagné la voix même du batelier : « La voix chante toujours à en râle-mourir » ; le néologisme inventé par Apollinaire mérite lui aussi le qualificatif de maladroit –mais la maladresse est une manifestation de l'ivresse épouvantée– et son atout, est, bien sûr, l'efficacité expressive : outre l'accumulation phonique du [R] qui fait entendre le râle de la mort, l'expression s'ouvre avec un « à en » qui est bien un « ahan », un essoufflement qui traduit l'angoisse en trouble respiratoire, sur le même mode que le faisait le hoquet dans le poème « Les colchiques ».

« Nuit rhénane » finit en disloquant un vers du corps poème. Ce geste contient une violence qui, dans « Les colchiques », avait été exercée sur le deuxième vers du poème. Mais, ici, le vers dégagé nomme la brisure, une brisure qui est la sienne et qui ne l'est pas, car celle qui est vraiment affirmée est celle de son homophone : « Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire ».

La confusion entre homophones parle d'une confusion entre ce qui relève de la parole (le vers) et ce qui relève de l'ivresse (le verre) ; et cette confusion est reproduite par l'expression « éclat de rire », qui fait apparaître un élément sonore là où l'on s'attendrait à voir à apparaître un éclat de vaisselle. Mais la confusion s'empare d'un domaine encore plus ample dans l'ensemble du poème. L'on sait qu'une fusion synesthésique s'y produit entre l'écoute et la vision, une fusion qui veut que les femmes évoquées par la chanson prennent –puisqu'elles tordent leurs

longs cheveux– la forme des flammes vues dans le vin et inversement. Grâce a cette synesthésie, les presque homophones deviennent presque des synonymes, car les « femmes » sont des « flammes » dangereuses. Ces femmes sont recouvertes du vert [vER] de ses cheveux jusqu'à leurs pieds, tout comme les flammes sont contenues par le verre [vER]. Et aussi bien les femmes que les flammes ont comme avenir effrayant une plongée/tombée dans le fleuve : dans le poème, les flammes vont la subir –« Tout l'or des nuits tombe »– alors que les femmes sorties de l'eau pourraient aisément y revenir. Lorsque le vers et le verre éclatent, c'est aussi leur palindrome phonique qui éclate : le « rêve » du poète éclate. Et, comme il arrive dans les rêves abruptement interrompus, il y a des sons de la réalité qui restent incorporés à leur cours narratif : le bruit du verre qui éclate devient aussi le dernier épisode de la légende-rêve : ces fées aux cheveux verts, sur le point d'attirer sa proie aux profondeurs aquatiques, ont éclaté de rire. Comme dans le poème « Les colchiques », il aura fallu dans « Nuit rhénane » rompre l'harmonie sonore pour écarter les angoisses de la lenteur et pour que le temps, en se dégageant des ondines, des sirènes et des empoisonneuses, reprenne sa course.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, G. (1954) [1927] : *Alcools. Poèmes 1898-1913*, Paris, Gallimard.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1978): « Petit supplément aux lectures des Colchiques », *Poétique*, 33, 66-73.
- COQUET, J.-C. (1973): *Sémiotique littéraire*, Jean-Pierre Delarge et Mame.
- DEGUY, M. (1974): « Encore une lecture des Colchiques », *Poétique*, 20, 452-457.
- PERRIN-NAFFAKH, A.-M. (1989): *Stylistique pratique du commentaire*, Paris, PUF.

La significación del retorno estacional en la poesía de Charles d'Orléans

JUAN F. GARCÍA BASCUÑANA
Universitat Rovira i Virgili - Tarragona

1. INTRODUCCIÓN: USOS Y VARIACIONES DEL EXORDIO PRIMAVERAL

Cuando Charles d'Orléans canta al amor unido al despertar de la naturaleza en primavera no hace más que recurrir a una tradición que, sin duda alguna, conocía bien. De ahí, esa impresión de artificialidad que pueden producir, en un primer momento, esas fórmulas que se repiten en sucesivos poemas y que, casi siempre, se inician de la misma manera. Seis *ballades*, dos *chansons* y cinco *rondeaux*¹ del poeta tienen el mismo punto de partida: el mes de mayo como representación de la primavera, aunque ésta aparece también designada en algún caso por su propio nombre (*ballade* 79). No obstante, también recurre a otras fórmulas para anunciar la llegada del buen tiempo, aunque en más contadas ocasiones. No faltan las perífrasis a base de epítetos como «saison jolie» (*ballade* 78), «nouvelle saison» (*chanson* 73), «temps nouveau» (*rondeau* 34). En otros casos, la primavera es substituida –aunque tal vez con un significado y una intención diferentes– por la principal festividad religiosa de la estación, la fiesta de Pascua (*rondeaux* 18 y 303), sinécdoque frecuente entre los poetas líricos medievales al utilizar el retorno estacional. En este punto Charles d'Orléans se atiene también a la tradición, recurriendo a referencias que todo poeta lírico –cortés o no– tenía a su disposición. Sin embargo, nos encontramos con que el invierno es designado en más de una ocasión de manera directa y contrapuesto al verano («esté») que se confunde a

¹ Según la numeración utilizada en la edición de Pierre Champion que hemos manejado (1982-1983, 1ª ed. 1923-1927), se trata de las *ballades* 17, 42, 48, 53, 61 y 62; de las *chansons* 1 y 11; y de los *rondeaux* 38, 39, 178, 179 y 257. Aunque Champion utilizó cifras romanas para numerar los poemas de Charles d'Orléans, nosotros hemos preferido utilizar la numeración convencional.

menudo de hecho con la propia primavera (*ballade* 78 y *rondeaux* 333 y 348). Aunque también en este caso el poeta recurre a veces a otras fórmulas, sin designar tampoco el invierno por su propio nombre, como sucede en la primera estrofa del conocido *rondeau* 31, en que el poeta canta el final de dicha estación y el tránsito hacia la primavera².

2. PRESENCIA Y SIGNIFICACIÓN DE LA FIESTA DE SAN VALENTÍN

Precisamente en relación con ese tiempo de tránsito del invierno a la primavera, merece la pena traer a colación un tema especialmente significativo en la poesía de Charles d'Orléans. Se trata del día de San Valentín, que siempre aparece vinculado al amor, como fiesta que era de los enamorados en Francia y, sobre todo, en Inglaterra. Hasta diez veces se hace referencia a dicha festividad en otros tantos poemas³. En ningún otro poeta lírico francés, anterior o contemporáneo, encontramos una presencia tan constante de ese día, si exceptuamos a Oton de Grandson⁴, con el que por cierto presenta bastantes puntos de coincidencia.

La importancia que dicho día tiene en la poesía de Charles d'Orléans, casi siempre relacionado con el exordio primaveral –no hay que olvidar que la festividad de San Valentín mártir se celebraba el 14 de febrero, coincidiendo más o menos con el inicio de la primavera en la antigua Roma–, tiene mucho que ver, sin duda alguna, con sus largos años de estancia forzada en Inglaterra. Hay que tener en cuenta que la fiesta era muy popular al otro lado del canal de la Mancha, aunque también hay que decir que no era del todo desconocida en el continente. De todos modos, no es casualidad que en las *ballades*, que pertenecen en su mayoría a la primera parte de la obra del príncipe, San Valentín sólo aparezca en tres ocasiones⁵. Mientras que en los *rondeaux*, escritos casi exclusivamente a su regreso

² «Le temps a laissé son manteau/De vent, de froidure et de pluye,/Et s'est vestu de brouderie,/De soleil luyant, cler et beau» (Orléans, 1982-1983: II. 307, v. 1-4).

³ *Ballade* 66 y *rondeaux* 3, 61, 110, 161,163, 227, 248, 276 y 325. Más dos ocasiones en *La Retenue d'Amours* (versos 24 y 453), sin contar el *rondeau* 204. Aunque este último, a pesar de figurar entre las poesías de Charles d'Orléans en el manuscrito 0 (BNF, fr. 25458), fue probablemente escrito por su hermano Jean d'Angoulême. De hecho, en dicho manuscrito aparecen otros poemas que tampoco habrían sido escritos por él sino por algunos de los nobles que visitaban la corte de Blois y se ejercitaban en el «arte de rimar».

⁴ Jean-Claude Mühlethaler (Orléans, 1992: 12) nos dice lo siguiente sobre la presencia de dicha fiesta en la poesía francesa medieval: «[Charles d'Orléans] écrit plusieurs poésies à l'occasion de la Saint-Valentin, fête traditionnelle des amoureux: c'est là un souvenir de son séjour en Angleterre, bien qu'Oton de Grandson ait introduit avant lui la Saint-Valentin dans la littérature française et que cette fête soit aussi évoquée chez Christine de Pizan ou Jean de Garancières».

⁵ Dos veces en *La retenue d'Amours* y una en la *ballade* LXVI.

de Inglaterra –cuando Charles d’Orléans se había convertido ya, tras su estancia de más de veinte años allí, en un profundo conocedor de las costumbres, la idiosincrasia y, por supuesto, de la lengua del país que lo retuvo tanto tiempo contra su voluntad– la presencia de dicho día se hace mucho más palpable.

San Valentín, por sus especiales características de fiesta del amor, situada en esa época del año que empieza a anunciar el final del invierno, pero sin que aún el buen tiempo se decida a hacer acto de presencia de manera definitiva –coincidiendo con frecuencia con el carnaval y el principio de la cuaresma–, se convierte en la poesía de Charles d’Orléans en tema imprescindible del exordio; en banco de pruebas de las confrontaciones que desgarran el alma del poeta que nos aparece casi siempre durante la celebración de la fiesta bajo el signo de «Ennuieuse Pensee». La antítesis entre lo que representa ese día y la situación del poeta –pérdida de la amada (*ballade* 66) o renuncia al amor– va a prevalecer, independientemente de que unas veces sea el carácter primaveral de la festividad lo que se imponga –«le beau soleil de Saint Valentin» (*ballade* 66)– y otras su vertiente invernal –«pluye, vent et mauvais chemin» (*rondeau* 110)–. Rara vez San Valentín aparece netamente vinculada a la alegría, al placer, a la felicidad. En este punto, dicho día recibe un tratamiento semejante al del exordio primaveral en particular y al del retorno de las estaciones en general. De todos modos, hay un aspecto del significado de dicha fiesta que no podemos dejar de lado, pues San Valentín no es para Charles d’Orléans el nombre de un santo cualquiera. Más allá de las significaciones que hemos apuntado, hay que recordar que Valentine era el nombre de la madre del poeta. Dicho nombre no deja de tener para él una significación especial. Representa, en cierto modo, una evocación de la infancia lejana, la nostalgia de un tiempo que no volverá. Queda lejos ya para siempre aquella morada de su niñez, el castillo de Blois tal como lo conoció en sus primeros años de vida y del que Froissart nos dice que era «beau, fort et plantureux». Es allí que Valentine Visconti, la madre de Charles, había decidido refugiarse con sus hijos tras el asesinato de su esposo, el duque de Orleáns, a finales de 1407 (García Bascuñana, 1989: 55).

3. EL AÑO NUEVO COMO VARIANTE DEL EXORDIO PRIMAVERAL

Y por último hay que señalar la presencia, en la poesía del príncipe, del Año Nuevo, vinculada también al retorno de las estaciones (*ballades* 59 y 78; y *rondeau* 59). En realidad habría que preguntarse si se trata del Año Nuevo en el sentido literal del término, tal como lo entendemos comúnmente, es decir el inicio oficial de un nuevo período de tiempo; o se trataría más bien de un empleo en sentido

figurado y sería así una variante más del exordio primaveral. Creemos que éste podría ser el caso de la *ballade* 78, en que, además, el retorno de la primavera y el final del invierno aparecen relacionados con las fiestas de carnaval, lo que imprime a todo el poema un tono de despreocupación que sugiere una invitación a la alegría, al placer, que contrasta con el de las *ballades* precedentes, marcadas por el dolor del poeta ante la muerte de la amada al otro lado del mar, en la patria cada vez más anhelada a medida que van transcurriendo los años de prisión. Hay en la mencionada *ballade* como un despertar del poeta, un intento de volver a los «día felices del amor», tras la renuncia de la «*Departie*» (Orléans, 1982-1983: 108-112); aunque con ese tono burlesco, cargado de ironía del que a menudo hace gala Charles d'Orléans. Un cierto tono festivo recorre todo el poema, como si su autor deseara en el fondo restarle solemnidad a la situación, como si no creyera en demasía en esa «invitación al amor» que parece pregonar:

En acquittant nostre temps vers Jeunesse,
 Le Nouvel an et la saison jolie,
 Plains de plaisir et de toute liesse,
 Qui chascun d'eulx chierement nous en prie,
 Venus sommes en ceste mommerie,
 Belles, bonnes, plaisans et gracieuses,
 Prestz de dancier et faire chiere lie,
 Pour resveillier voz pensees joieuses.

Or, bannissiez de vous toute paresse,
 Ennuy, soussy avec merencolie,
 Car froit yver, qui ne veult que rudesse,
 Est desconfit et convient qu'il s'en fuye ;
 Avril et May amainent douce vie
 Avecques eulx ; pour ce, soyez soingeuses
 De recevoir leur plaisant compaignie
 Pour resveiller voz pensees joieuses (Orléans, 1982-1983: I, 128-129, b. 78, v. 1-16).

Por el contrario, en la *ballade* 59 cuando se habla de Año Nuevo pensamos que hay que interpretarlo literalmente, ya que en ambos casos se hace alusión a los regalos que se solían hacer por esa fecha inaugural de un nuevo ciclo del calendario, es decir «les estrenes» («les étrennes»). Las fórmulas «*commencement de l'annee*»/«*jour de l'annee*» sirven al poeta para introducir el tema de la ausencia de la dama⁶, y por lo tanto la renuncia obligada a ofrecer presentes en fecha tan señalada:

⁶ Prácticamente la misma temática la encontramos también en el *rondeau* 59 (Orléans, 1982-1983: 323).

Je me souloye pourpenser
 Au commencement de l'annee
 Quel don je pourroye donner
 A ma Dame la bien amee :
 Or suis hors de ceste pensee
 Car Mort l'a mise soubz la lame⁷,
 Et l'a hors de ce monde ostee :
 Je pry a Dieu qu'il en ait l'ame (Orléans, 1982-1983 : I, 83-84, b. 59, v. 1-8).

4. SIGNIFICACIÓN Y CONNOTACIONES DEL EXORDIO ESTACIONAL: BAJO EL PESO DE LA TRADICIÓN

Charles d'Orléans se sitúa en principio en la línea tradicional del exordio estacional, pero dándole una nueva dimensión, preocupándose por variar la forma y el acento de los motivos impuestos. Lo primero que resalta es el efecto de contraste entre la nueva estación llena de alegría, en que la naturaleza despierta, y el estado de ánimo del poeta. En este punto Charles d'Orléans se atiene igualmente a las reglas de la lírica cortés, de tal manera que casi nunca la primavera – designada por su nombre en la *ballade* 79: «Bien moustrez, printemps gracieux, / De quel mestier savez servir...» (Orléans, 1982-1983: 129, v. 1)– nos aparece claramente asociada al goce del amor. Gace Brulé, por citar un ejemplo, canta, unos dos siglos antes que el príncipe de Blois, que a pesar de la llegada del buen tiempo y de la alegría que la naturaleza irradia por doquier, su corazón sufre por culpa de la mujer amada⁸. En cuanto a Charles d'Orléans, nos dice:

En ce joyeux temps du jour d'uy
 Que le mois de may ce commence,
 Et que l'on doit laissier Ennuy,
 Pour prandre joyeuse Plaisance,
 Je me treuve sans recouvrance,
 Loingtain de Joye conquerer,
 De Tristesse si bien renté
 Que j'ay, je m'en puis bien vanter,
 Le rebours de ma volenté (Orléans, 1982-1983: I, 34-35, b. 17, v. 1-9).

Antes de seguir adelante, hay que señalar que llama la atención en estos últimos versos la ausencia total de indicaciones referidas a la naturaleza; en todo el poema no aparece ningún elemento que la introduzca, contrariamente a lo que

⁷ Se trata de Bonne d'Armagnac, la segunda esposa del poeta, fallecida probablemente en torno al 1 de enero de 1434 o 1435, cuando Charles d'Orléans se encontraba todavía en el exilio.

⁸ «Li biau estez se resclairer,/Que naist l'erbe verdoians,/Que flours et deuille repaire/Dont deusse estre joianz/Mais por cele sui dolanz/Qu'il n'a rienz que reprendre» (cit. por Dragonetti, 1979: 188).

acontece en los versos de Gace Brulé, aunque la naturaleza que éste nos presenta no sea más que un estereotipo al que tanto la lírica cortés como la popular recurren sin cesar. Pero volviendo a Charles d'Orléans, hay que decir que éste pone ante nuestros ojos en esa *ballade* 17, la llegada del buen tiempo, con todo lo que ello significa, mediante una breve pincelada a base de una sucesión de términos abstractos, exponente de sus sentimientos de enamorado, que acaban convirtiéndose en verdaderas personificaciones. Se trata sobre todo de resaltar el estado anímico en que se encuentra el poeta por culpa de su amor sin contrapartida. El mismo tono aparece en la *ballade* 42, en que el renacimiento de la naturaleza, el estallido de la primavera, se nos presenta con las siguientes palabras: «Ce premier jour de May, plain de liesse» (Orleans, 1982-1983: I, 62, v. 2).

El poeta encierra toda la significación de la primavera en ese «plain de liesse», lo que contrasta, como en la *ballade* anteriormente comentada, con el estado en que se halla su alma de enamorado –que, en su caso, sabe que es amado, pero cuyo amor no puede ser correspondido debido a la distancia infranqueable que lo separa de su dama–, desgarrada por su propia situación de prisionero alejado del paisaje familiar con todo lo que ello conlleva. De ahí ese «partage» del poeta, seguro de su amor –«Que Dieu merci, j'ai loyalle maistresse»– e incapaz, al mismo tiempo, de poder hacerlo realidad –«Et si me fait demourer en soussy, / Loings de celle par qui puis recouvrer / Le vray tresor de ma droite esperance» (Orleans, 1982-1983: I, 63, b. 42, v. 4 y v. 18-20).

Pero en otra *ballade* de sus años de exilio, el tópico del exordio primaveral –de nuevo representado por el primer día de mayo– enlaza plenamente con la tradición, apareciéndonos unos escuetos rasgos de la naturaleza, que están lejos de ser una descripción, y que sirven para poner más claramente de manifiesto, siguiendo la tradición lírica, el contraste entre la naturaleza «alegre» que se renueva con la primavera y el corazón del poeta que sufre, como ya hemos dicho, no por el desdén de la amada, sino a causa de una separación motivada por razones de índole estrictamente política:

Trop long temps vous voy sommeillier,
 Mon cuer, en dueil et desplaisir;
 Vueilliez vous, ce jour esveillier :
 Alons au bois le may cueillir,
 Pour la coustume maintenir.
 Nous orrons des oyseaulx le glay
 Dont ilz font les bois retentir,
 Ce premier jour du mois de May (Orléans, 1982-1983: I, 70, b. 48, v. 1-8).

5. LA SUPERACIÓN DEL TÓPICO RETÓRICO: MÁS ALLÁ DEL EXORDIO ESTACIONAL

Pero, aunque coincidimos con Daniel Poirion (1965: 275-282) en que Charles d'Orléans se sitúa en la línea de la tradición lírica; poco a poco, y a medida que su obra avanza, el tópico estacional alcanza otra dimensión. La naturaleza, en un principio fosilizada, va teniendo entidad propia hasta llegar a independizarse totalmente del vago exordio estacional, convirtiéndose en motivo con peso específico propio. No es demasiado frecuente en la poesía medieval encontrar la presencia tan evidente de una naturaleza que impregna todo el poema. En este punto, nuestro poeta sigue un camino opuesto a la lírica cortés, preocupada esencialmente por reducir la importancia de los motivos primaverales, consciente, a su modo de ver las cosas, de que el amor es el único tema digno de inspirar sentimientos poéticos; por lo que el retorno de las estaciones no representa para ella más que un preludio para introducir el tema principal y único –el amor– sin mediatizarlo en modo alguno.

La evolución ya es palpable en la *ballade* 53, escrita en los años treinta del siglo, probablemente poco antes del fallecimiento de la dama del poeta. El contraste es aquí notorio si se le compara con tres *ballades* anteriores, introducidas de igual modo. En la *ballade* que nos ocupa el poeta juega a otro nivel con el tópico del exordio estacional; la antítesis no se va a producir entre el renacer de la naturaleza en primavera –con el clásico cliché del gorjeo de los pájaros, los campos cubiertos de flores, etc.– y el corazón herido del poeta enamorado, sino dentro de la propia naturaleza. Es el mes de mayo, pero no nos encontramos con ese tiempo agradable, propio de la estación, sino que el invierno parece prolongarse, como si deseara ponerse al unísono con el estado de ánimo del poeta:

Le premier jour du mois de May
 S'acquitte vers moi grandement ;
 Car, ainsi qu'a present je n'ay
 En mon cueur que dueil et tourment,
 Il est aussi pareillement
 Troublé, plain de vent et pluie ;
 Estre souloit tout autrement,
 Ou temps qu'ay congneu en ma vie (Orléans, 1982-1983: I, 76, b. 53, v. 1-8).

Se nos podrá objetar que ya en la lírica de los siglos XII y XIII, encontrábamos esa transformación de la naturaleza por mor del goce o el sufrimiento emanados del amor, ya que el fiel enamorado llevaría cada estación –según su estado de ánimo– en el corazón. Pero en Charles d'Orléans creemos que se produce justamente lo contrario, porque su perspectiva es otra, como se irá demostrando a

medida que su obra avanza. La naturaleza es independiente del corazón del poeta, que no lleva ni la naturaleza ni las estaciones en su corazón, sino que éste puede modificarse en función de aquellas, que le son ajenas y con las que trata de comunicarse. Tomemos, por ejemplo, el conocido *rondeau* 31, escrito probablemente, teniendo en cuenta su orden en el manuscrito 0 (BNF, fr. 25458), poco después del regreso del príncipe de su exilio en Inglaterra. A pesar de que no faltan ciertos lugares comunes de la lírica tradicional, nos encontramos con una serie de imágenes de nuevo cuño, que se van entrelazando de manera natural e incorporan los tópicos presentes en el poema, hasta integrarse de manera armónica en el conjunto (Galderisi, 2007: 14) y dar como resultado una metáfora única y continua que presenta también un motivo único, el final del invierno y la llegada del buen tiempo con el correspondiente despertar de la naturaleza. Un tema tradicional se va a convertir así, de la mano de un poeta artista, en una pieza excepcional que pese a su aparente sencillez muestra ya a las claras los perfiles nuevos que poco a poco va adoptando la poesía del príncipe de Blois:

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de brouderie,
De soleil luyant, cler et beau.

Il n'y a beste, ne oyseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps [a laissié son manteau !]

Riviere, fontaine et ruisseau
Portent, en livree jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,
Chascun s'abille de nouveau,
Le temps [a laissié son manteau] (Orléans, 1982-1983 : II, 307-308, r. 31).

Nos hallamos ante un poeta que imprime a sus versos un carácter particular, al hacer que la naturaleza –que va ritmando el tiempo que pasa y que conduce al poeta hacia esa vejez que lo obsesiona– tenga autonomía suficiente para erigirse por sí misma en tema capital. Y junto a este *rondeau*, uno de los más conocidos y repetidos de Charles d'Orléans⁹, nos encontramos con otro de parecidas características. Aunque en este caso la llegada del buen tiempo está representada de manera realmente original: la primavera no sería en realidad más que la precursora del verano, encargada de preparar su venturosa llegada. Se trata pues

⁹ Alice Planche (1975: 8) dice que es «le seul rondeau de Charles d'Orléans que beaucoup de Français connaissent par cœur».

de un *rondeau* muy semejante al que acabamos de comentar –la personificación del tiempo está presente en varios poemas del príncipe–, aunque este último parezca moverse aún¹⁰ dentro de las corrientes retóricas tradicionales que impregnan la poesía lírica cortés, ya que Charles d’Orléans se mostró a menudo remiso, de manera más o menos consciente, a cortar definitivamente el cordón umbilical que le unía a ella:

Les fourriers d’Esté sont venus
 Pour apareillier son logis,
 Et ont fait tendre ses tappis,
 De fleurs et verdures tissus.

En estandant tappis velus,
 De vert herbe par le païs
 Les fourriers [d’Esté sont venus].

Cueurs d’ennuy pieça morfondu,
 Dieu mercy, sont sains et jolis ;
 Alez vous ent, prenez païs,
 Yver, vous ne demourrés plus
 Les fourriers [d’Esté sont venus] (Orléans, 1982-1983: II, 307, r. 30).

De todos modos, estamos ante unas imágenes que por su espontaneidad y frescura no son, ni mucho menos inferiores a las del *rondeau* anterior –al que por cierto precede inmediatamente en el manuscrito–. Y ese “Esté”, a cuyos mensajeros y criados vemos acondicionando la morada del señor ante la inminente llegada de éste –a través de una hábil personificación que se impone a lo largo del poema– no puede menos que recordarnos al propio duque de Orléans en una escena que debía serle bastante familiar, puesto que la protagonizaba con frecuencia cuando se trasladaba a una de las residencias señoriales –Orléans, Blois, Amboise, Savonnières...– a orillas del Loira¹¹. El príncipe convierte la vivencia personal en imagen poética que deja en segundo plano el tópico tradicional, que sólo le va a servir de mero punto de apoyo para poderlo utilizar a su antojo y según sus propios intereses creativos. Así podemos comprobar, por ejemplo, como contrariamente a la tradición cortés el príncipe no recurre aquí al tópico del contraste entre la llegada del buen tiempo y la pesadumbre y desaliento del poeta

¹⁰ Lo que marca una cierta distancia entre ambos poemas.

¹¹ Ese trasiego de equipajes, caballerías y personal a su servicio se hace realidad en la *ballade* 105, a pesar de su fuerte valor alegórico: « En la forest de Longue Actente/Chevauchant par divers sentiers/[...]Je mayne de chevaux quarente/Et autant pour mes officiers./Voire, par Dieu, plus de soixante./Sans les bagages et somniers./Loger nous fauldra par quartiers./Se les hostelz sont trop petits» (Orléans, 1982-1983 : I, 165, v. 1-2 y 10-15).

enamorado, sino que establece un paralelismo más sutil entre el ciclo de las estaciones –la naturaleza, en suma– y el mundo interior, efectuándose de ese modo una verdadera correspondencia¹². Por cierto, al acercarse a los versos de este *rondeau* uno no puede sustraerse al recuerdo de esas escenas tan típicas de los tapices o de los libros de horas de la época. Entramos de lleno en las imágenes de los meses y las estaciones evocadas en *Les très riches heures du duc de Berry*. Cuando descubrimos en las bellas miniaturas de los hermanos Limbourg la imagen que representa el mes de mayo, con ese cortejo de príncipes y damas portando guirnaldas y collares hechos con hojas y flores, acompañados por músicos que tocan la flauta o la trompa en medio del estallido de una primavera en plena apoteosis, uno no puede por menos que relacionarlo con el poema de Charles d’Orléans que estamos comentando. Pero el paso definitivo de crear un poema en que el pretexto del exordio quede definitivamente superado, lo dará en el *rondeau* siguiente –es decir el 31, según el manuscrito 0 BNF, fr. 25458, que nosotros hemos tratado aquí con anterioridad¹³–, en el que por primera vez nuestro poeta será capaz de crear unos versos en el que el motivo único sea exclusivamente la naturaleza: las vacilaciones de anteriores pieza han dado paso a una realidad que se perfilará más tarde en el Renacimiento, mucho antes de la revolución definitiva del Romanticismo. El exordio primaveral va a perder poco a poco su razón de ser como fórmula introductoria, a pesar de ciertas concesiones que nuestro poeta tendrá que seguir haciendo todavía durante un tiempo a la tradición; pero ello no puede extrañarnos en una obra de las características de la de Charles d’Orléans, siempre en constante tensión, no exenta de contradicciones, fruto del genio del poeta y también de su propia situación personal. Se puede decir que con él –tal como él mismo cantara– «les fourriers d’Esté sont venus pour apareillier son logis», es decir la morada de una nueva dimensión de la poesía, capaz de revelarnos algo que hasta entonces a la lírica medieval le había costado descubrir: el valor intrínseco de la naturaleza como objeto poético por sí mismo, desligado de cualquier otra connotación o influencia¹⁴.

Un punto de vista que se va a imponer también en el *rondeau* 333, en el que partiendo del retorno invernal, una serie de imágenes se van entrelazando a lo largo del poema hasta encontrarnos con un cuadro de parecidas características y proporciones a los de los *rondeaux* 30 y 31. La naturaleza aquí también está

¹² Como parece sugerir Alice Planche (1975: 745-752), sería Baudelaire “avant la lettre”.

¹³ Ver *supra*, final de la séptima página y principio de la octava de este artículo.

¹⁴ No hay que pensar que Charles d’Orléans abandona definitivamente, a partir de entonces, el exordio primaveral vinculado al tema del amor. Cf., por ejemplo: «En regardant ces belles fleurs/Que le temps nouveau d’Amours prie» (Orléans, 19821983: II, 309, v. 1-2, *rondeau* 34).

presente en todo el poema a través de la imagen del invierno, presentado como contrapunto del verano. Y la síntesis no se realizará tampoco mediante el tópico tradicional de la naturaleza, con su periplo estacional, opuesta al estado de ánimo del poeta, sino entre diversos aspectos de la propia naturaleza. El poeta se dirige a un invierno personificado mediante la invocación, rasgo que encontramos en numerosos poemas de Charles d'Orléans y que debe tenerse muy en cuenta al estudiar su poesía. No hay que olvidar que el tópico de invocación a la naturaleza, que originariamente tenía un sentido religioso, fue muy utilizado en la antigüedad y en la antigüedad tardía, pasando más tarde a la poesía cristiana. Pero como señala Curtius (1976: 139-142), la poesía medieval –tanto en latín como en lengua vulgar– no supo desplegar vitalmente el tópico, sin duda porque se encontró con demasiadas trabas para ello. Ese tópico heredado está lejos de la poesía bucólica de la época, y tendrá que esperar al Renacimiento para recuperar su vitalidad e impregnar la obra de poetas como Ronsard. Por ello es digna de destacar la aportación de un Charles d'Orléans, capaz de adelantarse y utilizar ese tópico con maestría hasta integrarlo en su poesía y ser pieza fundamental de poemas como el que estamos comentando. Pues los poetas no habían sabido hasta entonces, salvo raras excepciones, sacar partido al enorme caudal poético que representaba la invocación a la naturaleza, y no habían pasado del tópico de la invocación a la dama, eso sí, cargado de todo el patetismo que encerraba en sí mismo. Una vez más, el exordio estacional habrá sido utilizado por Charles d'Orléans para mostrarnos, en un poema fuertemente concentrado, toda su capacidad poética a partir de materiales que podríamos tildar de tradicionales. Tal vez no encontramos en ese *rondeau* 333 la originalidad de ciertas imágenes de otros poemas, y, sin embargo, el conjunto de sus versos posee tal equilibrio que incluso las metáforas más usadas presentan una lozanía que no las hace superfluas, ni mucho menos:

Yver, vous n'estes qu'un villain,
Esté est plaisant et gentil,
En tesmoin de May et d'Avril
Qui l'accompagnent soir et main.

Esté revest champs, bois et fleurs,
De sa livree de verdure
Par l'ordonnance de nature.

Mais vous, Yver, trop estes plain
De nege, vent, pluye et grezil ;
On vous deust banir en essil,
Sans point flater, je parle plain,
Yver, [vous n'estes qu'un villain!] (Orléans, 1982-1983: II, 482-483, r. 333).

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Esa alternancia de las estaciones, representada en el *rondeau* que precede por la oposición «invierno/verano», va a servir al poeta para mostrar su especial sensibilidad a la hora de entrar en contacto con esa naturaleza que impregna sus versos, y que en los últimos años de su vida se hace más presente, como es el caso en el *rondeau* 348. Un hedonismo evidente recorre la última parte de la obra del príncipe; aunque tal vez más que de hedonismo habría que hablar de epicureísmo. Pues a medida que Charles d'Orléans va perdiendo las ilusiones, conforme se acerca a la vejez –y se echa en los brazos de «Merencolie» y «Nonchaloir»–, un cierto regusto por el momento presente, por vivirlo con todas sus consecuencias, pende de sus versos. El gran lector de Horacio que parece que fue el duque desde sus primeros años de formación¹⁵ tuvo seguramente mucho que ver en ello, y la influencia del poeta latino en él fue creciendo en proporción directa a los sinsabores y pesares que la vida iba deparándole. Esa filosofía del gusto por los pequeños placeres y dichas que proporciona la vida –la naturaleza–, nos aproxima ya a esa sensibilidad inseparable de la poesía y del arte en general, que florecerá con el Renacimiento. Una vez más el retorno estacional estará al servicio de un motivo concreto en la obra de Charles d'Orléans; un motivo que en este caso será la naturaleza por sí misma y los placeres que proporciona, presentada a través de una sensibilidad que se aleja cada vez más de los clichés tradicionales. Basta con acercarse a ese *rondeau* 348 para cerciorarse de lo que acabamos de decir, todo ello expuesto mediante imágenes extraídas de la realidad cotidiana y con el soporte lingüístico de unas expresiones y términos de los más usuales y concretos:

En yver, du feu, du feu,
 Et en esté, boire, boire,
 C'est de quoy on fait memoire,
 Quand on vient en aucun lieu.
 Ce n'est ne bourde, ne jeu,
 Qui mon conseil vouldra croire :
 En yver, [du feu, du feu,
 Et en esté, boire, boire.]

Chaulx morceaulx faiz de bon queu
 Fault en froit temps, voire, voire ;
 En chault, froide pomme ou poire
 C'est l'ordonnance de Dieu :
 En yver, [du feu, du feu !] (Orléans, 1982-1983: II, 491, r. 348).

¹⁵ Como parecen probarlo los volúmenes de dicho autor latino, que formaban parte de su biblioteca personal (Champion, 1910: 55-56).

Invitación al goce, conciencia del tiempo que pasa erosionándolo todo, como cantara el poeta años antes desde su prisión inglesa con versos dignos del mejor Ronsard: «Il n'est feuille ne fleur qui dure/Que pour un temps» (Orléans, 1982-1983: II, 87, v. 34-35); toda una serie de rasgos que separan a Charles d'Orléans de la tradición cortés y conduce su poesía hacia nuevos horizontes. El exordio estacional queda definitivamente superado; de ser meros pretextos, la naturaleza y esa realidad social por la que deambula el príncipe-poeta han pasado a ser realidades tangibles, piezas imprescindibles para poder escudriñar mejor su capacidad creadora y, por ende, su aventura personal¹⁶. Transitamos así de la alegoría al símbolo y de éste a la imagen, haciéndose así patente el valor único y original de una poesía que cautiva por su naturalidad, su frescura y su precocidad, y hasta nos atreveríamos a decir por su «modernidad».

BIBLIOGRAFÍA

- CHAMPION, P. (1910): *La bibliothèque de Charles d'Orléans*, París, Champion.
- CURTIUS, E.-R. (1976) [1948, 1ª ed. en alemán]: *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GALDERISI, C. (2007): *Charles d'Orléans, une poésie des présents. En regardant vers le país de France*, Orleáns, Paradigme.
- DRAGONETTI, R. (1979): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Ginebra, Slaktine Reprints.
- GARCÍA BASCUÑANA, J. (1989): «Charles d'Orléans et la Loire : le fleuve d'un prince qui était poète», en G. Cesbron (ed.) (1989): *Loire-Littérature*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 49-56.
- ORLÉANS, Ch. d'. (1982-1983) [1ª ed. 1923-1927]: *Poésies* (2 vols.), ed. de Pierre Champion, París, Honoré Champion.
- . (1992): *Ballades et Rondeaux*, ed. de Jean-Claude Mühlethaler, París, Le livre de poche.

¹⁶ Jean-Claude Mühlethaler (Orléans 1992: 15) ha sabido resumir con pertinencia la evolución del exordio estacional y expresar sus contenidos y su significación en la poesía de Charles d'Orléans: «Dans différents rondeaux sa mélancolie s'oppose à la joie qui règne par ailleurs. Elle le conduit à se replier sur soi, refusant de participer aux fêtes que la société consacre traditionnellement à l'amour: le Nouvel An, la Saint-Valentin, le 1er mai. Le retour de ces dates dans les ballades et les rondeaux crée un rythme à l'intérieur de l'œuvre, marquée d'un côté par le temps cyclique des fêtes, de l'autre part par le temps linéaire du vieillissement. La poésie de Charles d'Orléans est placée sous le signe de la fuite du temps: dès la *Retenue d'Amours* et le *Songe en Complainte*, le *moi* du poète est soumis aux caprices d'Age, Enfance, Jeunesse et Vieillesse. Et on remarquera combien les apparitions de Vieillesse se multiplient dans les derniers rondeaux qui ont été transcrits dans le manuscrit personnel du duc d'Orléans».

PLANCHE, A. (1975): *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, Paris, Honoré Champion.

POIRION, D. (1965): *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF.

Le traitement du temps dans *La Belle au bois dormant* : conte et ballet

SUSANA GARCÍA HIERNAUX
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCTION

La Belle au bois dormant de Charles Perrault apparaît pour la première fois dans la revue parisienne *Mercure galant* en février 1696. Une année plus tard, son fils Pierre Darmancour le publie dans le premier recueil de contes illustré de la littérature française : *Histoires ou Contes du temps passé*, plus connu comme *Contes de ma mère l'Oye*. Les contes de Perrault détrônent alors toutes les autres fables et quelques siècles plus tard deviendront un référent pour la littérature universelle.

En 1696, sous le régime absolutiste de Louis XIV, le goût pour le merveilleux est à son apogée, le conte acquiert alors une énorme importance pour la haute société ; tout spectacle (théâtre, opéra, danse, fête) s'inspire de ce monde merveilleux plein d'événements extraordinaires : princes, princesses, sorcières, fées. Les contes de Perrault permettent à la couche plus haute de la société française de maintenir vif son monde idéalisé. Dans les siècles qui suivent, les contes seront moins appréciés. Ce ne sera qu'au XIX^e siècle que les contes de l'auteur français resurgissent dans le domaine de la littérature et des arts en général. À cette époque là, dans la poussée de la vogue du merveilleux et du fantastique, les fables perraultiennes apparaissent comme des chefs d'œuvre. La contribution de Charles Perrault consiste à l'introduction des contes dans la culture écrite, à la fixation des premiers paramètres de ce nouveau genre.

La Belle au bois dormant est un des contes plus connus de l'œuvre de Perrault. Cependant l'histoire qui nous est parvenue et qui fera l'objet de notre étude n'est que la première partie de celle publiée par l'auteur. La version que nous trouvons dans les *Contes de ma mère l'Oye* nous raconte aussi l'histoire du Prince et la Belle au bois dormant après leur mariage : ils ont deux enfants, Aurore et Jour, et la

belle-mère de la Princesse, une ogresse déguisée en femme, qui veut tuer sa belle-fille et ses petits-enfants, est finalement assassinée par son propre fils.

Quelle que soit la version utilisée, *La Belle au bois dormant* est l'un des contes de Perrault ayant bénéficié d'un accueil particulièrement chaleureux dans la littérature comme dans les arts. Il a suscité des adaptations en poésie, en théâtre et en roman. Les gravures de Gustave Doré (1862) sont un exemple de son influence dans la peinture (Perrault, 2006)¹. En ce qui concerne la danse, c'est Ivan Vsevolozhsky qui, en 1888, se met en contact avec Tchaïkovski et Marius Petipa pour la création d'un grand ballet. Vsevolozhsky, auteur du libretto, se maintient très fidèle à la première partie de l'histoire de Perrault. Il introduit cependant une modification très significative à la fin de son œuvre. Dans le troisième acte du ballet (*La Belle au bois dormant* étant un ballet classique est composé d'un prologue et trois actes), Vsevolozhsky décide de faire assister à la célébration du mariage de la Belle (ici appelée Aurore) et du Prince (nommé Désiré), des personnages de différents contes de Perrault, comme le Chat botté ou Cendrillon, et des personnages de contes d'autres auteurs, comme l'Oiseau bleu ou la Princesse Florine. Avec ceci, selon Giannandrea Poesio, *La Belle au bois dormant* montre sa supériorité sur le reste des fables (Poesio, 1997).

2. LE TEMPS DANS LES CONTES

Dans *La Belle au bois dormant*, aussi bien dans le conte comme dans le ballet, on trouve des différents temps qui agissent à plusieurs niveaux et qui jouent des rôles différents. D'une part on a le temps des contes, l'indéfini, d'autre part, et opposé à celui-ci, on a un encadrement clair et précis d'une époque concrète, celle de Louis XIV, et finalement, on a le temps propre à l'histoire, le temps qui passe pendant le rêve de cent ans de la Princesse.

Dans les contes de fées, les fables et les histoires mythiques, le temps reste toujours indéterminé. L'intemporalité est une des caractéristiques principales du genre, elle est marquée dès le début par la formule : « Il était une fois ». Comme dit Hélène Tronc, cette expression « ouvre les portes du temps vers un lointain sans date » (Tronc, 2003 : 166). Le temps verbal de cette phrase, l'imparfait, apparaît ici comme un passé indéfini qui fait régner dès le début l'imprécision temporelle ; on s'éloigne de la réalité pour entrer dans une nouvelle dimension où les données

¹ Gallimard présente en 2006 une nouvelle édition de *Contes de ma mère l'Oye* en y ajoutant une analyse des gravures de Gustave Doré.

d'espace et de temps disparaissent. En paraphrasant Hélène Tronc, on peut dire que la formule magique « il était une fois » ferme les portes du réel pour ouvrir celles de la fiction.

Il y a aussi dans ce conte un temps statique qui fixe la narration dans un moment historique déterminé enfreignant ainsi les lois du conte. Dans la fable il y a de tout petits indices, par exemple, la description d'une pièce fondamentale dans tout palais style versaillais : « Ils passèrent dans un Salon de miroirs » (Perrault, 2003 : 16), ou, encore, celle de la robe démodée de la Princesse : « il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma grand-mère, et qu'elle avait un collet monté » (Perrault, 2003 : 16). Ceci se voit d'autant plus renforcé par les illustrations de la première édition des *Histoires ou Contes du temps passé*. L'auteur des dessins de la première édition, Antoine Clouzier, présente des personnages prototypiques de la noblesse de la cour du Roi-Soleil. Perrault, en acceptant ces illustrations pour son conte, confirme sa volonté d'ancrer l'histoire dans une époque déterminée. Selon Hélène Tronc, c'est « comme si Perrault, en fixant par les mots des contes issus de la tradition orale, en avait aussi figé la progression dans le temps, emprisonnant à jamais leur héros dans le décor et les costumes de son époque » (Tronc, 2003 : 171). Les références à l'époque de Louis XIV sont plus évidentes dans le ballet : lors qu'Ivan Vsevolozhsky décide de mettre en scène l'histoire de Perrault, il juge fondamental de maintenir le cadre spatiotemporel. Petipa est très subtil et montre la relation de la fable avec l'époque de Louis XIV à l'aide de la danse, des pas, de la chorégraphie, de la situation des danseurs en scène. Comme explique Giannandrea Poesio dans son article « Un ballet y sus símbolos », Petipa, pour faire référence à cette époque, essaie de refléter par le mouvement des bras de la Princesse dans le solo du I acte, les danses courtoises françaises très célèbres en Europe tout au long du Baroque (Poesio, 1997).

Lorsqu'on centre l'attention dans l'étude du temps qui s'écoule pendant l'histoire, on observe que c'est la protagoniste qui marque le rythme de la narration. La croissance de la Princesse est visible tout au long des trois actes, les mêmes pas sont reproduits à plusieurs reprises, en changeant cependant leur exécution. Dans le premier acte, on observe un enchaînement de pieds rapide et énergique, une agitation qui nous découvre la nature adolescente d'Aurore. Petit à petit, dans les deuxième et troisième actes (scène de la vision et du grand pas de deux, respectivement), ces pas deviennent plus spacieux, étendus et approfondis, propres d'une Princesse. Marius Petipa montre à travers l'expression corporelle l'évolution naturelle d'une jeune fille, de sa naissance à l'âge adulte.

Pour Bruno Bettelheim, auteur de nombreuses études sur le conte comme *Psychanalyse des contes de fées*, le thème principal de cette histoire c'est le rêve de cent ans. Perrault décrit cette scène en ces termes :

Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte : c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts. Il reconnut pourtant [...] qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant (Perrault, 2003:15).

Dans le *libretto* (version de Carlos Ruiz Silva dans *Guía del ballet: La Bella durmiente del bosque*) on lit: « Toda la gente se queda dormida en el lugar donde se hallan » (Ruiz Silva, 1997). Effectivement, le chorégraphe Marius Petipa pétrifie les danseurs en scène. Le statisme physique des personnages montre une congélation du temps localisée dans le château de la Princesse. L'image du temps retenu ne se donne pas d'une manière absolue à cause de la présence sur scène de la fée des Lilas, réveillée et bougeante, et, cent ans plus tard, de celle du Prince.

Aussi bien dans la version littéraire que dans le ballet, on observe qu'on est face à deux temps qui se superposent, d'un côté on a le temps arrêté, où se trouve la Princesse et toute sa suite, de l'autre celui qui suit son cours normalement où on peut situer tout le reste de l'univers.

3. CONCLUSIONS

La Belle au bois dormant offre une ample palette de traitement du temps. La chorégraphie de Petipa propose une lecture qui fait preuve de la richesse des interprétations offertes par le conte.

On n'est pas entré à parler du temps musical mais il est évident qu'on trouverait également des parallélismes entre les idées de Tchaïkovski et celles de Perrault. Une étude ultérieure y reviendra.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

BETTELHEIM, B. (2006): *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Pocket.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. (1998): *"La Bella Durmiente" a través de la historia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

PERRAULT, C. (2003): *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, Folio plus classiques.

- . (2006): *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, Folio plus classiques.
- POESIO, G. (1997): « Un ballet y sus símbolos » dans *Fundación del Teatro Lírico: La bella durmiente: prólogo y tres actos / música de Piotr Ilich Tchaikovsky*, Madrid, Teatro Real.
- RUIZ SILVA, C. (1997): « Guía del ballet: 'La Bella durmiente del bosque' » dans *Fundación del Teatro Lírico: La bella durmiente: prólogo y tres actos / música de Piotr Ilich Tchaikovsky*, Madrid, Teatro Real.
- TRONC, H. (2003): *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, Folio plus classiques.

Ballets

- The Sleeping Beauty* (2000): Australian Ballet, Australia, Quantum Leap Group. Musique de Piotr Ilych Tchaikovsky; Coréographie de Marius Petipa.
- The Sleeping Beauty* (2001): Covent Garden Pioneer, Barcelona, Pioneer Electronics Ibérica, D.L. Musique de Piotr Ilych Tchaikovsky; Coréographie de Marius Petipa.

Le temps dans *Cette fois* de Samuel Beckett

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Le temps est un thème qui est présent dans toutes les pièces de S. Beckett. Cependant, loin d'être le reflet d'une conception temporelle unique, le traitement du temps varie en fonction des pièces. Dans *Cette fois*, écrite en anglais entre juin 1974 et août 1975 et traduite en 1978¹, le thème du temps est inscrit dans le titre même, probablement inspiré du *Temps retrouvé* de M. Proust (Acheson, 1987: 116) ; il est surtout présent à de multiples niveaux de la pièce, notamment dans l'image scénique, dans l'écriture et dans la disposition des voix en séquences. Au sein de l'écriture, les perspectives temporelles sont l'une des caractéristiques les plus marquantes. Cet article cherche à démontrer le rôle des perspectives temporelles et la façon dont elles contribuent à la temporalité de la pièce.

Dans *Cette fois*, il y a un seul personnage, le Souvenant. Il ne se déplace pas. L'action physique disparaît et le spectateur ne voit qu'un seul visage, incliné comme s'il était couché, au milieu de l'obscurité: « Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller »². L'homme seul, que l'on devine au seuil de la mort, est confronté à ses souvenirs et au passage du temps. L'expérience temporelle dépend uniquement des paroles. L'obscurité et l'immobilité, qui focalisent l'attention (MacMullan, 1993: 50), correspondent, de la part de Beckett, à une tentative de créer des images avec des mots, dont ces derniers ne peuvent être qu'une reproduction imparfaite (Esslin, 1987: 48).

¹ Les traductions en français que Beckett fit lui-même de ses pièces en font des œuvres littéraires à part entière. Mon travail porte sur le texte français de cette pièce. Les références renvoient au texte publié par Les Éditions de Minuit en 1986. J'ai traduit les titres des pièces mentionnés par la critique en anglais par les titres français correspondants.

² Ce personnage ressemble au personnage de *Solo*, ou de *Impromptu d'Ohio*, un homme âgé aux longs cheveux blancs ou gris. S.E. Gontarski indique que Beckett reprend dans *Cette fois* des éléments d'autres œuvres antérieures. On trouve dans *Cette fois* des échos de *L'innommable*, *La dernière bande*, *Comédie*, et de *Pas moi*, pièce écrite seulement deux ans auparavant (1985: 150).

L'ORDRE DES SÉQUENCES

Le personnage –et le spectateur– entend la même voix provenant de trois sources différentes (A, B, C) placées dans trois points de l'espace scénique³. Chacune des sources raconte un épisode éloigné de la vie passée du Souvenant, que celui-ci récupère grâce au souvenir⁴.

Dès le premier texte, A raconte comment il a tenté de revoir une vieille tour où, enfant, il se cachait pour lire et pour rêver. Cet épisode correspond à la vie de l'homme adulte. La disparition de la ligne de tramways qui y conduisait l'empêche de réaliser sa visite. Devant l'inexistence du tramway, il ne veut demander d'aide à personne et il marche jusqu'à la gare pour « y aller en train » ; mais la gare est aussi en ruines : « et là tout bouclé et barricadé le terminus néo-dorique du réseau sud-est et la colonnade tombant en ruine » (A6, p. 17). Il renonce alors à se rendre à la ruine et s'assied par terre (A7) pour attendre le bateau, afin de retourner à l'endroit d'où il était parti le matin, refusant de rester ne serait-ce qu'une seule nuit, dans un endroit où il n'a plus d'amis. Il se rappelle alors les sensations qu'il ressentait quand il était enfant, notamment la sensation d'oubli du temps (A8), et la solution qu'il adoptait: rêver et se parler à lui-même (A10). Il descend ensuite vers le quai, afin de reprendre le bateau avec l'intention de « ne jamais revenir » (A12, p. 24).

B évoque un épisode de la vie du jeune homme, dont l'image se dilue au fur et à mesure qu'avancent les séquences. La première image est celle de deux amoureux, qui se trouvent face à un champ, le dos tourné à un bois. Cependant dès le deuxième texte, c'est davantage le moment où l'énonciateur essaye de se le rappeler qui est évoqué, que le passé où l'action est sensée avoir eu lieu (Libera, 1980 : 82). L'image bucolique et répétitive est déplacée, dès B3 (p. 13) par l'irruption d'autres images (p. 13). L'image du jeune couple est reprise dans les textes suivants (B6, B7, B8), mais elle est désormais connotée négativement, associée à l'immobilité (« immobiles comme marbre » –B7, p. 17–, « sans avoir plus bougé que les deux bouts d'un haltère » (B8, p. 18). D'autres images, dont celle d'un rat noyé évoquant la mort, réapparaissent dans les textes suivants (B9, B10). Dans le dernier texte, l'homme est face à la fenêtre et il n'y a « plus de mots pour

³ Le texte de chacune des sources est divisé en douze séquences, qui alternent d'une façon systématique (voir plus loin): j'ai noté les séquences en fonction de leur source (A, B ou C) et du numéro correspondant à leur place dans l'ensemble des textes de chaque source.

⁴ La présentation d'un même personnage à plusieurs étapes de sa vie avait déjà été utilisée au théâtre: plusieurs acteurs apparaissent alors sur scène pour incarner chacune des trois étapes, par exemple dans *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* (1966) d'Armand Gatti. S. Beckett réduit leur présence à trois voix représentant les souvenirs de trois époques.

contenir le vide alors plus qu'à renoncer ». Le personnage « laisse venir » quelque chose qui n'est pas précisée, mais que l'on peut imaginer comme étant la mort « vaste suaire venu t'ensevelir » (p. 24).

C évoque la voix d'un vieillard, qui semblable à un « sans-abri » (p. 19), cherche à s'abriter du froid et de la pluie, dans différents lieux publics. Alors qu'il se trouve dans le Musée des Portraits (C3), face à l'un des portraits, il vit un événement mystérieux : il voit –semble-t-il– superposé au visage peint, le reflet d'un visage qui lui semble inconnu, qui pourrait être son propre visage ou le visage du gardien. Cette épiphanie, inspirée de Joyce selon S.E. Gontarski (1985: 153), transforme le personnage –« jamais le même après cela » (C4, p. 13) ; « jamais pu être tout court » (C11, p. 23). Elle suscite plusieurs images, dont la « vision du traumatisme de la naissance » (Gontarski 1985: 153) et provoque une crise du personnage, qui va douter de sa propre identité (« quand tu t'es mis à ne plus te connaître ni d'Eve ni d'Adam » –C6, p. 16–). Le personnage essaye de se renouveler (« cherchant à l'inventer ainsi à t'inventer ainsi au fur et à mesure à essayer voir ce que ça donnerait » –C7, p. 17–) et il répète les mêmes actes, les mêmes tentatives de se prémunir du froid et de la pluie. Finalement, dans une bibliothèque, il a une nouvelle révélation. Le silence se fait et il ne voit plus que de la poussière (C12). Une grande partie de la critique associe cette image à une allusion biblique à la mort (Genèse, 3.19), et peut-être aussi une allusion au dernier monologue de *Macbeth* (Grossman, 2008 : 54). Le texte s'achève avec la répétition des mots « venu », « parti », « à peine venu à peine parti » (p. 24), paradoxe de la perception humaine du temps : certains épisodes semblent longs pendant qu'ils se déroulent, et une fois achevés, ils semblent s'être passés très vite (Libera, 1980 : 84-85). Ainsi, à travers les paroles des trois sources, le texte évoque de larges périodes de temps dans l'histoire individuelle du personnage depuis sa naissance jusqu'à sa vieillesse, unies à des allusions concernant l'histoire de l'humanité (MacMullan, 1993: 50).

Ces voix ont été élaborées séparément, comme l'ont montré les études des dix manuscrits de cette pièce élaborés par S. Beckett (Knowling, 1979; Gontarski, 1985). Elles ont ensuite été divisées en séquences et intercalées suivant une structure ternaire (Fletcher et al. 1978: 203; Knowlson, Pilling, 1979: 206; Libera, 1980: 81). Cette mise en ordre donne lieu au schéma suivant:

ACB ACB ACB CAB (Premier silence).
CBA CBA CBA BCA (Deuxième silence).
BAC BAC BAC BAC (Fin de la pièce)⁵.

⁵ Quant à la structure, S.Beckett s'inspire d'un poème de Wordsworth « Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey » indique J. Acheson dont il transforme le sens (1987).

Le changement de l'ordre des séquences à la fin de la première et de la deuxième série évite une construction circulaire fermée (Libera, 1980: 81). Cette combinaison rend plus difficile l'établissement de la linéarité dans chacune des trois anecdotes. S. Beckett a élaboré son texte pendant de longs mois, de façon à ce qu'il produise à la fois une sensation de continuité et de discontinuité (Gontarski, 1985: 151; Germoni, 2005: 138-144), la continuité du flux des souvenirs et la discontinuité fondamentale de ceux-ci.

UNE AUTRE LINÉARITÉ

S. Beckett a emprunté à Joyce la technique du monologue intérieur et il l'a appliquée dans son œuvre. Il met en scène cette technique dans des pièces comme *Dis*, *Joe*, *Cette fois*, et *Solo* (Germoni, 2005: 137). Le monologue intérieur crée une logique qui ressemble par certains de ses aspects à celle de la déconnexion du rêve.

La rupture de la linéarité et la densité temporelle sont des caractéristiques temporelles fondamentales dans ce texte. Du point de vue syntaxique, le texte est composé de propositions inachevées, sans liens de coordination ni de subordination⁶. Celles-ci se succèdent sans autres signes de ponctuation que les parenthèses qui séparent les actions scéniques, indiquées en italique. Les ellipses temporelles, très fréquentes, supposent des ruptures dans ce texte, dans la mesure où elles remettent en cause l'identité de la perspective temporelle des phrases suivantes. Des mouvements aperçus juste un instant, des bribes de pensée, des rectifications apportées à ce qui vient juste d'être énoncé, ou encore des questions immédiatement interrompues, se succèdent, d'une façon fragmentaire, sans solution de continuité. Le lecteur passe, d'une façon abrupte, d'une action inachevée à une autre à peine esquissée. Les souvenirs sont confirmés, modifiés, ou rejetés par d'incessantes récurrences qui supposent des retours en arrière partiels par rapport à ce que serait un déroulement linéaire. Les épisodes repris sont accompagnés de nouveaux détails, qui prolongent et complètent l'image antérieure ou donnent lieu à de nouveaux développements. Ainsi le lecteur est davantage confronté au mouvement d'une pensée, qu'à une suite de pensées finies.

⁶ Dans son analyse de *Sans* (2009: 357-366), Steven Paton indique que l'expérience d'atemporalité dans ce texte est produite par plusieurs caractéristiques. Certaines se retrouvent également dans *Cette fois*: une utilisation réduite des verbes, peu de verbes conjugués et un grand nombre de verbes à l'infinitif ou au participe; l'absence de l'utilisation du futur; l'absence de mots de liaison qui organiseraient et hiérarchiseraient les pensées; des parties de phrases souvent inachevées et un grand nombre de phrases indépendantes, pouvant être changées de place; un grand nombre de phrases répétées, surtout partiellement.

LE DIALOGUE INTERNE

Cependant la linéarité est surtout battue en brèche par la polyphonie et la succession de différentes perspectives temporelles. Beckett suit encore Joyce quand il crée un dialogue du personnage avec lui-même, s'inspirant de la division entre le « je » et le « moi » du monologue de Molly dans *Ulysse* (Germoni, 2005: 137). Cette division est d'abord inscrite dans *Cette fois* grâce au hors-scène, qui sépare le Souvenant de sa voix: le spectateur voit un visage dont les lèvres ne bougent pas, alors que l'on entend la voix. La situation invite le spectateur à penser que les voix traduisent les pensées du personnage (Knowlson, 1979: 212), mais la séparation du visage et de la voix rend plus difficile la perception de la subjectivité et augmente l'impression d'irréalité (Astbury et Védrenne, 2003: 311).

La terminologie proposée par O. Ducrot pour l'étude de la polyphonie (1984: 171-233) permet d'analyser plus précisément le dialogue au sein de la pièce. Le personnage du Souvenant représente le « sujet empirique », le sujet qui a vécu les faits. Toutes les marques, notamment le « tu », désignent le Souvenant, comme un « autre », différent du locuteur, le responsable des paroles⁷. Les trois sources A, B, C supposent trois locuteurs qui correspondent à chacune des trois époques de la vie du Souvenant. Dans les paroles de chaque locuteur, on trouve encore d'autres instances qui établissent un dialogue. Dans chaque séquence, le récit est interrompu par des questions, qui semblent à leur tour provoquées par des réponses antérieures ou des questions implicites. Le texte ne rapporte pas l'amorce de ces questions, laissant l'ambiguïté sur leur origine. Ces absences sont significatives: les vides augmentent la distance entre les différentes parties du moi, que Beckett a tenté d'accroître, comme le montrent les manuscrits de la pièce. Analysant *Nouvelles ou textes pour rien*, A. Badiou distingue trois « sujets d'énonciation » que l'on retrouve également dans chacune des séquences de *Cette fois*. Le premier sujet est « le sujet qui parle, sujet du dire, supposé capable également de demander 'qui parle?' dans le temps même où il parle » (Badiou, 1995: 35). On peut considérer ces « sujets d'énonciation », suivant la terminologie

⁷ O. Ducrot définit le locuteur de la façon suivante : « J'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne. [...] on remarquera que le locuteur désigné par le *je*, peut être distinct de l'auteur empirique de l'énoncé, de son producteur – même si les deux personnages coïncident habituellement dans le discours oral » (1984: 193-194). Je parlerai de trois locuteurs, et non d'un seul, dans la mesure où ils évoquent des épisodes de trois époques, face auxquels ces locuteurs adoptent des attitudes sensiblement différentes, même si les phrases communes indiquent qu'il s'agit de la même personne empirique.

de O. Ducrot, comme des énonciateurs⁸. Il faut cependant remarquer, en ce qui concerne le temps, que chacun de ces «sujets d'énonciation» correspond à une perspective temporelle fondamentale. Le premier énonciateur (P₁) adopte la perspective du souvenir du passé à partir du présent: «cette fois où tu es retourné» (A1, p. 9). Ce premier énonciateur s'adresse au «sujet passif qui entend sans comprendre, qui est 'éloigné' parce qu'il est la matière obscure de celui qui parle, le support» (Badiou, 1995: 35); dans *Cette fois*, ce deuxième «sujet d'énonciation» est un autre point de vue (P₂) qui est assimilé au sujet empirique, destinataire des paroles. Sa perspective temporelle est celle de la mémoire de toute une vie, dépositaire des souvenirs réels du passé. Le troisième «sujet de l'énonciation» se «demande ce que sont les deux autres, le sujet qui veut identifier le 'moi' de la parole» (Badiou, 1995: 35). Ce troisième point de vue (P₃) apparaît quand l'énonciateur hésite, interrompt, interroge ou réfute ce qui vient d'être dit. Les questions concernent souvent un fait passé mais elles sont fondamentalement posées à partir du présent et en tant que telles, elles supposent souvent une rupture par rapport à l'évocation de souvenirs: «quand c'était». Ces trois instances ou énonciateurs ne sont cependant pas étanches, étant au contraire perméables: certaines phrases sont reprises par les trois énonciateurs de façon à apparaître à la fois comme des entités séparées et les différentes parties d'un même personnage.

LES PERSPECTIVES TEMPORELLES

D'autre part, un même «sujet d'énonciation», un même point de vue, présente, d'une manière fréquente, des changements de perspective temporelle ponctuels par rapport aux événements passés. Ainsi, par exemple, le début de la séquence A2 correspond à un «sujet d'énonciation» (P₁): «grimpé tout droit du quai à la grand-rue la besace à la main droit devant toi ni à droite ni à gauche». Dans la première partie de cette phrase («grimpé tout droit du quai à la grand-rue la besace à la main»), l'énonciateur raconte les faits passés à partir du présent. La seconde partie de la phrase («droit devant toi ni à droite ni à gauche») évoque la détermination que le personnage avait le jour de la visite à la tour. Ainsi, un même

⁸ O. Ducrot définit les énonciateurs de la façon suivante: «J'appelle 'énonciateurs' ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis; s'ils 'parlent', c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles» (1984: 204). Le fait de considérer que ces instances sont des «énonciateurs» différents pose problème dans la mesure où ces instances ne supposent pas des êtres différents, mais davantage des attitudes différentes. Je les considère cependant comme des énonciateurs, dans la mesure où ils présentent des attitudes et des points de vue différents.

événement est parfois évoqué soit comme un fait global, fini, ou bien au cours de son déroulement même. Cela implique deux perspectives temporelles différentes. Dans le premier cas, l'énonciateur raconte, à partir du présent, un fait passé considéré d'une façon synthétique, dans son ensemble ; dans le second cas, abandonnant momentanément le présent du récit, il devient l'énonciateur des événements passés pendant qu'ils se déroulent ; il voit les événements à partir du passé.

Si l'on analyse l'ensemble du texte, on peut donc distinguer les perspectives temporelles suivantes :

I. L'évocation de faits passés, réalisée à partir du présent: « cette fois où tu es retourné ». Pour le lecteur, le passé devient l'instance temporelle la plus importante.

II. L'évocation des pensées ou des images perçues par le personnage pendant que l'action se déroulait dans le passé, soit à partir d'une perspective dont l'origine est principalement située dans le passé: « droit devant toi ni à droite ni à gauche » « et là plus un câble à voir rien que des vieux rails tout rouillés » (A2, p. 11). Cette perspective correspond souvent à un point de vue interne du personnage, point de vue par rapport auquel l'évocation des faits à partir du présent peut apparaître comme une perspective extérieure.

III. La confirmation des actions ou des pensées du passé suppose à la fois l'évocation des faits de ce passé et l'insistance sur un autre niveau temporel, le présent de l'énonciation, à partir duquel sont confirmés les faits: « cette dernière fois voir si elle était là toujours la ruine où enfant tu te cachais ». Dans *Cette fois*, le récit du passé est sans cesse ramené à la conscience du présent par les reprises, les confirmations et les corrections du passé.

IV. L'interrogation sur la réalité d'un fait passé, ou bien sa réfutation, sur lequel est ainsi jeté le doute : « quand c'était » « Où as-tu créché? » « ah tais-toi ». Le niveau temporel du passé est mis en suspens –voire momentanément écarté– alors que l'on insiste sur le présent du doute ou de la suspicion.

V. Une constatation générale, une pensée qui correspond à un moment ou à une période indéterminés du passé ou du présent, donc qui ne se limite pas à la période de l'anecdote, comme par exemple : « Au diable les vieux lieux les vieux noms » (A2, p. 12) ou « conversations imaginaires l'enfance que voilà »

(A4, p. 13). Le lecteur ne sait pas à partir de quelle perspective temporelle sont prononcés ces mots. Ils introduisent une ambiguïté temporelle⁹.

Au sein d'une même perspective, l'évocation d'un autre événement ou le changement de question supposent parfois aussi des changements du point de vue temporel, comme par exemple : « la Folie comment qu'elle s'appelait est-ce que ta mère ah tais-toi » (A2, p. 11).

Dans *Cette fois*, le passage d'une action à l'autre, et d'une pensée à l'autre, recouvrent et impliquent un changement constant, plus profond et plus radical, bien que moins visible, le changement des perspectives temporelles. Le déroulement du texte sur l'axe syntagmatique s'accompagne d'un mouvement paradigmatique –pour reprendre l'image de Jakobson–, d'un mouvement vertical, par le choix d'un élément appartenant toujours à un niveau différent du précédent, changement accompli dans chaque phrase du texte. Face à l'affirmation que la syntaxe et les différentes ruptures produisent une continuité sans durée, comme un rêve (Germoni, 2005: 141) ou « aucune temporalité précise » (Grossman, 2008: 57), il me semble que la variété des niveaux temporels donnent lieu, au contraire, à une densité temporelle, à une multidimensionalité du temps.

D'autre part, le dialogue du personnage avec lui-même est expliqué à trois reprises, dans chacune des trois séries (A, B, C), alors que les perspectives temporelles deviennent plus nombreuses.

Dès le premier texte, A mélange les perspectives temporelles quand il évoque à la fois la dernière visite à une tour et les doutes –présents– sur ces souvenirs. Cette évocation fait surgir un souvenir antérieur, celui de l'enfant qui visitait la ruine. Dans A2, les questions sur les souvenirs deviennent plus nombreux. Dans une claire référence métalittéraire, l'énonciateur explique le mécanisme du texte indiquant l'enfance comme l'origine du dialogue du personnage avec lui-même : « ou te parlant tout seul à qui d'autre conversations imaginaires [...] tout à tes

⁹ Ainsi, par exemple, dans la séquence A3, nous avons les perspectives temporelles suivantes (après chaque partie de phrase, je note, en chiffre romain, la perspective temporelle qui correspond): « grimpé tout droit du quai à la grand-rue la besace à la main [I] droit devant toi ni à droite ni à gauche [II] au diable les vieux lieux les vieux noms [V] tout droit la grimpe du quai à la grande-rue et là plus un câble à voir rien que des vieux rails tout rouillés [II] quand c'était [IV] est-ce que ta mère [V] tais-toi [IV] tous liquidés belle lurette [V] cette fois où tu es retourné [I] cette dernière fois voir si elle était là toujours la ruine où enfant tu te cachais la ruine d'une folie la Folie [III] comme qu'elle s'appelait [IV] ».

Selon cette division, il y a, dans cette séquence, un sujet empirique, un locuteur, trois énonciateurs, cinq perspectives temporelles, et onze changements de perspectives.

Il faut cependant souligner que les perspectives temporelles peuvent être interprétées de différentes façons, la fragmentation du texte favorisant l'ambiguïté. Par exemple « et au diable loin de là » (A12, p. 24), vers la fin du texte, peut être pris comme une pensée que le personnage avait alors que l'action se déroulait, ou une pensée que le personnage avait à un autre moment du passé, ou les deux à la fois.

inventions tantôt une voix tantôt une autre jusqu'à en avoir la gorge en feu et les grailles toutes pareil bien avant dans la nuit » (A4, p. 13-14). Le personnage se « tenait compagnie » en imaginant être plusieurs personnes qui parlaient entre elles (A9, p. 21). L'adulte perpétue l'habitude de l'enfant de se parler à lui-même associant les deux étapes de la vie –l'enfant sur la pierre et l'adulte attendant sur une marche– : « et là sur la marche sous le pâle soleil t'y revoilà encore [...] bavassant devant toi haute voix » (A10, p. 21) ; « inventant toute l'histoire au fur et à mesure affalé sur le pas de la porte t'inventant toi tu réinventant pour la millionième fois oubliant tout » (A11, p. 22-23). Dans son dernier texte, le doute et le présent de l'homme adulte occupent le premier plan, écartant les autres perspectives temporelles : « y a-t-il eu une autre fois que cette fois » (p. 24).

L'image des amoureux dans un cadre bucolique domine les premiers textes (B1, B2, B6, B7, B8). Cependant, dès B2, l'énonciateur indique que ce n'est qu'une pensée parmi d'autres. L'apparition d'autres images avec des références temporelles à Jésus-Christ et à Lao-Tseu (B3, p. 13) introduisent une nouvelle perspective temporelle. L'auteur suggère avoir inventé l'image des amoureux (B4) ce qu'il confirme plus loin (B9) : « dans les mêmes scènes l'inventant ainsi histoire de tenir contenir le vide sur la pierre » (B9, p. 19). La mise en doute de la véracité du souvenir est suivie de la déclaration de la raison d'être du dialogue avec soi-même : « ces histoires que tu allais inventer pour contenir le vide [...] pour pas que vienne le vide t'ensevelir le suaire » (B4, p. 14). Le dernier texte, B12, montre l'impossibilité de créer de nouvelles images, de nouvelles références temporelles, de nouveaux mots : « plus de mots pour contenir le vide alors plus qu'à renoncer » (p. 23). L'énonciateur renonce pour laisser arriver quelque chose que le lecteur peut associer à la mort.

C1 présente également plusieurs perspectives temporelles (description d'une action dont C se souvenait, confirmation et précision de cette action, pensées passées du personnage, interrogation sur le moment auquel a eu lieu l'anecdote évoquée). La vision du tableau (C3) multiplie les perspectives dans les séquences suivantes et semble provoquer le dialogue avec lui-même et les interrogations sur sa propre identité : « en te marmonnant à qui d'autre » (C4, p. 13) ; « que qui bon Dieu t'es-tu jamais dit je de ta vie allons » (C5, p. 14) ; « aucune idée qui disait ce que tu disais » (C6, p. 16). Les changements de perspectives temporelles se multiplient dans les séquences C5, C6, C7. La décision de se réinventer (C7) suppose la répétition de l'action initiale et une réduction du nombre de perspectives temporelles (C8, C9). La vision de la poussière remplace toute autre vision dans C12, avant les dernières paroles : « venu parti venu parti personne venu personne parti à peine venu parti à peine venu parti ». Ce sont les seuls mots

d'un « autre », un autre énonciateur selon K. Germoni (2005: 146). Le dialogue est ainsi associé à la solitude, mais aussi à l'existence : les dernières phrases de chacune des trois séries, qui évoquent la mort, supposent la réduction à une seule idée.

LA CONCEPTION TEMPORELLE

L'absence d'un ancrage temporel, absence de références historiques dans les premières pièces de Beckett a souvent été interprétée comme une marque du caractère absurde du temps. Les thèmes de la fin, de l'épuisement, du désespoir, présents dans tous les textes, ont été amplement analysés par la critique¹⁰. Dans *L'épuisé* (1992), G. Deleuze explique la structure –le déroulement et donc le temps– des pièces qu'il analyse comme combinatoire «par disjonctions incluses» (p. 61), mais surtout comme processus jusqu'à son épuisement. Dans *Le monde et le Pantalon*, évoquant la peinture de ses amis Abraham et Gerardus van Velde (1980), S. Beckett insiste également sur la notion du mouvement nécessairement provisoire. Il explique sa fascination pour les œuvres artistiques qui lui échappent. La littérature n'atteint ce degré qu'en plaçant l'œuvre dans le temps (2010: 27). Face aux vaines tentatives des arts représentatifs à vouloir fixer le temps, l'œuvre doit rester en suspens. « Le définitif est pour demain » (2010: 33): l'œuvre doit paraître provisoire. « Car –dit-il– on ne prend connaissance du temps que dans les choses qu'il agite et qu'il empêche de voir » (2010: 36) ; « [...] on ne représente la succession qu'au moyen des états qui se succèdent, qu'en imposant à ceux-ci un glissement si rapide qu'ils finissent par se fondre, dans l'image de la succession même » (2010: 41).

Cette fois présente le passage du temps dans le mouvement de la pensée, une fois que le mouvement physique est évincé, alors que le personnage divisé semble avoir perdu l'usage de la parole. Ce mouvement est montré, non à travers le changement et l'évolution des idées ou des images dans leur nouveauté, mais par la répétition des mêmes souvenirs. L'immobilité la plus extrême du corps coïncide avec la plus grande mobilité dans la parole. Le temps, comme mouvement présent, immédiat, est affirmé, dans le changement constant et systématique des

¹⁰ Par exemple pour J. Knowlson et J. Pilling, les trois histoires sont l'expression d'une absence de sens de l'homme désorienté, d'une vie irréaliste face au « monstre du temps » (1979: 213). Pour J. Acheson, cette pièce envisage les problèmes d'identité et de solitude notamment des trois façons suivantes: en agissant comme s'il était complètement étranger à lui-même « Quand tu t'es mis à ne plus te connaître ni d'Eve ni d'Adam » (C, p. 16), en agissant comme s'il n'avait jamais existé, et enfin en assumant qu'il existe malgré l'angoisse que cela lui cause (1987: 126). Toutes les études mentionnées dans la bibliographie abordent et commentent ces aspects.

perspectives temporelles. Le Souvenant, voué à la mort, ressasse les souvenirs et les habite d'un nouveau présent, d'une nouvelle continuité, de nouveaux rythmes et de nouvelles variations. La forme de succession –non les thèmes abordés– montre l'amplitude du mouvement de l'homme et exaltent le passage du temps, dense et intense, à l'intérieur des étroites limites de la scène. Les didascalies concernant les changements de l'éclairage et les pauses du temps scénique ont –entre autres– cette fonction. Elles créent un cadre très rigide. Un silence de 7 secondes doit précéder le début, après la montée de l'éclairage. Deux pauses de 10 secondes –3 secondes de silence et 7 secondes de respiration audible– divisent le déroulement du texte en trois parties. Au début de chacune de parties, les yeux du Souvenant se ferment et l'éclairage baisse à chaque fois. A la fin de la pièce, le Souvenant sourit. Cette précision et cette énigmatique rigidité du cadre sont en apparence contradiction avec l'amplitude des souvenirs évoqués. Cependant le cadre met en valeur les variations temporelles qui ont lieu à l'intérieur de ces limites. Il souligne que ces changements et les récurrences ont lieu dans l'imagination du personnage, alors que le temps de la représentation en indique les frontières inéluctables. La densité temporelle se résout dans l'immédiateté du présent de la scène réelle : « L'éclairage s'éteint lentement » et le rideau descend.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHESON, J. (1987): «The Shape of Ideas: *That Time and Footfalls*», en J. Acheson y K. Arthur (eds.), *Beckett's Later Fiction and Drama*, London, The Mac Millan Press, 115-135.
- ANDERS, G. (1965): «Vivre sans le temps: sur la pièce de Beckett *En attendant Godot*», en M. Touret (éd.) (1998): *Lectures de Beckett*, Presses Universitaires de Rennes, 143-154.
- ASTBURY, H. et V. VÉDRENNE (2003): «The Absent Subject: Audience Participation in *That Time and Rockaby*», *Assaph, Studies in the Theatre*, 17-18, 309-322.
- BADIOU, A. (1995): *Beckett, L'incroyable désir*, Paris, Hachette littérature.
- DELEUZE, G. (1992): *L'épuisé*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUCROT, O. (1984): *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- ESSLIN, M. (1987): «Towards the Zero of Language», en J. Acheson y K. Arthur (eds.), *Beckett's Later Fiction and Drama*, London, The Mac Millan Press, 35-49.
- FLETCHER, B. et al. (1978): *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, London, Faber & Faber.
- GERMONI, K. (2005): «From Joyce to Beckett: The Beckettian Dramatic Interior Monologue», *Journal of Beckett Studies*, vol. 13, 2, 137-149.

- GONTARSKI, S. E. (1985): « 'Making Yourself All Up Again' in *That time* », *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*, Bloomington, Indiana University Press, 150-161.
- GROSSMAN, E. (2008): «A la limite...: lecture de *Cette fois* de Samuel Beckett », en OKAMURO, M. y otros, (2008), *Borderless Beckett: Beckett sans frontières*, Amsterdam, Rodopi, 51-66.
- KNOWLSON J. et J. PILLING (1979): *Frescoes of the skull. Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London, John Calder, 206-220.
- LIBERA, A. (1980): «Structure and pattern in *That Time*», *Journal of Beckett Studies*, Autumn, 6, 81-89.
- MAC MULLAN, A. (1993): «That time: Between frames», *Theatre on trial*, New York, Routledge, 48-60.
- PATON, S. (2009): «Time-Lessness, simultaneity and successivity: repetition in Beckett's short prose», *Language and Literature*, 18 (4), 357-366.

Espace et temps dans la trilogie *La Passion et les hommes* de Nicole Verschoore

MARGARITA ELENA GARCÍA
U.N.E.D.

1. INTRODUCTION

La Belgique, de 1830 à nos jours, voilà l'espace et le temps des trois romans qui composent la trilogie de Nicole Verschoore. Mais l'analyse spatio-temporelle ne se fait pas seulement à travers le récit. L'image exerce une fonction diégétique sur celui-ci. A travers un tableau, le temps représenté peut être celui d'un moment, d'un instant mais peut être aussi le temps que l'on prend pour le regarder, à l'époque que ce soit, et dans le cas d'un tableau qui participe du paratexte, le temps qui rapproche le lecteur au texte. D'un autre côté, les récits de N. Verschoore deviennent un tableau, formant une toile narrative, une fresque représentant une époque et une société.

Ecrire, pour N. Verschoore, c'est peindre un tableau, donner une image au lecteur. Elle offre une succession d'images qui font ressentir l'écoulement du temps. Mais l'auteur ajoute d'autres éléments temporels : les photographies citées dans le récit montrent l'existence d'un autre temps.

Après donc l'analyse de l'image du paratexte dans les trois romans nous offrant un espace temporel, la toile narrative visualisable pour le lecteur dans le récit est encore une autre spatialisation du récit.

L'auteur nous ramène à autre espace-temps grâce à l'intertextualité, cette dernière invite à la rencontre dans un espace commun créé par l'auteur et cultive le lien avec le passé.

2. PARATEXTE

Le périphrase suppose une interprétation des intentions de l'auteur et de l'horizon d'attente de l'œuvre en même temps qu'une évaluation des compétences et pratiques de lecture des lecteurs.

On peut affirmer qu'aujourd'hui le livre est indissociable d'une pratique éditoriale – acte de médiation, de communication et de production autour d'un contenu – qui mène à penser en une écriture co-jointe du texte et de son image par la typographie. L'ensemble est pensé avec cohérence pour aménager, faciliter ou orienter l'accès des lecteurs au texte.

Le paratexte éditorial (couverture, page de titre, commentaire en quatrième de couverture, etc.) est un mode d'expression, il permet d'organiser les conditions d'une rencontre entre un émetteur et un récepteur. Le rôle du graphisme dans cette entreprise est de transmettre les intentions éditoriales dans et par la matérialité du livre. Les stylistes jouent sur l'articulation entre visuel, toucher et écrit spécifique au média afin de valoriser le livre objet. La couverture est l'élément le plus visible du paratexte.

Le livre est un objet que l'on regarde et touche avant de le lire. Le livre doit se vendre et donc attirer le lecteur. Avant même d'ouvrir une œuvre, avant même de la parcourir et de tracer un parcours de lecture singulier, le lecteur fait une analyse immédiate de la couverture du livre. Le choix peut dépendre largement d'une couverture attrayante. Le texte qui se trouve encore loin du lecteur est rendu plus lisible par le support de l'image.

Le lecteur voit une image (sa composition, les couleurs utilisées, les formes), le titre (les mots qui le constituent et comment il est écrit), puis la façon dont l'image et le titre s'imbriquent sur la couverture (emplacement, jeu de couleurs, contrastes). A partir de ces éléments descriptifs, le lecteur élabore des hypothèses de lectures. Il peut imaginer les personnages, le contexte spatio-temporel et l'action. Les premières de couverture des romans de *La Passion et les hommes* permettent d'avancer un ou plusieurs sens possibles en mettant en relation l'image et le titre.

3. COUVERTURES, ANALYSE ET DÉCRYPTAGE

La première de couverture de *Les Parchemins de la Tour* (2004), premier volume de la trilogie, est un détail d'une aquarelle (64 x 33 cm), *La Cathédrale d'Ely* (1850) de Thomas Lound (1802 - 61) peintre anglais d'une extrême sensibilité.

La Cathédrale d'Ely est un paysage au fond duquel se découpe dans le ciel la cathédrale. L'œuvre est caractérisée par une maîtrise parfaite de la perspective et une attention minutieuse – même dans la distance – au détail architectural.

La peinture enferme aussi du mystère, des interrogations sur la scène présentée, afin de stimuler l'activité mentale et aussi l'affectivité du spectateur. Elle définit enfin un répertoire de motifs particulièrement propres à créer l'effet

pittoresque : monument, rochers, cours d'eau, pont appréciés pour l'irrégularité de leur forme et de leur texture.

La Cathédrale d'Ely présente un paysage structuré en différents plans. Mais sur la couverture, seule une partie de l'œuvre apparaît. On ne retrouve que l'arrière plan. Lound a voulu rendre les effets de lumière observés à un moment de la journée et ceux-ci baignent la scène d'une couleur naturelle, avec une prédominance de rose et jaune. Sur la première de couverture c'est la tonalité verte et ocre qui prédomine. Le vert est sûrement la couleur la plus présente dans la nature. Cela renforce l'unité de l'ensemble et la simplicité de l'œuvre, sans en atténuer la complexité. Si la couverture ne conserve pas les couleurs originales de la peinture, cela peut être dû à ce que le rose ne s'applique pas à toutes les situations alors que le vert est généralement en adéquation avec toutes les autres, particulièrement avec les couleurs qui, comme elle, sont issues de la nature comme le marron, l'ocre, le crème. Le rose est une couleur dynamique ponctuée d'une pointe de délicatesse on ne peut plus féminine. On l'associe également à la tendresse et au bonheur. La couverture ne veut pas présenter une œuvre réservée à un univers féminin, de séduction, de romantisme sinon un monde, comme la couleur verte, apaisant, rafraîchissant et même tonifiant, associé à l'espoir et à la chance. Le rose est une couleur particulière qui peut parfois rendre l'effet inverse que celui souhaité.

Le titre d'un livre joue un rôle dans le processus de compréhension, il permet l'identification de l'ouvrage, la désignation de son contenu et sa mise en valeur. Mais dans ce cas, ce qui nous oriente sur le sujet de l'histoire c'est un autre paratexte qui vise également à accrocher le futur lecteur, c'est le bandeau qui contient le texte *Politique et passions – 1830* en caractères blancs sur fond rouge qui croise la couverture en dessous du nom de l'auteur et du titre. La référence à la date en gras est cruciale : c'est l'année de la création de la Belgique.

On peut dès lors imaginer que l'histoire se passe dans ce pays, au XIX^e siècle, dans un entourage politique, plus penché à l'optimisme et aux projets. Le mot *Passions* peut laisser entrevoir une histoire sentimentale.

Le deuxième volume de la trilogie, *Le Mont Blandin* (2005), présente sur la couverture un détail (115,5 x 163,5 cm) du tableau de Theo Van Rysselberghe *La Famille dans un Verger* (1890).

Theo Van Rysselberghe (1862 - 1926) fut l'un des introducteurs en Belgique du néo-impressionnisme. C'est un mouvement qui constitue une charnière entre le passé traditionnel et un avenir en quête d'un renouvellement complet des valeurs. Les impressionnistes initient le chemin qui mène à la suppression des valeurs anciennes.

La Famille dans un Verger (1890) est un tableau tranquille et exquis. L'atmosphère paisible donne l'impression que le temps suspend son vol. Le tableau illustre la vie paisible de la bourgeoisie de l'époque.

Et tout comme les impressionnistes, *Le Mont Blandin* se situe au XX^e siècle, époque avec de nouvelles valeurs et une nouvelle vision du monde.

Le titre, ainsi que le nom de l'auteur, sont inscrits dans une étiquette blanche. On a conservé les mêmes couleurs que dans *Les Parchemins de la Tour*, lettres capitales noires pour l'auteur et rouges pour le titre.

On retrouve une illustration hors texte en noir et blanc en début d'ouvrage : « Notre Dame de Saint-Pierre au sommet de Mont Blandin ». La couleur attire d'avantage l'attention que le noir et blanc mais de cette manière, un air d'ancienneté transparaît et contribue à créer une hypothèse de lecture.

C'est un détail du tableau de Claude Monet de 1867, *Terrasse à Sainte-Adresse* (98x130cm) qui apparaît sur la couverture du troisième volume de la trilogie, *La Charrette de Lapsceure* (2007).

Déjà, au premier plan, apparaît un jardin tout fleuri et ensoleillé où est assis un homme âgé; il regarde à l'arrière-plan – qui contraste avec le premier plan – la mer couverte de voiliers et de bateaux à vapeur. Ces derniers représentent la modernité qui apparaît à la fin du XIX^e siècle. Monet a été capable – en un paysage de plein-air qui constituait l'essentiel pour les impressionnistes – de retenir le monde, de capturer un instant et de le faire bouger en même temps.

Mais ce que l'illustration évoque est l'inactivité face à l'agitation. L'homme contemple à distance l'animation du monde industrialisé, l'attrait d'un monde révolu face au monde nouveau en mutation. Une image qui introduit la vision historique, tolérante et humaniste de *La Charrette de Lapsceure*.

Le groupe titre/auteur est devenu moins agressif au cours des trois livres, la couleur rouge a disparu du titre et, uniquement sur *Les Parchemins de la Tour*, apparaît le bandeau rouge qui contient le texte *Politique et passions* – 1830. Sur la couverture de *Les Parchemins de la Tour*, l'œil du lecteur est attiré par ce bandeau, tandis que dans les deux suivants, *Le Mont Blandin* et *La Charrette de Lapsceure*, l'attention du lecteur se porte sur les personnages de l'illustration.

Ces trois premières de couverture font partie du périphrase (paratexte éditorial), donc du réseau littéraire et requièrent de compétences culturelles des lecteurs – reconnaître un peintre, un tableau – et suscitent des hypothèses de lecture. Le paratexte accompagne le lecteur du réel à la fiction. Même si le lecteur n'a pas ces compétences culturelles, il sera attiré par de jolies images colorées – des scènes agréables – représentant dans *Les Parchemins de la Tour* une communauté – une communauté formée par des gens – et dans les deux autres, *Le*

Mont Blandin et *La Charrette de Lapsceure*, par des individus, signalant déjà que les histoires s'orientent vers les personnes. Pour N. Verschoore, les gens et les faits sociaux sont son centre d'intérêt. Et tout comme N. Verschoore, le lecteur belge peut avoir ce centre d'intérêt.

4. PHOTOGRAPHIE

Dans le texte, l'image est convoquée sous la forme de photographies. Ces portraits ou ces scènes illustrées relèvent souvent de moments particuliers du texte. Dans *La Charrette de Lapsceure*, tout débute avec une photo, et, tout au long du livre, la photo joue un grand rôle dans la restitution du passé. Cette première photo évoquée se trouvait dans la chambre de couture de Mamou. On y voit un groupe de musiciens étudiants, dont ses deux fils, accoutrés en chanteurs de jazz latino aux environs de 1930. Pour la décrire et l'expliquer, on découvre et repêche de l'oubli différents personnages : Kovsky et sa famille, Madame Louis,... Chaque photo présente une personne « parce qu'elle était morte et avait existé, avait acquis le droit d'avoir été elle-même d'être elle-même » (Verschoore, 2005 : 26).

La photographie est « un déclencheur de récit » (Boulé, 2001). Un des thèmes de N. Verschoore est la famille. Elle tisse sa parentalité à travers des photographies qui sont « des marques, des signes, des preuves » (Ribaupierre, 2002). Le rapport entre photographie et histoire existe. Documents, photographies et témoignages tentent de reconstituer le trajet d'une vie marquée et constituent des traces du passé perdu, des indices dans la quête du passé. Ils servent à authentifier le passé d'une réalité vécue. La photographie entretient des rapports avec la mémoire et le récit de la vie.

La photographie expose l'existence temporelle de l'objet ainsi que sa présence spatiale. L'unité paradoxale du temps consistant en un amalgame du passé, du présent et du futur. En s'arrêtant dans les escaliers « devant les portraits d'Arthur » (Verschoore, 2005 : 24), les photos – à travers le principe de mise en abyme – défont toute chronologie et servent à retourner au passé « nous entrions avec elle dans les chambres du passé », un « pays merveilleux, noble et vrai » où les murs sont « abondamment garnis de témoignages » (Verschoore, 2005 : 23) des séjours à Gand, à Bruxelles, à Constantinople, à La Haye, à la campagne et au barreau, ou à remémorer des faits historiques et apprendre ce qu'étaient la Chambre – où Arthur avait plaidé pour l'abolition du travail des enfants et pour l'amélioration des conditions de celui des femmes –, et le Parlement – où de violents débats avaient lieu –. Chaque marche, chaque portrait représente une étape de la vie. La photographie devient autre chose qu'une instantanée du passé,

elle arrache les choses au règne du temps qui survivent : « L'amour liait toujours la survivante à son mari, aux différentes étapes de leur vie...il y avait un dialogue entre elle et le bien-aimé » et la présence se fait sentir « transparente et impalpable mais presque tangible » (Verschoore, 2005 : 30). Mais ces haltes perpétuent aussi « un culte, pour faire un geste de gratitude », les commentaires sont repris par la nouvelle génération « qui répondait ainsi à un appel tacite de l'aïeule » (Verschoore, 2005 : 29).

Arthur s'achète un appareil photographique pour ainsi contempler sa femme « d'un œil de peintre ». Il la photographie dans des activités quotidiennes « s'occupant de besognes ménagères, écosant des monceaux de haricots au temps des conserves, nettoyant des tonneaux de prunes en temps de confitures ». Ce sont des scènes domestiques mais une tendresse infinie émane dans les deux sens : « de la femme qui levait les yeux vers l'homme à l'appareil, et de l'homme qui figeait son attitude ». À partir d'un certain moment, leur fille, Molo, fait partie de la scène. Et les photographies sont témoins du passage du temps « On la voyait grandir » (Verschoore, 2005 : 18).

Les albums de photos sont des « trésors enfermés dans les tiroirs » (Verschoore, 2005 : 18). Ils servent à se rappeler « émue », avec « un plaisir sans fin à étaler l'étonnante variation de l'espèce, hommes, femmes et enfants confondus » (Verschoore, 2005 : 25).

Dans son « dialogue imaginaire » avec son oncle, « compagnon de ses silences » (Verschoore, 2005 : 19), la narratrice se rappelle d'Augusta et Molo, en revoyant les photos de l'album qui parcourent vingt années et qu'Augusta appelait *L'Album du bonheur*. Il est mince, il ne contient pas beaucoup de documents graphiques car à l'époque – fin XIX^e siècle – on photographiait peu. Pourtant, il éternise les souvenirs « regard romantique, bouclettes au vent » (Verschoore, 2005 : 20).

Dans *La Charrette de Lapsceure*, Castel – parti au Congo en 1919 avec son appareillage de soins médicaux – utilise ses messages photos, qu'il envoie à sa femme comme carte postale, comme « aide-mémoire pour ses itinéraires » (Verschoore, 2007 : 141) : la traversée de la brousse, la foule assise en cercle, une équipe de foot entraînée par lui-même, une classe d'école...

Ces photos ont été conservées par sa femme, Grite, dans un « petit coffret vénéré comme une châsse de saint » (Verschoore, 2007 : 141) et sont commentées à leurs petits-enfants par leur fille Mamou en 1958, à l'époque où le colonialisme n'intéresse plus personne. Ces photos utilisées comme preuves documentaires permettent de présenter le Congo du début du XX^e siècle.

Une autre photo, celle des enfants fuyant sur la route des bombes de napalm au Vietnam, permet à la narratrice de sentir « le ressentiment de mon enfance, de

l'agressivité et de la cruauté des uns et de la misère des autres » (Verschoore, 2007 : 96), la douleur de l'exode de sa famille – partie en 1880 en chariot avec cinq enfants dont un nourrisson par le froid glacial de février – excommuniée par l'Eglise pour avoir soutenu l'enseignement officiel.

Mais la reproduction des traces documentaires diverses sur lesquelles s'appuie N. Verschoore: photographies, notice historique sur la commune d'Eename d'Edmond Beaucarne, journal intime, album familial, sont autant de sources qui, une fois mentionnées dans le récit, sont montrées au lecteur comme des pièces pour authentifier l'histoire.

Un effet de réel – un enregistrement de la réalité – s'insère dans le dispositif narratif afin de transporter le spectateur dans le monde créé par N. Verschoore. Et de ce fait, en se remémorant, l'auteur se réinvente, le souvenir n'est plus derrière elle, mais devant elle.

Elle est capable de fusionner l'effet de réel et l'effet de fiction qui se confondent l'un avec l'autre.

Cet effet du réel lui sert à atteindre un de ses buts – mettre en scène la société du XIX^e et XX^e siècle en Belgique – et représenter les personnes telles qu'elles étaient. Comme la peinture, le théâtre, le cinéma, le roman est un mode de représentation, et grâce aux détails – réels, nécessaires et utiles – N. Verschoore parvient à une vision efficace et matérialise le monde où elle fait entrer le lecteur. Un monde qui est ancré du point de vue spatial grâce à l'emploi des toponymes.

5. INTERTEXTUALITÉ

Gérard Genette la définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8), présence plus ou moins explicite qui recouvre les pratiques de la citation, du plagiat et de l'allusion.

L'intertextualité est, par conséquent, une utilisation des œuvres d'autrui: un rapport entre des textes différents. C'est un sujet qui exprime une relation avec l'autre; en écrivant, il se souvient de la lecture d'un autre. Elle reste bien souvent imprévisible en dépendant non seulement de chaque lecteur mais aussi de sa culture, ou elle peut aussi ne pas être perçue. La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur et elle est influencée par l'enracinement dans le contexte historique, social et culturel du lecteur; l'interprétation d'un texte varie donc avec chaque lecteur.

Elle s'insère dans un processus de la communication et peut ainsi transporter un message théorique, méthodologique ou épistémologique. L'œuvre artistique se

trouve donc transformée. Le travail de la citation ou, plus largement, de la référence, opéré dans le texte, ajoute à celle-ci une « plus-value » (Ellena, 2009), du moins un sens spécifique. Ce procédé de plus-value ne se trouve pas exclusivement dans le cadre des citations d'extraits de textes. A travers une simple citation d'un nom propre ou d'un titre d'œuvre, le texte acquiert aussi une plus-value car, grâce aux messages que le texte transmet, celui-ci peut être exploité et interprété de diverses manières et, plus l'œuvre possède de potentialités de significations, plus elle accroît sa valeur.

Dans le cas d'une œuvre ou d'un créateur anticipés comme connus de son lecteur, l'auteur procède par *allusions*. Dans le cas d'une œuvre méconnue ou inconnue, par contre, de nombreuses indications accompagnent la référence. La présence ou l'absence de précisions sur l'œuvre ou sur le créateur ainsi que la mention ou non des sources exactes sont de précieux indicateurs pour le lecteur. Lorsque figure exclusivement la mention du nom d'un auteur, du titre d'une œuvre, d'une citation, cela revient à se référer à des romans, des poètes, des œuvres « incontournables ». S'y reporter revient aussi à se référer à une culture commune. Ce sont les plus fréquentes.

D'un autre côté, la création romanesque, par ses descriptions et sa mise en scène, peut fournir une documentation sur la situation sociale et culturelle des civilisations. Les intertextes se présentent, dans certain cas, non seulement comme une source de documentation et d'information, mais également de connaissance.

Dans *Les Parchemins de la tour*, entre le titre de l'ouvrage et le texte, N. Verschoore crée un pont qui les unit et entame le début de la communication. Un extrait de la Préface à la *Notice historique sur la commune d'Eename* (1898) introduit le texte, lui ouvre un chemin, un contexte, en situant un personnage, Edmond Beaucarne, un lieu, la commune d'Eename et une date, 1893 :

Une lettre de Monsieur le comte Thierry de Limbourg Stirum attira notre attention. Il ne pensait pas, nous écrivait-il, qu'une commune comme Eename put posséder des Droits et Coutumes qui présentaient autant d'intérêt. Nous remercions vivement le savant historien des renseignements qu'il a bien voulu nous envoyer concernant ce travail. Edmond Beaucarne, le 12 octobre 1893 (Verschoore, 2004 : 9).

Dans *Le Mont Blandin*, c'est le premier chapitre qui débute avec un extrait du carnet d'Edmond Beaucarne :

Ce soir du premier août 1888, l'inquiétude me pousse à reprendre mes pages déchirées. J'y avais ébauché l'arrivée à Eename en 1747, de mon ancêtre Jacques, et comme je suis attaché à la terre, je me livre aux origines, attendant

d'elles je ne sais quel apaisement. Que l'on ne m'accuse pas de remonter trop loin ! Tout ce que je note ici concerne l'avenir (Verschoore, 2005 : 11).

Les récits de N. Verschoore sont ponctués de nombreux événements historiques, bien précis qui donnent une valeur au texte de témoignage de la réalité belge des XIX^e et XX^e siècles. La plupart de ces événements peuvent être consultés dans un manuel d'histoire. A la fin de *La Charrette de Lapsceure*, elle indique ses sources – elle ne le fait pas dans les deux autres – : les données pour la pauvreté et l'exil des Flamands lui ont été fournies par MUSSCHOOT, D. : *Wij gaan naar Amerika*, Tielt, Lannoo, 2002 et pour la guerre scolaire par TYSENS, J. : *Om de schone ziel van 't kind*, Gent, (Bijdragen Museum van de Vlaamse sociale strijd, 15), 1998. Elle s'est aussi inspirée de THAELS, A. : *Herinneringen van de jaren in Belgisch-Congo* (12), Ons Brussel 24/225, 2004.

Pourtant ses sources sont plus nombreuses, provenant d'archives, de manuels d'histoire ou de dictionnaires. L'intertexte permet, dans ce cadre nouveau, critique, discussions et prises de position dans la discipline. Une discipline qui se sent désormais plus à même de considérer sereinement son rapport au récit et donc, par celui-ci, à la littérature. Et par le biais de l'intertexte, se révèle le contexte spatio-temporel de production.

N. Verschoore a réussi à condenser l'histoire de la Belgique, à présenter du vraisemblable. L'œuvre littéraire se présente comme documentation et information des XIX^e et XX^e siècles en Belgique.

BIBLIOGRAPHIE

- BOULÉ, J-P. (2001) : *L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- ELLENA, L. (2009) : Mémoire sociologique, littérature et don. Le cas de l'intertexte littéraire, des textes fondateurs à la sociologie actuelle, *CONTEXTES* [En ligne], n°5, mis en ligne le 15 mai 2009.
<http://contextes.revues.org/index4262.html> (consulté le 02/09/09).
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- RIBAUPIERRE, Cl. de (2002) : *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, préface de Claude Burgelin, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil.
- VERSCHOORE, N. (2004) : *Les Parchemins de la tour*, Bruxelles, Le Cri.
- . (2005) : *Le Mont Blandin*, Bruxelles, Le Cri.
- . (2007) : *La Charrette de Lapsceure*, Bruxelles, Le Cri.

Le temps de l'attente

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS

Universidade do Minho

Au contraire de l'espace, catégorie narrative visuelle par excellence, il est, en quelque sorte, difficile de saisir visuellement le temps, qui se brise en diverses myriades temporelles équivalentes aux multiples sous-divisions qui lui sont inhérentes. En fait, il faut pénétrer dans ses méandres météorologiques et chronologiques, lui apposer soit la saison de l'année (temps printanier, temps automnal), soit le climat qui la caractérise (la pluie, le brouillard), ou encore la partie du jour qui lui accorde une saveur spéciale ou tonalité particulière (crépuscule d'hiver, après-midi d'été). Afin de parvenir à le visualiser, il est urgent de le rendre humain, moyennant les différentes phases de la vie (l'enfance, la vieillesse), grâce aux sentiments qui leur sont associés (temps de bonheur, temps de solitude), par l'entremise des mémoires de la Mémoire (mémoire volontaire, mémoire affective, réminiscence). Fugace, il glisse sous l'égide du souvenir, il parcourt, météorique, le rêve de l'avenir, il envahit, haletant, les hypothèses du conditionnel, il s'offre, en toute étendue, à n'importe quelle approche théorique, herméneutique et heuristique, visant à être dénudé de son caractère énigmatique. Cela étant, et dans sa relativité héritée d'Einstein (non newtonienne), il a recours à la phénoménologie, devenant sensation et perception d'une conscience – « La novela que usa el 'flujo de conciencia' se detiene en cada uno de los momentos, por banales que sean » (Lodge, 2006 : 275), il se soumet aux refoulements de l'être humain et façonne ses inquiétudes, il consacre les événements historiques, il se fonde, en tant que chronotope, avec l'espace et s'étale en durée interminable, parsemée d'anachronies, ou cherche, en revanche, miraculeusement, à récupérer ce qu'il croyait perdu à jamais. Ainsi, entre le défaut du temps et l'excès temporel, entre le temps objectif et le temps subjectif, entre le temps sociologique et le temps métaphysique, le Temps s'anthropomorphise, se montre et acquiert le statut de visibilité à travers l'image picturale, photographique et cinématographique, tout en perdant son abstraction. D'ailleurs, selon Paul Ricœur (1985 : 19), « la composition

narrative, prise dans toute son extension, constitue une riposte au caractère *aporétique* de la spéculation sur le temps ». Dans ce contexte, et remontant aux temps mythiques, il fait apparaître dans la fiction littéraire ses facettes plurielles, à savoir le temps de l'histoire et du récit, le temps de l'écriture et de la lecture – « Une 'séance de lecture' personnelle s'inscrit, comme tout jeu, dans une durée à part, nettement délimitée entre un début et une fin, à la fois réversible et susceptible d'infinies répétitions » (Picard, 1989 : 93) –, ainsi que le temps philosophique. D'une part, Husserl oppose le temps cosmique au temps phénoménologique (synonyme de temps des expériences de vie), Heidegger soutient l'intratemporalité (temps épisodique et linéaire), l'historicité (existence de l'homme dans le monde) et le temps intérieur (le vrai temps) ; de l'autre, Bergson affirme que le temps est susceptible d'être appréhendé à travers l'intuition et d'être matérialisé en tant que durée... une durée qui rejoint l'attente tant dans le récit durassien intitulé *L'après-midi de Monsieur Andesmas* que dans la pièce de Beckett *En attendant Godot*.

Il est suffisamment connu que le texte durassien, corps-texte énigmatique suscitant un intérêt de plus en plus renouvelé, s'avère un défi non seulement par son ouverture, mais aussi par sa fragmentation de sens trop évidente dans les mots-trous, dans les phrases incomplètes et dans les blancs sémantiques (Udris, 1998 : 192-193) qui ne cessent de manifester une résistance indéniable au pouvoir du langage. Cette ouverture sémantique se double et redouble d'une ouverture génologique – Marguerite Duras franchit les frontières des genres littéraires, tout en transformant les mots de ses pages en des images sur l'écran (Borgomano, 1985 : 9) –, d'une ouverture périodologique – l'œuvre de Duras se situe au carrefour d'un certain néo-idéalisme, existentialisme et avant-garde (Safranek, 1998 : 59), débouchant sur le post-modernisme - et d'une ouverture à l'image : en fait, tandis que la métaphore photographique rend compte de l'écriture durassienne (la 'photo-graphie' de la vie et l'écriture de l'ombre sur la lumière), l'image souligne l'omniprésence du regard dans l'espace littéraire et fige les personnages dans leur immobilité (Loignon, 2001 : 129).

C'est la cas de *L'après-midi de M. Andesmas*, où, dans le sillage du « Nouveau Roman » – caractérisé par la dimension auto-référentielle et par la primauté accordée à la « description créatrice » (Ricardou, 1967 : 91-111) –, la matière romanesque, qui se présente « comme le vêtement transparent d'une philosophie, d'une métaphysique, ou des complexes démythifiés » (Nadeau, 1970 : 22), est réduite à l'attente et à sa durée tyrannique, refusant la psychologie du personnage conventionnel, réfutant l'explicite ou le dit au profit de la suggestion et du non-dit, privilégiant la présence sensible de l'atmosphère environnante, ainsi que des êtres

qui la subissent, et mettant en relief l'importance accordée aux ambiguïtés du temps et à la passion, exploitée d'un point de vue multimode. À ce propos, nous ne résistons pas à la tentation de transcrire un passage de *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas, où le narrateur nous raconte comment il a écrit son premier livre d'après les conseils de Marguerite Duras, auteur de l'essai *Écrire* :

Estando en Key West, ya descalificado y expulsado del concurso de dobles de Hemingway, me dio por pensar, con cierta intensidad, en Marguerite Duras y sobre todo en la tarde en la casa de Neauphle-le-Château en la que, al contarme la pálida pero intensa trama de su novela *La tarde de M. Andesmas*, ella misma se convirtió en ese libro. Si es verdad que nos convertimos en las historias que contamos sobre nosotros mismos, eso exactamente es lo que le ocurrió a Marguerite aquella tarde, ella se convirtió en esa historia (Vila-Matas, 2009 : 25).

En fait, ce récit surgit plutôt comme un anti-récit, peuplé de non-événements et envahi par la rencontre banale, qui n'est pas la rencontre souhaitée, qui met en lumière la vérité d'une situation douteuse, par la lenteur séduisante, l'inertie ou la passivité contraignantes et la solitude spirituellement féconde. Par un samedi d'été, en juin, M. Andesmas attend Michel Arc « pour la construction d'une terrasse qui surplomberait la vallée, le village et la mer » (Duras, 2004 : 14), dans la maison qu'il vient d'acquérir pour sa fille Valérie. Trois personnages font successivement leur entrée en scène : un « chien roux, de petite taille » (Duras, 2004 : 10), qui s'empresse de traverser la plate-forme donnant sur le vide et qui disparaît dans les clairières de la forêt sauvage ; la fille de Michel Arc, au visage petit et pâle et aux yeux noirs (Duras, 2004 : 27) qui arrive pour lui annoncer que son père viendra bientôt ; et, finalement, la femme de Michel Arc – elle « avait des cheveux noirs, assez longs et plats, qui lui tombaient un peu plus bas que les épaules » et elle « paraissait plus grande qu'elle ne devait être, à cause de sa minceur ». (Duras, 2004 : 67) –, qui corrobore le retard de son mari, mais confirme la venue de l'entrepreneur « ce soir » (Duras, 2004 : 70). Or, si la durée, rendue humaine et sensible, devient la vraie protagoniste, l'attente semble être l'occupation exclusive du père de Valérie, prototype de l'homme qui attend, aux côtés du lecteur qui se voit, lui aussi, en état d'attente, privé du dénouement de l'histoire, voire de la fin du temps de l'attente, étant donné que la narration s'achève avant l'apparition des personnages attendus, Michel Arc et Valérie. Toutefois, et par la magie de l'écriture suggestive, *l'explicit* s'inscrit en filigrane au creux du texte : il n'est pas difficile de deviner l'amour de Michel Arc et de Valérie, la fille de M. Andesmas, ce vieillard impotent dont la prosopographie (dans la terminologie de Fontanier) revient à maintes reprises :

Le souvenir déjà imprécis du chien orangé s'estompa et M. Andesmas ne fut plus entouré que par sa masse très grosse de soixante-dix-huit ans d'âge (Duras, 2004 : 14).

— Je suis gros, dit-il. Ce fauteuil n'a pas été fait pour moi (Duras, 2004 : 46).

Péniblement, il se relève à moitié, [...]. Son ventre repose sur ses genoux, il s'est enfermé dans un gilet de ce même tissu sombre qui a été choisi par Valérie son enfant [...] (Duras, 2004 : 53).

De pair avec M. Andesmas, tous les personnages entretiennent un rapport bizarrement angoissant avec le temps : le chien orangé est soupçonné, dans sa routine de survie, et pas du tout meurtrière, de se promener chaque jour dans la colline, à la recherche de la nourriture et d'une chienne, susceptibles d'atténuer sa solitude ; à son tour, la fille de Michel Arc, différente de toutes les fillettes, connaît, de temps en temps, des crises d'amnésie, qui l'éloignent graduellement du temps réel, du temps des autres :

M. Andesmas fit un effort [...] et prit dans la poche de son gilet une pièce de cent francs. Il la lui tendit (Duras, 2004 : 27).

Très lentement, elle leva vers M. Andesmas une main étroite et longue, salie ouverte sur la pièce de cent francs. Elle parla sans tourner la tête :

— Dans le chemin j'ai trouvé ça, dit-elle (Duras, 2004 : 45).

Quant à sa mère, prisonnière de la durée, elle ne peut qu'attendre la fin de la liaison de Michel Arc et de Valérie, tout en dissimulant sa souffrance par des confidences prononcées en sourdine, que le lecteur est invité à dévoiler. « Valérie me fait beaucoup souffrir, dit-elle » (Duras, 2004 : 97). Cette aliénation par rapport au temps (Seylas, 1963 : 26), traduite par l'impossibilité de le maîtriser dans sa durée délétère, paraît être déclenchée par une affectivité ou passion qui, machiavéliques, s'approprient les personnages quasi impuissants : ainsi, M. Andesmas, divorcé, éprouve-t-il une passion malade, sénile et presque incestueuse pour sa fille unique (Gamoneda, 1995 : 39) – « M. Andesmas consentit à ne plus connaître d'autre aventure que celle de l'amour de Valérie » (Duras, 2004 : 40) –, au point d'essayer, en vain, de remplacer sa fille par la fille de Michel Arc, d'abord, et, ensuite, par la femme de l'entrepreneur : «— Il faut que votre amour de Valérie s'habitue à être loin de son bonheur. Que notre éloignement à tous les deux soit parfait, incomparable » (Duras, 2004 : 124). De même, si la fille de Michel Arc donne l'impression d'avoir des soupçons relativement à l'aventure sentimentale de son père, sa mère ressent simultanément de l'amour pour son mari (quoiqu'elle exprime la volonté de le neutraliser un jour plus tard) et de la

fascination à l'égard de Valérie, ce qui fait d'elle une complice de M. Andesmas en ce qui concerne la sublimation des sentiments inavoués et la décantation de la scénographie du désir visant au bonheur de Valérie Andesmas et de Michel Arc :

Tant de blondeur, tant et tant de blondeur inutile, ai-je pensé, tant de blondeur imbécile, à quoi ça peut servir ? Sinon à un homme pour s'y noyer ? (Duras, 2004 : 102).

Moi, j'ai encore une mémoire, dit-elle, celle de cet homme, Michel Arc, que nous attendons. Mais un jour j'en aurai une bien différente de celle-ci. Un jour je me réveillerais loin de toute mémoire de cet instant (Duras, 2004 : 120).

Tragédie de la dépossession et tragédie de la conscience de la perte, que M. Andesmas ne veut pas subir, ce récit tragique est scandé par l'attente : une attente rythmée par le contraste lumière/ombre ou, autrement, par la peinture impressionniste (souvenons-nous de la cathédrale de Rouen peinte par Monet), que l'impressionnisme littéraire traduit, de la déclinaison du soleil, point de référence pour n'importe quel homme qui s'en sert pour modeler sa théorie temporelle. À ce propos, le hêtre, dans l'entre-deux de la luminosité aveuglante et de l'obscurité galopante, prête consistance à l'inconsistante durée, néfaste et dramatique, que la passivité de M. Andesmas, pour des raisons d'âge et de circonstances, ne cesse de souffrir, dans l'impossibilité de hâter l'arrivée de Michel Arc et, par conséquent, celle de sa fille :

Le soleil était encore haut. [...] Le soleil avait-il tourné ? Sans doute, remarqua M. Andesmas. Un hêtre à quelques mètres de lui, le balaie de son ombre d'une noble grandeur, d'une imposante grandeur. Cette ombre commence à se mêler à celle du mur blanc de chaux (Duras, 2004 : 61).

L'ombre du hêtre recouvrait maintenant l'emplacement tout entier de la terrasse future. [...] [l'ombre] est plus dense que celle du mur, elle est très vaste et il [M. Andesmas] est en son milieu (Duras, 2004 : 63).

[...] cette ombre du hêtre allait vers elle [la femme de Michel Arc], dans une appréhension grandissante (Duras, 2004 : 79).

L'ombre du hêtre atteint maintenant le gouffre (Duras, 2004 : 88).

L'ombre avait maintenant gagné toute la plate-forme (Duras, 2004 : 96).

L'ombre commence à gagner les champs, elle s'approche du village (Duras, 2004 : 103).

L'ombre gagne les bords de la mer (Duras, 2004 : 118).

L'ombre atteint non seulement les bords de la mer, mais la mer elle-même, presque tout entière (Duras, 2004 : 126).

Parallèlement à ce crescendo d'ombre, le dialogue s'intensifie, au détriment du monologue, et les variations dans l'attente se multiplient dans une échelle qui va de la révolte à la résignation et qui connaît en son sein d'apparentes contradictions que la répétition du préfixe *-re* rend manifestes.

Premièrement, on est en proie à un temps d'attente tissé d'indignation, voire de révolte :

Je n'aurais pas cru ça de lui. Faire attendre un vieillard (Duras, 2004 : 21).

M. Andesmas se mit à attendre un homme sans parole, [...]. —Cet homme, comme il est malhonnête, continue-t-il (Duras, 2004 : 22, 39).

Deuxièmement, la désillusion ou la déception s'estompent et donnent lieu à un optimisme passager, fondé sur la conviction que le temps ne fait pas défaut, ni à M. Andesmas, ni à ceux qui l'entourent provisoirement :

—Il est encore tôt, après tout, [...] (Duras, 2004 : 28).

—Oh, j'ai le temps, j'ai le temps, [...] (Duras, 2004 : 29).

—Oh, prends ton temps, [...] (Duras, 2004 : 31).

Troisièmement, le temps donne la sensation de moins s'impatienter et de moins tourmenter sa victime létale : « Contradictoirement elle [l'attente] fut d'abord plus calme, [...] » (Duras, 2004 : 34). Quatrièmement, le temps de l'attente devient plus aigu et s'apparente aux affres de la mort : « M. Andesmas essaie de se débattre et de se dire que cette attente si longue de Michel Arc, dans cette immobilité, par cette chaleur, [...] est néfaste à sa santé » (Duras, 2004 : 37). Cinquièmement, la somnolence s'empare du vieillard anéanti et succède à la peur de la douce lumière du gouffre : « Après quoi il tomba dans la somnolence [...] plongé dans ce sommeil bienfaisant, [...] » (Duras, 2004 : 42-43). Sixièmement, et suite aux délices du repos, la détermination du protagoniste fait soudain son irruption – « C'est-à-dire, aussi longtemps qu'il y aura de la lumière, j'attendrai Michel Arc ! » –, tamisée par le doute atroce : « Peut-être ne viendra-t-il qu'à la nuit, Michel Arc ? » (Duras, 2004 : 49).

Septièmement, le long temps de l'attente se mêle de solitude profonde, d'oisiveté mortelle et d'ennui incontournable : « Oisif et seul, M. Andesmas regardait ce qu'il était définitivement devenu, avec ennui » (Duras, 2004 : 53).

Huitièmement, l'habitude d'attendre s'insinue en M. Andesmas, car il n'a plus rien à faire qu'attendre et « le temps passe et M. Andesmas se réhabitue à l'attente » (Duras, 2004 : 54).

Neuvièmement, il prend conscience qu'il va lui falloir plusieurs jours pour se remettre des fatigues de telle attente, tout en cherchant à se tromper volontairement sur ses causes : « Ainsi, M. Andesmas, afin de se faciliter cette épreuve, essayait-il de se mentir sur la durée et sur les conséquences du retard de Michel Arc » (Duras, 2004 : 64).

Dixièmement, cette attente se transforme, dans un premier moment, en résignation presque joyeuse et, dans un deuxième moment, en lassitude totale, étant donné la conscience de sa perte, difficilement assumée :

—Et même si monsieur Arc ne vient pas ce soir, dit joyeusement M. Andesmas, je reviendrai par exemple demain ou à la fin de la semaine, qu'est-ce que ça peut faire ? (Duras, 2004 : 80).

—Je l'ai dit à votre petite fille. J'attendrai Michel Arc tant qu'il y aura de la lumière. Il y a encore beaucoup de lumière (Duras, 2004 : 115).

—M. Andesmas prétendit que ce fut à partir de ce moment-là qu'il se lassa, [...] (Duras, 2004 : 118).

D'autres contrastes, outre les antinomies lumière/ombre et attente/attente ratée, traversent le récit, comme, par exemple, l'errance des idées dans laquelle est entraîné le protagoniste, triparti entre le présent-passé, le futur et le conditionnel. En ce qui concerne le présent-passé, il faut souligner la cristallisation de l'amour de la part du protagoniste : « Et M. Andesmas craint pour son enfant Valérie, dont l'amour règne impitoyablement sur sa destinée finissante, [...] » (Duras, 2004 : 24). Par rapport au futur, plus ou moins prochain, le protagoniste est sûr et certain que « Il faudra que Valérie aille à son étang et regarde ses fleurs » (Duras, 2004 : 25). Relativement au conditionnel, les conjectures prolifèrent, projetées dans un horizon irréallement hypothétique : « Un jour ou l'autre, en robe riche de couleur claire, Valérie, sur cette terrasse, guetterait ce chemin, à cette heure-ci du soir. [...] Valérie attendrait la venue de quelqu'un » (Duras, 2004 : 65).

Si les analepses – et quel meilleur exemple que le refrain de la chanson de Valérie qui martèle le récit : « Quand le lilas fleurira mon amour/Quand le lilas fleurira pour toujours/Quand notre espoir sera là pour toujours... » (Duras, 2004 :

24 et 46) – remplissent, à l'égard du lecteur, des points d'indétermination relatifs au passé de M. Andesmas, récupérés à travers la mémoire affective – « [...] voici qu'il retrouve l'odeur des cheveux d'enfant de Valérie et que ses yeux se ferment de douleur devant cette impuissance, la dernière de sa vie » (Duras, 2004 : 36) –, les prolepses (inexistantes dans le film de Michelle Porte, 2004) inscrivent l'après-attente dans le récit inachevé, tout en ayant recours soit à des locutions temporelles, soit aux changements des temps verbaux, car « pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter » (Camus, 2003 : 29) :

Un changement était en cours, il le savait bien, M. Andesmas – qu'il nomma leur rencontre, bien plus tard (Duras, 2004 : 71).

S'il la revit [la femme de Michel Arc], pendant les années qui s'étendirent entre ces instants et sa mort, ce ne fut que par hasard, lorsqu'il traversait en auto les rues du village (Duras, 2004 : 75-76).

M. Andesmas relata par la suite qu'il fut tenté [...] d'être cruel avec cette femme afin de se protéger de la cruauté dont elle, il le savait, allait faire preuve à son égard (Duras, 2004 : 82).

Plus tard, il dit avoir reconnu là la plus grande des vertus de cette femme, [...] (Duras, 2004 : 93).

D'autres oppositions structurales auraient pu être signalées, comme celle qui existe entre le rectangle blanc de la Place Centrale (où Valérie et Michel Arc dansent) et la masse sombre du corps de M. Andesmas, tache qui signale le regard (Loignon, 2001 : 84) ; entre le bal – espace traditionnel de la rencontre amoureuse ou de la fusion des corps où se met en place la 'figure triangulaire' – et l'exclusion due à la solitude, qui « oblige le langage à revenir sur le silence et la contradiction » (Lasowski, 2007 : 74) ; entre l'oubli (associé aux comparses qui rient dans le village) et le souvenir (qui gagne progressivement le protagoniste) ; entre le plan géométral inhérent au centre (du village) et le plan pulsionnel sous-jacent aux personnages ; entre les rumeurs et l'air qui s'élèvent de la place et le silence qui s'instaure autour de M. Andesmas ; entre la blondeur de Valérie et la noirceur de son auto ; entre la plénitude de ce qui est en cours et le vide de tout événement et, enfin, entre l'impossibilité de tout voir et la certitude d'être vu par tout le monde :

Le rectangle blanc de la place fut traversé par un groupe de gens. M. Andesmas ne voyait qu'une partie de ce rectangle (Duras, 2004 : 19).

Oui, on peut l'apercevoir, distinguer cette tache sombre de son corps entassé dans le fauteuil d'osier qui se détache sur le mur blanc de chaux de la maison qu'il vient d'acquérir pour sa fille Valérie (Duras, 2004 : 52).

Dans ce contexte, il semble impérieux d'établir un bref parallélisme entre le récit de Duras et la pièce de Beckett, visant la thématique de la durée. Tout d'abord, il s'agit de deux livres non-somnifères, tout en étant *En attendant Godot* une manière de circumduction, d'une déperdition : « Vladimir c'est l'écrivain lorsqu'il cherche, en évaluant le pouvoir de chaque mot qui se présente ; Estragon, l'écrivain lorsqu'il se décide, et se délecte à écouter le mot [...] » (Edwards, 1996 : 80-81). Si le lieu scénique permet de voir ce que le roman ne peut pas décrire ou, alors, décrire insuffisamment, les personnages de théâtre, au contraire des personnages romanesques, essayent de lutter contre le silence, de vivre et d'agir, tout en finissant par se lasser des éventuels sujets de conversation et par envisager la parole comme une malédiction inexorable. Vladimir et Estragon constituent, à tous les niveaux, des exemples de cette assertion :

ESTRAGON. —En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR. —C'est vrai, nous sommes intarissables.

ESTRAGON. —C'est pour ne pas penser (Beckett, 1973 : 87).

En effet, et à l'image de M. Andesmas (sauf en ce qui concerne la logorrhée), assis sur un fauteuil d'osier, Estragon, assis sur une pierre, et Vladimir, son compagnon de route, se souviennent d'une histoire de larrons, car « Ça passera le temps » (Beckett, 1973 : 14), demeurent immobiles (Beckett, 1973 : 24), ont le temps (Beckett, 1973 : 38) et l'habitude d'attendre (Beckett, 1973 : 52) et constatent que « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (Beckett, 1973 : 57-58).

Pareillement à M. Andesmas, leur rendez-vous est raté, au bord d'une route, sur un plateau cerné de toutes parts par des précipices (soulignons au passage que le texte durassien fait une allusion au précipice et au gouffre) : depuis la veille, le soir, ils attendent Godot, entêtés à revenir, si Godot ne vient pas, demain et, puis, après-demain et ainsi de suite. Notons qu'il s'agit d'un samedi, comme dans le texte durassien :

ESTRAGON. —Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. —Quoi ?

ESTRAGON. —Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. —Il a dit samedi (Beckett, 1973 : 18).

De même, et comme M. Andesmas, ils ont trois visiteurs, Pozzo, Lucky et un messenger, qui leur communique que Godot ne viendra pas « ce soir. [...] Mais il viendra demain ». (Beckett, 1973 : 129). Quant au chien du récit de Duras, il est transformé en protagoniste vivant-mort d'une chanson que Vladimir se met à chanter :

Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette.
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent... (Beckett, 1973 : 80).

Aux 'côtés' de M. Andesmas, ils font allusion à un passé, vers 1900, qui était tout à fait différent du présent, et ils s'interrogent s'ils attendent au bon endroit, près de l'arbre sans feuilles, au premier acte, et du même arbre couvert de feuilles, à l'acte II. Tandis que *L'après-midi de M. Andesmas* peut être envisagé comme une tragédie de la dépossession, que l'impressionnisme de l'attente traduit, *En attendant Godot* se présente comme une série d'images de cinéma – images-souvenirs, images-rêves et images-monde, selon Deleuze (2009 : 87) – qui façonnent un non-drame, peut-être, ou une tragédie à saveur grotesque ou, encore, une « tragédie optimiste » (Janvier, 1966 : 103-104). Enfermés dans un espace-prison de la cage du Temps, comme le père de Valérie Andesmas, Vladimir et Estragon, semblables au Juif Errant, attendent Godot, dont l'arrivée miraculeuse les sauvera. Entretemps, l'attente se transforme en retour cyclique d'événements ou de non-événements, qui perdent leur importance si toutefois ils arrivent à en avoir, en silences de désespoir (les didascalies en sont l'exemple), en paroles vaines qui rendent impossible la communication, étant donné la vanité du langage et l'amour de Beckett pour les mots, en sentiments de culpabilité, face à la naissance et à la vie et, finalement, en absence de synthèse finale d'une dialectique.

Vivre n'est pas facile – il faut le dire. Cependant, l'homme, loin d'être confronté à l'honneur sévère de Corneille et à la passion démesurée de Racine, ne fait face qu'à des obstacles dérisoires, ridicules, qui, par l'absurde, façonnent la certitude de notre malheur, perpétuellement en attente de quelqu'un qui ne viendra pas, et la révélation de notre destin (Domenach, 1967 : 259-260), à travers l'humour qui « construye lo trágico, que sorprende por lo inédito, por lo hiperbólico, y que, por no esperado, engaña al espectador » (Oliva et Torres, 2008 : 376).

Quant à l'attente, ne serait-elle pas synonyme d'absurde, cette catégorie philosophique de l'existentialisme français et ce théâtre de la dérision, représenté

par Ionesco, Arrabal et Adamov? Un absurde que nous pouvons définir thématiquement (l'incohérence du monde, l'incommunicabilité, la solitude, l'angoisse et la fuite dans l'illusion), mais aussi narrativement, par l'effritement de l'intrigue, par le caractère illogique du dialogue et par l'attente vaine qui métaphorise la chute de l'espoir des personnages condamnés au solipsisme (2001 : 18). Cela étant, Samuel Beckett et Marguerite Duras définissent le temps de l'attente comme une quête paradoxalement errante et sédentaire dont l'*explicit* est le désespoir du « roseau pensant » pascalien. M. Andesmas, Vladimir et Estragon peignent la condition humaine, s'identifiant avec nous, étant donné que « l'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps » et que « le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même » (Sarraute, 1993 : 73-74).

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S. (1973) : *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- . (1990) : *Waiting for Godot. A tragicomedy in two acts*, London / Boston, Faber & Faber [first published in 1956].
- BORGOMANO, M. (1985) : *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, coll. Cinéma.
- CAMUS, A. (2003) : *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais.
- DELEUZE, G. (2009) : *A imagem-tempo*, trad. Eloísa de Araujo Ribeiro, São Paulo, Editora Brasiliense, Cinema 2 [1^a edição : 1990].
- DOMENACH, J.-M. (1967) : *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.
- DURAS, M. (2004) : *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire.
- . (2008) : *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- EDWARDS, M. (1996) : *T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Éditions Belin.
- GAMONEDA, A. L. (1995) : *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- JANVIER, L. (1966) : *Pour Samuel Beckett*, Paris, Éditions de Minuit.
- LASOWSKI, A. W. (2007) : « Maurice Blanchot. Le royaume du désastre », *Le Magazine Littéraire - Mal de vivre ou quête de soi*, n° 12, 73-76.
- LODGE, D. (2006) : *El arte de la ficción*, trad. Laura Freixas, Barcelona, Ediciones Península.
- LOIGNON, S. (2001) : *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras, Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan.

- NADEAU, M. (1970) : *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. Idées nrf.
- OLIVA, C. et F. M. TORRES (2008) : *Historia Básica del arte escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra, Décima Edición [1^a edición, 1990 ; 7^a edición ampliada, 2003 ; 10^a edición, 2008].
- PICARD, M. (1989) : *Lire le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique.
- PORTE, M. (2004) : *L'après-midi de M. Andesmas*, un film avec Michel Bouquet et Miou-Miou (Semaine Internationale de la Critique).
- RICARDOU, J. (1967) : *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel.
- RICŒUR, P. (1985) : *Temps et Récit. 3 – Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. Points / Essais.
- SAFRANEK, I. (1998) : « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », en C. Rodgers et R. Udris (eds.) (1998) : *Duras. Lectures plurielles*, Amsterdam - Atlanta, GA, 57-75.
- SARRAUTE, N. (1993) : *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio / Essais.
- SEYLAS, J.-L. (1963) : *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, Paris, Éditions Lettres Modernes, coll. Archives des Lettres Modernes, n° 47.
- VILA-MATAS, E. (2009) : *París no se acaba nunca*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Le Guernica de Paul Éluard en trois temps

BRISA GÓMEZ ÁNGEL
Universidad Politécnica de Valencia

1. INTRODUCTION

Dans son poème *La victoire du Guernica*, Paul Éluard nous offre le témoignage des instants privilégiés vécus durant la gestation du tableau de Picasso.

Notre étude présente une poétique du temps articulée autour des trois contingences qui l'étayent : celle de l'histoire, celle de la création et celle du devenir. Il s'agit d'une approche possible de l'œuvre et d'une tentative de réflexion sur la poétique de la création, elle-même écho d'une œuvre picturale, sans en être l'interprétation ou la mimésis, loin également de tout rapprochement formel.

Éluard le poète compose une réplique ou note harmonique de l'œuvre picturale de Picasso (Gómez, 2007 : 265). C'est donc au travers du poème d'Éluard que nous visiterons le tableau de Picasso, dont nous verrons les motivations profondes, sa réponse partisane, son activité impulsive et fébrile qui le poussa à manier le pinceau avec la rage au cœur et à composer un véritable tableau de l'horreur de la guerre.

Nous verrons tout d'abord le temps des circonstances historiques secouant l'Espagne et dont les retombées étaient encore insoupçonnées, puis le temps de la création artistique et, pour finir, celui du devenir.

2. LE TEMPS DE LA CIRCONSTANCE : LE BOMBARDEMENT DE GUERNICA LORS DE LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE

De nombreux auteurs rapportent les faits du bombardement de Guernica, le 26 avril 1937, par l'aviation allemande; les reportages photographiques montrent une ville aux trois quarts détruite, une population de 7000 habitants décimée par ses 1600 morts.

Mais le tableau du Guernica est également redevant au gouvernement espagnol qui le destinait au pavillon de l'Espagne à l'Exposition Universelle de

Paris; cette commande, le peintre y réfléchissait en projetant quelques œuvres prémonitoires dont un long poème *Sueño y mentira de Franco* contre le dictateur.

Les événements de Guernica ne firent que le précipiter à l'action, il commença sans plus tarder, quelques semaines à peine après le bombardement, le tableau auquel il mit fin en un peu plus d'un mois.

3. LE TEMPS DE LA CRÉATION

Ce fut tout un événement car Picasso consentit, pour la première fois de sa vie, à la présence d'observateurs. Un petit groupe d'amis assista à ce travail, comme Christian Zervos, André Malraux, Maurice Raynal, Jean Cassou et parmi eux, Paul Éluard. Si Picasso, les manches retroussées, mentionnant mille fois Goya et ses désastres des guerres napoléoniennes, travailla fébrilement sur le tableau, c'est qu'il se sentait profondément engagé dans un procès politique personnel, au-delà de la maturité artistique qui était la sienne au bout de quarante ans de carrière consacrée à l'art.

La réception de cette gigantesque toile fut unanime et provoqua de fortes réactions. Ainsi celle de Claude Roy (Watson, 2002: 362) qui, découvrant le tableau, en fut profondément bouleversé. Il déclara y avoir vu un message d'une autre planète dont la violence le pétrifia et qu'il fut aux prises d'une terrible anxiété qu'il n'avait jamais éprouvée auparavant.

Le poème d'Éluard, *La victoire du Guernica*, connut une large diffusion car il fut publié en 1937 dans la revue *Cahiers d'art*, traduit par Roland Penrose et Georges Reavey en 1938 pour le *London Bulletin* et accompagné de la reproduction du Guernica de Picasso.

Le poète l'inclut dans un livre postérieur *Au rendez-vous allemand*, ainsi que dans *Choix de poèmes* de 1946. Certains auteurs l'insèrent dans leur livre (Parrot en 1953 publie *Paul Éluard*) et Juan Larrea en 1947 *Guernica, Pablo Picasso*. Il apparaît même, traduit en japonais, dans le catalogue de l'exposition Picasso en 1962 à Tokyo. Decaunes l'incorpore aussi en 1964 dans son ouvrage critique *Paul Éluard*.

Le poème est également présent dans le film *Guernica* d'Alain Resnais qui s'en inspira et dont Éluard même réalisa le commentaire.

Mais la petite histoire de la réception du Guernica est incomplète si l'on n'y fait point figurer celle des allemands qui étaient venus perquisitionner chez Picasso à Paris sous l'occupation. Ils firent ouvrir les chambres fortes qu'il possédait à la banque et firent l'inventaire des œuvres qui y étaient entreposées. Le regard d'un des officiers tomba sur une photo du Guernica qui était sur la table, il l'examina et

dit : « C'est vous qui avez fait ça? » Ce à quoi Picasso répondit: « Non, c'est vous qui l'avez fait ».

4. LE POÈME

LA VICTOIRE DU GUERNICA

I

Beau monde des mesures
De la mine et des champs

II

Visages bons au feu visages bons au froid
Aux refus à la nuit aux injures et aux coups

III

Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple

IV

La mort cœur renversé

V

Ils vous font payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie

VI

Ils disaient désirer la bonne intelligence
Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
Ils saluaient les cadavres
Ils s'accablaient de politesses

VII

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde

VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent

X

Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
Dans les yeux
Chacun montre son sang

XI

La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile

XII

Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché

XIII

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

XIV

Parias la mort la terre et la hideur
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison
(Eluard, 1968 : I, 812).

5. LA VICTOIRE DU GUERNICA : UNE EXALTATION DES GENS HUMBLÉS

La victoire du Guernica est un poème de quatorze petites strophes numérotées et structurées autour de trois axes: le premier, de la strophe un à la quatrième strophe, la quatrième strophe marquant une suspension du rythme, le second de la cinquième strophe à la septième, et le troisième de la huitième à la quatorzième, avec une inflexion sur la onzième.

Chacune des strophes repose sur un aspect du monde représenté, comme dans un mouvement d'énumération ou de balayage de chacun des éléments composant le tableau-poème parcourus.

Le peuple (*Beau monde*) est ici caractérisé de façon positive, la forme semble bien un euphémisme car cette expression est réservée d'ordinaire à la désignation de personnes de la haute société. Le poète vient préciser les détenteurs des véritables valeurs sociales: la classe des travailleurs (où s'inscrit le collectif des

mineurs des Asturies qu'il honora au cours de sa conférence de 1936) et des paysans, ensemble le plus déshérité et dont l'habitat est l'un des plus humbles s'il en existe (« mesures »).

Depuis le visionnement de ce cadre social, la vision se rétrécit ou se concentre sur un élément métonymique « visages », élément qui accroche le regard, comme il se produit dans le cas de l'examen d'une œuvre picturale. Le mot est lui aussi positif et nous renvoie tout naturellement aux visages du tableau Guernica.

Éluard recourt aux figures de l'antithèse, dont il est friand, « visages bons au feu visages bons au froid » parallèlement à la juxtaposition, produisant un effet de collage cubiste. Le vers « Aux refus à la nuit aux injures et aux coups » impose un rythme binaire sur des phonèmes [u] et [o] ajoutant le son au mot « coups », insistant sur la souffrance vécue par les hommes.

La métonymie « visages » se répète dans l'anaphore de la troisième strophe, renforcée par la répétition de l'expression « bons à » ; les sonorités des [v] multipliés à partir de l'image « visages » et réfléchis sur le mot « vide » contribuent à accroître la force expressive de la vision inquiétante de la métaphore in absentia des yeux: « le vide qui vous fixe ». La voici donc anticipée, la mort qui est nommée enfin comme le seul bien du peuple signifié par le possessif « Votre mort ».

6. LA VICTOIRE DU GUERNICA : LA FIXATION DU TEMPS

La quatrième strophe réduite a un seul vers concentre toute la force expressive de l'écriture éluardienne: la métonymie « cœur » au centre du vers en juxtaposition du substantif « mort », recréant une figure allégorique à l'aide du participe « renversé » qui la soutient. Surgissent sous nos yeux les visions des visages frappés par la mort et la douleur du Guernica: celui de la personne les bras levés et la bouche proférant un cri adressé au ciel, celui également de la mère portant son enfant mort dans ses bras et celui du combattant renversé, à terre, la fleur au poing, et piétiné par le cheval central.

Le temps verbal disparaît, à vrai dire, il est superflu; le participe passé « renversé » suffit à signifier la fixation dans le temps, la suspension du temps.

Nous rejoignons ici les valeurs temporelles du poème auxquelles se référait Bachelard :

C'est pour construire un temps complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. En tout vrai poème on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne sait pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe (Bachelard, 1966: 101).

7. LA VICTOIRE DU GUERNICA : LE TEMPS D'UN PASSÉ RÉVOLU

A la cinquième strophe nous abordons le deuxième volet du poème-tableau: celui qui met en scène les forces contraires responsables de la situation sociale. Ils ne sont point nommés, mais ils représentent un collectif nombreux dont les actions sont autant de coups portés aux miséreux, comme le suggère l'anaphore « ils »; le prix à payer pour vivre est disproportionné face aux besoins fondamentaux à la survie : le pain, l'eau, le sommeil. Les appositions jointes aux enjambements décuplent l'intensité de la maltraitance. Deux mots en apposition résument un monde « le ciel la terre » un tout qui devient synonyme de « la misère de votre vie ». Remarquons le temps présent qui est employé et dont la permanence s'installe sur les substantifs juxtaposés au long de toute la strophe. C'est le temps de la condition humaine, celui du présent figé dans l'éternité.

La critique sociale du poète vers la classe dominante surgit à la sixième strophe, au travers du jeu des contradictions qui met en évidence une attitude toute guidée par les bons principes de la bienséance bourgeoise: « la bonne intelligence », « faisaient l'aumône », « saluaient... politesse ». Derrière les apparences se cache l'autoritarisme absurde « rationnaient les forts jugeaient les fous », l'avarice « partageaient un sou en deux », l'hypocrisie « saluaient les cadavres », la superficialité « ils s'accablaient de politesses ».

L'imparfait employé dans toutes ces références suggère le passif accumulé avant l'explosion sociale des pauvres.

Le contraste n'en est que plus grand lorsqu'apparaît la strophe suivante, accompagnée du martèlement de deux verbes consécutifs au présent. Les accents toniques et les accents d'expressivité concourent dans la même direction indiquant ainsi que les méthodes de ces hommes riches restent les mêmes et qu'elles visent essentiellement à l'exclusion des autres, les pauvres :

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont **pas** de notre **monde**

8. LA VICTOIRE DU GUERNICA : LE TEMPS DE L'ÊTRE

A la huitième strophe Éluard nous conduit de l'autre côté de ce vaste fossé qui sépare les deux mondes représentés, du côté de la vérité des opprimés, des victimes de l'affrontement. Figurent en premier lieu les femmes et les enfants, référence concomitante au tableau *Guernica*. Nous sommes au cœur du temps présent que recueillent les deux œuvres.

L'isotopie du regard est reprise pour signifier la lumière de la vérité comme nous avons pu le voir dans le poème *Novembre 1936* (Madrid est la ville « D'un seul

diamant cultivé au grand jour »). Cette isotopie se couvre ici de nouvelles valeurs ajoutées: l'innocence de l'enfance, la générosité et le don maternel de soi. Ce sont des qualités intrinsèques et partagées parmi le peuple, comme l'indique la phrase « ont le même trésor ». La tendresse de l'amour et la pureté se dessinent dans la synecdoque complément de « même trésor », « de feuilles vertes de printemps et de lait pur », dont l'effet se prolonge par la coordination « Et de durée » suivie de l'enjambement « dans leurs yeux purs ».

La neuvième strophe reprend le premier vers de la strophe suivante car il insiste sur les mots essentiels: femmes, enfants, trésor, yeux. Ces valeurs, elles sont défendues par les hommes dans une lutte disproportionnée par le manque de moyens mentionné dans ce vers: « les hommes le défendent comme ils peuvent ». Ce manque de moyens est présent au cœur du tableau *Guernica* dans l'homme gisant, le seul combattant représenté dont l'arme au poing n'est que symbolique. Le peuple est d'autant plus vulnérable qu'il n'est pas préparé militairement pour la guerre, laissant le champ libre au massacre. Les seuls instruments aiguisés sont les langues, captées au moment du cri, telles des dagues.

L'anaphore des femmes et des enfants montre bien leur vulnérabilité; les femmes aussi bien que les enfants ont la poésie en partage et la seule arme de leur sang. Le rouge répond au vert et au blanc (les valeurs vitales) pour s'opposer au noir de la mort.

9. LA VICTOIRE DU GUERNICA : LE TEMPS DE L'ESPOIR

Nous voici à l'orée du troisième volet de ce tableau-poème. En tauromachie ce serait le passage de la « suerte de picas » à la « suerte de muerte », au pôle opposé à celui de la vie, les deux pôles en miroir dont l'antagonisme va trouver image, une fois de plus, dans l'antithèse et le chiasme: la peur s'oppose au courage, le vivre au mourir; quant au difficile et au facile, leur opposition s'anéantit dans la fusion nucléaire du mot mort.

Le fonctionnement des images est à la fois sur les deux coordonnées du temps: le diachronique et le synchronique, dans l'ordre linéaire de la succession et dans celui parallèle de la simultanéité. Cette sémiotique obéit à la volonté de montrer combien la frontière entre les deux états est ténue.

Cette onzième strophe constitue le point d'inflexion du poème, symbolisant la boucle du cercle vital de vie et de mort, idée corroborée par le rythme du poème qui descend ici comme atteignant une fin.

Cependant il reprend son envol aux deux strophes suivantes. Le rythme est donné par l'emploi du mot « homme » sans article, ce qui lui confère un ton

d'exhortation. Ce rythme est renforcé du jeu de l'anaphore qui met en relief une autre antithèse: chanté-gâché. De nouveau on observe cette limite invisible et tenue entre deux pôles qui s'annulent.

Ces hommes dont parle le poète sont bien réels, ils s'inscrivent dans un contexte et dans des circonstances réelles et extrêmes. Leur don de soi est aussi absolu que la problématique vitale qu'ils mettent en jeu. Leurs sentiments sont décuplés, à la mesure de l'écart qui se produit entre ces deux pôles: « désespoir / espoir », dans cette sorte de renaissance d'espoir qui puise dans les cendres du désespoir. Ainsi prend corps la métaphore du bourgeon, à partir de celle du feu, tout aussi présente dans le *Guernica* de Picasso.

L'exhortation est renouée avec l'impératif « ouvrons » où le poète s'implique dans le cadre énonciatif de l'œuvre. Il s'offre à la lutte comme partie prenante. Somme toute, c'est l'espoir qui l'emporte.

L'adverbe « ensemble » vient étayer le pluriel collectif du verbe à la première personne du pluriel de l'impératif. Éluard fait appel jusqu'à la moindre goutte d'espoir instillée dans la sève de l'avenir.

10. FIN DU POÈME : LE TEMPS DU DEVENIR DE L'HOMME

Dans l'une de ses lettres à Louis Parrot datée du 11 août 1936, Éluard écrit: « Mon livre ne compte plus guère. Je rêve surtout de partir pour me mettre au service des Espagnols. Quand formera-t-on une légion étrangère pour détruire celle des fainéants, des esclaves? » (Gateau, 1988: 237)

C'est dire l'étendue de l'engagement de l'homme pour une cause désespérée.

Le ton exhortatif monte à la dernière strophe pour devenir oratoire, tel un discours politique. Les mots heurtent dans un rythme binaire : « Parias la mort la terre et la hideur ».

Les vers s'enchaînent sans pause syntactique ni ponctuation, le complément « de nos ennemis » l'est à fois du mot antérieur « la hideur » et de la fin du vers « la couleur », puis le vers se joint au suivant à travers l'adjectif de « couleur » « Monotone ».

Le poème se ferme sur un mot qui clôturait déjà le poème évoqué plus haut, *Novembre 1936*, « raison »; car pour Éluard c'est bien une affaire de justice qui réclame urgemment son droit à être et à demeurer dans un présent qui doit être celui du devenir de l'homme. C'est en cela qu'Éluard se sent le frère de Picasso, ils

regardaient au même moment dans la même direction, rappelons ici les mots de Lucien Scheler (1968 : 1521)¹:

Eluard est sans doute l'homme actuellement le plus proche de Picasso, le plus « frère ». Non seulement par son infinie compréhension, mais par son essence, par la nature de son regard. Tous deux ont cette honnêteté en face de ce qui est, cette scrupuleuse exigence. Ils sont attentifs, ils atteignent à l'unité naturelle, en ne sacrifiant ni l'évidence du monde, ni la leur.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, G. (1966) [1939] : *Instant poétique et instant métaphysique, l'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier.
- ELUARD, P. (1968) : *Œuvres complètes*, tomes I, II, Paris, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GATEAU, J. Ch. (1988) : *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont, Biographies sans masques.
- GÓMEZ ÁNGEL, B. (2007) : *Paul Eluard y España*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia.
- WATSON, P. (2002) : *Historia intelectual del siglo XX*, Barcelona, Ed. Crítica.

¹ Scheler L, note du livre 36 *Cours Naturel*, O.C. I, 1521.

Voces femeninas en *Une si longue lettre* de Mariama Bâ

ISABEL ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN
Universidad de Almería

Mariama Bâ nace en Senegal en 1929 en el seno de una familia musulmana tradicional de clase alta. Huérfana a una edad muy temprana fue criada por sus abuelos maternos. Su infancia y su vida navegan entre las tradiciones musulmanas transmitidas por sus abuelos y las ideas republicanas de la escuela francesa donde su padre, ministro de sanidad de un Senegal recién independizado, la matricula. La escritora dice: «Gracias a mi padre y la visión justa que tenía sobre la vida fui a la escuela, contrariamente a lo que pensaban mis abuelos... ». (Su familia, acomodada, contaba con una mezquita, ahí es donde sus abuelos, hubieran querido que esta creciera, sin salir de ese entorno familiar, sin ir a la escuela y conociendo a fondo la iniciación a los ritos).

Estudiante brillante prosigue sus estudios de magisterio y obtiene su diploma de maestra en 1947. Durante doce años, impartirá docencia en barrios humildes para, posteriormente, pedir traslado por motivos de salud a la Inspección regional de Educación.

Madre de nueve hijos, estuvo casada con el diputado Obèye Diop. Tras divorciarse de él formó parte de varias asociaciones de mujeres, en las que luchó para mejorar la situación de los derechos de la mujer. En 1979 publica *Une si longue lettre*, una novela epistolar donde nos expone el problema de la poligamia. Poco después de morir de cáncer sale a la luz su segunda novela *Un chant écarlate* (2004), en la que nos habla de los matrimonios mixtos.

Mariama Bâ es una de las tantas escritoras africanas, que, en medio de una situación social y política complicada se inscribe dentro de la corriente de mujeres que rompen su silencio y ponen voz, con esta, su primera novela *Une si longue lettre*, a la mujer africana que se ve obligada a enfrentarse a un mundo hecho a medida para el sexo contrario así como a un patrón de matrimonio pensado exclusivamente para propio disfrute del tradicional señor varón: la poligamia.

1. ESPOSAS Y COESPOSAS AFRICANAS: TRES GENERACIONES DISTINTAS

Durante largos siglos, las africanas han creado literatura, han compuesto al anochecer alrededor del fuego en las reuniones del poblado, los han entonado en grupo en los campos de cultivo, también los han recitado solemnemente en palacios de reyes. Las africanas han sido, en gran parte, la memoria de sus pueblos, las encargadas de transmitir a los niños las historias de sus antepasados. Desde tiempos remotos Madre Africa se ha expresado por boca de sus hijas. Desde hace incontables estaciones de lluvia, las hijas de África han escrito sobre amores, revoluciones, destierros y sueños¹ (Pereyra y Mora, 2000: 27).

En esta obra que hoy analizamos aquí Mariama Bâ nos hace un retrato de las tres generaciones de la mujer africana: las abuelas y madres tradicionales; aquellas que no lo son tanto, las que se encuentran entre la tradición y un Senegal recién independizado; y la mujer africana moderna, universitaria, es decir, las hijas, aquellas que han introducido los vaqueros en su fondo de armario. La historia que nos narra aquí Mariama Bâ comienza en 1960. Por medio de estas voces femeninas accederemos a un mundo donde la mujer africana es víctima y protagonista de un Senegal «polígamo» recién independizado.

En esta novela epistolar nuestra escritora denuncia el acatamiento de la mujer a verse obligada a vivir bajo las exigencias de un varón. Por ello nos presenta a una protagonista, Ramatoulaye, convencida de la complementariedad entre un hombre y una mujer, a una esposa que cree en el calor de un hogar feliz donde cada uno, marido y mujer, ocupa un lugar y un papel claramente definidos, realidad que esta sí vivó y disfrutó mientras fue la única reina de su matrimonio:

J'accomplissais mes tâches; elles meublaient le temps et canalisait mes pensées. Mais le soir, ma solitude émergeait, pesante. On ne défait pas aisément les liens ténus qui ligaturent deux êtres, le long d'un parcours jalonné d'épreuves. J'en faisais l'expérience, exhumant des scènes, des conversations. Les habitudes communes ressurgissaient à leur heure. Me manquaient atrocement nos causeries nocturnes; me manquaient nos éclats de rire délassants ou complices; me manquaient comme de l'opium nos mises au point quotidiennes. L'errance de ma pensée chassait tout sommeil. Je contournais mon mal sans vouloir le combattre. La continuité des émissions radiophoniques me secourait. J'assignais à la radio un rôle consolateur. Les mélodies nocturnes berçaient mon anxiété [...] Je prenais un ton enjoué pour réveiller mon bataillon. Le café chauffait et embaumait l'atmosphère. Les bains

¹ *Las voces del arco iris. Textos femeninos y feministas al sur del Sáhara* (Verónica Pereyra y Luis María Mora, México: Editorial Tanay, 2000) es una antología que pretende rescatar algunos de los textos creados por las hijas de Africa, rescatarlos del fondo del olvido, pero sobre todo del fondo del silencio que se les ha impuesto durante demasiado tiempo.

moussaient; les rires et les taquineries fusaient. Une nouvelle journée et des efforts accrus ! Une nouvelle journée et attendre... (Bâ, 2004: 100).

Este era el contenido de una de las cartas que Ramatoulaye envió a su íntima amiga Aïssatou a Estados Unidos². En ella nuestra protagonista abre su corazón y expresa lo que realmente siente la mujer «moderna» africana de su generación que, como ella, se casa por amor y que ve, a una edad madura, cómo la poligamia también se adueña de su felicidad despojándola del hombre que hasta ese día había sido sólo suyo. Ramatoulaye expresa su tristeza así como su impotencia al no poder hacer nada para frenar esa tradición, ni la decisión ya tomada de su esposo de abandonarla por un cuerpo de mujer más fresco y más joven, el de Binetou, la íntima amiga de Daba, la hija mayor del matrimonio, aquella que frecuentaba a menudo el domicilio familiar³.

Retrocedamos a la década de los sesenta del siglo pasado, o lo que es lo mismo, a los primeros años de independencia de un Senegal nuevo. Estamos ante dos parejas jóvenes (Ramatoulaye-Modou Fall; Aïssatou-Mawdo Bâ), dos parejas, como decía, modernas que chocan con las tradiciones de las generaciones de sus progenitores.

Son mujeres que han elegido como maridos a hombres jóvenes, con estudios, como ellas, nivel cultural alto, y lo más importante, han elegido a estos por amor, en contra de lo que sus padres querían para ellas.

Tanto Modou (abogado) como Mawdo (médico) se trasladan a París, para concluir su formación académica. Ellas continúan en Senegal realizando sus estudios: como maestras, una profesión muy acorde con el rol de la mujer y su contacto con los pequeños.

Ambas representan el espíritu de la mujer africana que ha sido instruida y que quiere decidir sobre su vida. Estas serán a su vez madres y mujeres trabajadoras, intentando siempre conciliar docencia y presencia en casa.

² Dicha correspondencia epistolar se inicia cuando Ramatoulaye, respetuosa de la tradición coránica, debe recluirse durante cuatro meses y diez días tras el fallecimiento de su esposo Modou Fall y decide confiarle a su amiga Aïssatou la evolución de sus sentimientos. Ambas son mujeres privilegiadas, instruidas: « par la femme blanche qui la première a voulu pour nous un destin hors du commun »[...] Cada una elegirá una salida ante el doloroso conflicto planteado por la poligamia (Jover Silvestre, 2005: 98).

³ « Ma fille Daba, préparant son baccalauréat, emmenait souvent à la maison des compagnes d'études. Le plus souvent, c'était la même jeune fille, un peu timide, frêle, mal à l'aise, visiblement dans notre cadre de vie. [...] Sa beauté resplendissait, pure. Les courbes harmonieuses de son corps ne pouvaient passer inaperçues.

Je voyais, parfois, Modou s'intéresser au tandem. Je ne m'inquiétais nullement, non plus, lorsque je l'entendais se proposer pour ramener Binetou en voiture, "à cause de l'heure tardive", disait-il.

Binetou cependant se métamorphosait. Elle portait maintenant des robes de prêt-à-porter très coûteuses. Elle expliquait à ma fille en riant: " Je tire leur prix de la poche d'un vieux " » (Bâ, 2004: 70).

Ambas simbolizaban la modernidad frente a una férrea tradición de mujeres sólo amas de casa. Veamos cómo Ramatoulaye nos intenta describir la visión que la mujer tradicional africana posee de la fémina que, como Ramatoulaye y Aïssatou y la propia escritora Mariama Bâ, han sido educadas entre la escuela coránica (en su infancia) y la escuela francesa (en su adolescencia):

Allez leur expliquer qu'une femme qui travaille n'en est pas moins responsable de son foyer. Allez leur expliquer que rien ne va si vous ne descendez pas dans l'arène, que vous avez tout à vérifier, souvent tout à reprendre: ménage, cuisine, repassage. Vous avez les enfants à débarbouiller, le mari à soigner. La femme qui travaille a des charges doubles aussi écrasantes les unes que les autres, qu'elle essaie de concilier. Comment les concilier? Là réside tout un savoir-faire qui différencie les foyers.

Certaines de mes belles-sœurs n'enviaient guère ma façon de vivre. Elles me voyaient me démener à la maison, après le dur travail de l'école. Elles appréciaient leur confort, leur tranquillité d'esprit, leurs moments de loisirs et se laissaient entretenir par leurs maris que les charges écrasaient.

D'autres, limitées dans leurs réflexions, enviaient mon confort et mon pouvoir d'achat. Elles s'extasiaient devant les nombreux « trucs » de ma maison: fourneau à gaz, moulin à légumes, pince à sucre. Elles oubliaient la source de cette aisance : debout la première, couchée la dernière, toujours en train de travailler (Bâ, 2004 : 45).

De hecho, los abuelos maternos de nuestra propia escritora jamás vieron con buenos ojos que esta fuera una mujer que se instruyera y se formara académicamente. Estos, bien situados económicamente, hubieran deseado que esta creciera sin salir del entorno familiar, conociendo a fondo los ritos, que se preparara para ser una excelente y perfecta ama de casa que supiera cocinar, hacer masa de cuscús, etc., y por supuesto, casarse, con o sin su consentimiento.

Ramatoulaye, así como Aïssatou, perteneció a este grupo de mujeres formadas que luchó y peleó por unirse al hombre de su vida, rechazando al pretendiente adinerado (Daouda Dieng), favorito de su madre.

La insatisfacción de las familias era evidente ante unos jóvenes modernos que traicionando la tradición se casan. Eran tiempos felices. Ambas parejas modernas, Ramatoulaye y Aïssatou junto con sus respectivos, felices y enamoradas asistían a la independencia de un país, a la eclosión de una República, al nacimiento de un himno y a la implantación de una bandera:

Privilège de notre génération, charnière entre deux périodes historiques, l'une de domination, l'autre d'indépendance. Nous étions restés jeunes et efficaces, car nous étions porteurs de projets. L'indépendance acquise, nous assistions à l'éclosion d'une République, à la naissance d'un hymne et à l'implantation d'un drapeau (Bâ, 2004: 53).

Es evidente que la modernidad de esta primera parte de la novela asociada a la juventud y felicidad de estas dos féminas junto a sus parejas choca abiertamente con las férreas tradiciones religiosas y culturales de la generación de sus madres y abuelas (Dame Belle-mère, Tante Nabou, etc.).

Sin embargo, con el paso de los años y una vez que estas mujeres, jóvenes «revolucionarias» en su día, ocupan el terreno de la madurez la poligamia también se introduce en sus hogares. En el primer caso (el marido de Ramatoulaye) por el confort, la novedad y la atracción de un cuerpo más joven; en el segundo caso, además de por lo anterior, por la venganza de una madre o suegra que nunca consintió el matrimonio de su hijo por amor con una mujer que ella nunca aceptó:

De origen noble y viuda, rechaza la boda de su hijo Mawdo Bâ con Aïssatou a la que considera indigna pues pertenece a una casta de artesanos joyeros. Su venganza estará perfectamente premeditada pues educa a la joven Nabou, a la que exilia de su familia y pueblo para convertirla en la segunda esposa de su hijo (Jover Silvestre, 2005: 100).

Aquí vemos reflejadas a las matriarcas africanas que quieren anular la voluntad y la elección de las jóvenes frente a la suya.

Para la mujer africana en general el tema de la poligamia es vivido de distinto modo en función de la educación que reciba. De hecho, la primera generación, aquella en la que hallamos a la madre y suegra de Ramatoulaye o a Tante Nabou, suegra de Aïssatou, representa a este tipo de matriarcas africanas que se convierten en transmisoras de una férrea tradición que anula la voluntad y la elección de los jóvenes.

De ahí se explica que Tante Nabou, criando su venganza, formara en la escuela francesa a su sobrina Nabou, hija de un hermano suyo. Del mismo modo la preparó para ser una buena esposa... Y una vez que esta niña se hizo mujer –y de ahí, «sage-femme»–, Tante Nabou convocó a su hijo para anunciarle que su hermano le había ofrecido a su sobrina para agradecerle la manera tan digna que había tenido de educar a su hija:

Mon frère Farba t'a donné la petite Nabou comme femme pour me remercier de la façon digne dont je l'ai élevée. Si tu ne la gardes pas comme épouse, je ne m'en relèverai jamais. La honte tue plus vite que les maladies (Bâ, 2004 : 62).

Tante Nabou puso fecha a dicha boda y, con el día fijado, Mawdo no tuvo más remedio que comunicárselo a su mujer Aïssatou. Así fue como, con ayuda de falsas excusas, se lo expuso (y no propuso):

Et parce que sa mère avait pris date pour la nuit nuptiale, Mawdo eut en fin le courage de te dire ce que chaque femme chuchotait: tu avais une co-épouse. «

Ma mère est vieille. Les chocs de la vie et les déceptions ont rendu son cœur fragile. Si je méprise cette enfant, elle mourra. C'est le médecin qui parle, non le fils. Pense donc, la fille de son frère, élevée par ses soins, rejetée par son fils. Quelle honte devant la société ! ».

C'est « pour ne pas voir sa mère mourir de honte et de chagrin » que Mawdo était décidé à se rendre au rendez-vous de la nuit nuptiale. Devant cette mère rigide, pétrie de morale ancienne, brûlée intérieurement par les féroces lois antiques, que pouvait Mawdo Bâ? Il vieillissait, usé par son pesant travail et puis, voulait-il seulement lutter, ébaucher un geste de résistance? La petite Nabou était si tentante...

Alors, tu ne comptas plus, Aïssatou. Le temps et l'amour investis dans ton foyer? Des bagatelles vite oubliées. Tes fils? Ils ne pesèrent guère lourd dans cette réconciliation d'une mère et de son « seul home », tu ne comptas plus, pas plus que tes quatre fils: ceux-ci ne seront jamais les égaux des fils de la petite Nabou (Bâ, 2004: 62-63).

Ante tal giro en su vida, Aïssatou decide marcharse y comenzar de cero⁴.

Mawdo resultó ser un enigma para Ramatoulaye, del mismo modo que el resto de los hombres. Este se quedaba desolado, roto de dolor por la marcha de su primera mujer, la mujer con la que había compartido tantos años pero sin embargo tal sentimiento no le impedía dejar preñada a la pequeña Nabou. Dos hijos habían nacido ya.

Tres años después Ramatoulaye experimentaría el sabor amargo de la poligamia. A partir de aquí veremos los caminos diferentes que estas dos mujeres, antaño felices, en pareja, van a tomar. Si Aïssatou escoge el divorcio y su instalación lejos de Senegal, en Estados Unidos, junto con sus hijos; Ramatoulaye opta por la permanencia en el país asumiendo, con gran dolor, su nueva situación de primera esposa:

Et tu partis. Tu eus le surprenant courage de t'assumer. Tu louas une maison et t'y installas. Et au lieu de regarder en arrière, tu fixas l'avenir obstinément. Tu t'assignas un but difficile [...] les livres te sauvèrent. Devenus ton refuge, ils te soutinrent. [...] Ce que la société te refusait, ils te l'accordèrent: des examens passés avec succès te menèrent toi aussi en France. L'École d'interprétariat, d'où tu sortis, permit ta nomination à l'ambassade du Sénégal aux États-Unis. Tu gagnes largement ta vie. Tu évolues dans la quiétude, comme tes lettres me disent... (Bâ, 2004: 66).

⁴ « Tu choisis la rupture, un aller sans retour avec tes quatre fils, en laissant bien en vue, sur le lit qui fut vôtre, cette lettre destinée à Mawdo et dont je me rappelle l'exact contenu: " Mawdo, Les princes dominant leurs sentiments pour honorer leurs devoirs. Les ' autres ' courbent leur nuque et acceptant en silence un sort qui les brime [...] Au bonheur qui fut nôtre, je ne peux substituer celui que tu me proposes aujourd'hui [...] Je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue de seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route. Adieu, Aïssatou " » (Bâ, 2004: 64-65).

En el fondo Ramatoulaye envidia este modo de reaccionar. Esta elección de vida, este nuevo empezar tan distintos a su realidad:

Comme j'enviais ta tranquillité lors de ton dernier séjour! Tu étais là, débarrassée du masque de la souffrance. Tes fils poussaient bien, contrairement aux prédictions. Tu ne t'inquiétais pas de Mawdo. Qui, tu étais bien là, le passé écrasé sous ton talon. Tu étais là, victime innocente d'une injuste cause et pionnière hardie d'une nouvelle vie (Bâ, 2004: 69).

Veamos el modo tan normal (para ellos los hombres africanos) en el que comunican a Ramatoulaye que su esposo acaba de contraer matrimonio con otra mujer y cómo su marido se despidió de esta esa misma mañana:

Et, au crépuscule de ce même dimanche où l'on mariait Binetou, je vis venir dans ma maison, en tenue d'apparat et solennels, Tamsir, le frère de Modou, entre Mawdo Bâ et l'imam de son quartier. D'où sortaient-ils si empruntés dans leurs boubous empesés? Ils venaient sûrement chercher Modou pour une mission importante dont on avait chargé l'un d'eux. Je dis l'absence de Modou depuis le matin.

Je pensais à l'absent. J'interrogeai dans un cri de fauve traqué:

—Modou ?

Et l'imam, qui tenait en fin un fil conducteur, ne le lâcha plus. Il enchaîna, vite, comme si les mots étaient des braises dans sa bouche:

—Oui, Modou Fall, mais heureusement vivant pour toi, pour nous tous, Dieu merci. Il n'a fait qu'épouser une deuxième femme, ce jour. Nous venons de la mosquée du Grand-Dakar où a lieu le mariage.

Les épines ainsi ôtées du chemin par l'imam, Tamsir osa:

—Modou te remercie [...]. Dieu lui a destiné une deuxième femme, il n'y peut rien. Il te félicite pour votre quart de siècle de mariage où tu lui a donné tous les bonheurs qu'une femme doit à son mari. Sa famille, en particulier moi, son frère aîné, te remercions. Tu nous a vénérés. Tu sais que nous sommes le sang de Modou.

Et puis, les éternelles paroles qui doivent alléger l'événement: « Rien que toi dans ta maison si grande soit-elle, si chère que sois la vie. Tu es la première femme, une mère pour Modou, une amie pour Modou » (Bâ, 2004 : 72-73).

Y así, con estas simples y relajadas palabras, no volvió nunca más al que fue su primer hogar.

Aquí es cuando Ramatoulaye comienza a comprender tantas ausencias que bajo el disfraz de reuniones sindicales Modou había tenido.

Sorprendentemente, Ramatoulaye, de cara a la galería, tenía que, además, estar agradecida a su marido por el hecho de haber sido un buen padre y esposo, un esposo que ahora pasaba a ser un amigo. Agradecer también a su familia política. Sonreírles. « Leur servir à boire ».

Paradójicamente todo tenía que transcurrir así, en una sociedad donde el hombre es el que elige, aparentemente el único que siente, el único que puede ser feliz y la mujer es la que acata, quien asume y todo ello, claro está, con el mejor de sus semblantes. El hombre, por ser hombre, hace bien todo lo que haga. El papel de la mujer es asumir, callar y continuar siendo agradable.

Sin embargo, estas mujeres que habían crecido en un entorno tan diferente al de las matriarcas africanas y que no habían sido educadas ni preparadas para ser futuras coesposas, sentían un verdadero desgarró en sus corazones, aunque dichos sentimientos no los pudieran manifestar en público. Sus lágrimas eran la única compañía en sus lamentaciones:

Enfin seule pour donner libre cours à ma surprise et jauger ma détresse. Ah ! Oui, j'ai oublié de demander le nom de ma rivale [...] Binetou la timide ! [...] Je me disais ce que disent toutes les femmes trompées: si Modou était du lait, c'est moi qui a eu toute la crème. Ce qui restait, bah! De l'eau avec une vague odeur de lait.

Mais la décision finale m'appartenait. Modou, absent toute la nuit (consommait-il déjà son mariage ?), la solitude qui porte conseil me permit de bien cerner le problème.

Partir? Recommencer à zéro, après avoir vécu vingt-cinq ans avec un homme, après avoir mis au monde douze enfants ? (Bâ, 2004: 76).

Su vida da un giro radical. De ser una mujer realizada, esposa y madre feliz pasó a verse sola. Aceptó y se preparó para un reparto equitativo propio de la poligamia. Y tuvo que afrontar la soledad en un mundo de hombres.

Una mujer, que, a pesar de todo, siempre fue fiel a su amor de juventud, aún después de su abandono.

Esta fidelidad a Modou, su primer y único amor y el hecho de no contribuir en esa cadena poligámica de suma de esposas con el fin de no provocar en otras el dolor que ella sufrió, le llevará a rechazar a diversos pretendientes que, una vez viuda, la pedirán de nuevo en matrimonio.

El primero de ellos, su cuñado, hermano del difunto Modou, que la visita en su casa para anunciarle (sin previa consulta) que se casa con ella. Es aquí cuando Ramatoulaye, después de treinta años de silencio, va a decirles, a los mismos que le anunciaron en su día entre risas, el matrimonio de su entonces esposo con otra, todo lo que realmente piensa:

[...] Tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on passe de main en main. Tu ignores ce que se marier signifie pour moi: c'est un acte de foi et d'amour, un don total de soi à l'être que l'on a choisi et qui vous a choisi. (J'insistais sur le mot choisi) (Bâ, 2004: 108).

Et tes femmes, Tamsir? Ton revenu ne couvre ni leurs besoins ni ceux de tes dizaines d'enfants. Pour te suppléer dans tes devoirs financiers, l'une de tes épouses fait des travaux de teinture, l'autre vend des fruits, la troisième inlassablement tourne la manivelle de sa machine à coudre. Toi, tu te prélasses en seigneur vénéré, obéi au doigt et à l'œil. Je ne serai jamais le complément de ta collection (Bâ, 2004: 110).

La siguiente cita que mostramos a continuación llega a resumir, a poner en escena, a abrirnos el interior de estas mujeres, sus sentimientos, sus sufrimientos como consecuencia de su gran rival *la poligamia*. Esta tiene lugar tras una conversación que Ramatoulaye, la protagonista, mantiene con el marido de su íntima amiga, Mawdo:

Ainsi, pour changer de « saveur », les hommes trompent leurs épouses. J'étais offusquée. Il me demandait compréhension. Mais comprendre quoi ? La suprématie de l'instinct ? Le droit à la trahison ? La justification du désir de changement? Je ne pouvais être l'alliée des instincts polygamiques. Alors, comprendre quoi?... (Bâ, 2004: 68).

La tercera generación es la de Daba, la hija mayor de Ramatoulaye y la de sus hermanas pequeñas: Arame, Yacine et Dieynaba. Es una generación que comparte las tareas del hogar con sus maridos, que ha introducido los vaqueros en su fondo de armario y que fuma.

Daba representa a la mujer moderna, felizmente casada, directora de su destino, que lucha intentando convencer (en vano) a su madre para que no acepte un reparto poligámico del matrimonio:

La rage de Daba augmentait au fur et à mesure qu'elle analysait la situation: « Romps, Maman ! Chasse cet homme. Il ne nous a respectées, ni toi, ni moi. Fais comme Tata Aïssatou, romps. Dis-moi que tu rompras. Je ne te vois pas te disputant un homme avec une fille de mon âge » (Bâ, 2004 : 76).

Arane, Yacine y Dieynaba representan a las jóvenes de su tiempo. Fuman, beben, llevan pantalones, salen por la noche y reciben a sus amistades en casa. Veamos cómo Ramatoulaye sorprende a sus tres hijas menores y cómo se escandaliza ante el hecho de que fumen, ella que entra dentro del modelo de mujer africana moderna de aquel Senegal de los años 70-80:

L'autre nuit, j'avais surpris le trio (comme on les appelle familièrement) Arame, Yacine et Dieynaba, en train de fumer dans leur chambre [...] Elles savouraient leur plaisir goulûment, derrière la porte close, car j'essaie de respecter, le plus possible, leur intimité [...] Mais de là à s'octroyer la licence de fumer! Ma colère les foudroya. J'étais offusquée par la surprise. Une bouche de femme exhalant l'odeur âcre du tabac, au lieu d'embaumer ! Des dents de

femmes noircies de nicotine, au lieu d'éclater de blancheur ! Pourtant, leurs dents étaient blanches. Comment s'y prenaient-elles pour réaliser cette performance ?

Je jugeais affreux le port du pantalon quand on n'a pas, dans la constitution, le relief peu excessif des Occidentales. Le pantalon fait saillir les formes plantureuses de la Nègresse, que souligne davantage une cambrure profonde des reins. Mais j'avais cédé à la ruée de cette mode qui ceignait et gênait au lieu de libérer. Puisque mes filles voulaient « être dans le vent », j'avais accepté l'entrée du pantalon dans les garde-robes.

J'eus tout d'un coup peur des affluents du progrès. Ne buvaient-elles pas aussi ? (Bâ, 2004 : 141-142).

Es una generación que invita a sus amigos a casa, algo inusual en generaciones precedentes. El abuelo de Ramatoulaye, por ejemplo, no aceptaba con muy buenos ojos que chicos jóvenes fueran a la casa. Tanto es así, que llegada una determinada hora, los echaba:

Étais-je responsable d'avoir donné un peu de liberté à mes filles ? Mon grand-père refusait l'accès de notre maison aux jeunes gens. À dix heures du soir, une clochette à la main, il avertissait les visiteurs de la fermeture de la porte d'entrée. Il scandait les tintements de la clochette, du même ordre: « Que celui qui n'habite pas ici déguerpisse ! » (Bâ, 2004 : 143).

Ramatoulaye tiene miedo a todo este progreso que a veces siente se le escapa de las manos.

Si para la generación de nuestra protagonista el conflicto tradición-modernidad se planteaba como un tema tabú debido a la poligamia, una generación más tarde, esta misma señora que un día, joven, luchó por sus sueños enfrentándose a su madre y suegra, ahora, madura, se ve desorientada ante los nuevos hábitos de sus hijas. Ahora es ella quien forma parte de esta tradición.

Es esta nueva generación de mujeres africanas, es decir, la formada por las hijas de Ramatoulaye, quien sitúa a Ramatoulaye en su papel de madre. Ahora es ella quien representa la tradición frente a cada una de ellas.

Esto decía Kourouma sobre la mujer que es madre en su primera novela *Les Soleils des Indépendances*:

Ce qui sied le plus à un ménage, le plus à une femme, l'enfant, la maternité qui sont plus à une femme: l'enfant, la maternité qui sont plus que les plus riches parures, plus que la plus éclatante beauté ! À la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité (Kourouma, 1970: 52).

Como madre, Ramatoulaye, va a ser una madre protectora de sus cachorros y defensora de la felicidad de estos. El amor de madre está por encima del deber y de las normas de la sociedad a la que ella y sus hijos pertenecen. Prueba de ello es el

abrazo que le da y el apoyo que le ofrece a su hija una vez que conoce la noticia de su embarazo ilegítimo y antes de tiempo:

Et puis, on est mère pour comprendre l'inexplicable [...]. On est mère pour aimer, sans commencement ni fin [...]. Je ne pouvais pas l'abandonner, comme le dictait l'orgueil. Je pris dans mes bras ma fille. Je la serrais douloureusement dans mes bras [...]. Elle pleurait. Elle hoquetait. Comment avait-elle pu, seule, cohabiter avec son secret ? [...]. Un effort surhumain me redressa. Courage ! Farmata était étonnée. Elle s'attendait à des lamentations : je souriais. Elle voulait des remontrances véhémentes: je consolais. Elle souhaitait des menaces: je pardonnais (Bâ, 2004: 153-154).

Una madre, que como tal, desafia de nuevo la opinión de su sociedad a favor del bienestar de su hija. Una madre que piensa en cómo ocultar el estado de su hija (por su bien frente a la sociedad tradicional que las rodea) sin que esta se vea obligada a tener que abandonar sus estudios. Una madre que, como mujer, lucha, en la medida de lo posible, para que sus hijas sean libres y felices en un mundo vetado y cercado para todo aquel ser que nazca mujer. Una madre, en definitiva, que tras haber probado el sabor amargo del desengaño como consecuencia de la poligamia, siente una inmensa felicidad al ser testigo de estos nuevos tiempos en los que sus hijas, libres, modernas y felices, forman parte de esa encomiable tercera generación de mujeres africanas. Con ellas, Ramatoulaye, siente un triunfo personal. Con ellas nuestra protagonista saborea la modernidad y la nueva sociedad de mujeres senegalesas emancipadas, aquello por lo que tanto luchó desde joven y qué mejor forma de hacerlo que poniendo como ejemplo la vida y experiencia personal de sus propias hijas.

BIBLIOGRAFÍA

- BÂ, M. (2004): *Une si longue lettre*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. Motifs.
- JOVER SILVESTRE, Y. (2005): *La lucha de la mujer en la escritura francófona africana*, Almería, Universidad de Almería.
- KOUROUMA, A. (1970): *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil.
- PEREIRA, V. y L. M. MORA (2000): *Las voces del arco iris. Textos femeninos al sur del Sáhara*, México, Editorial Tanay.

El tiempo emocional en *Le Roi se meurt* de Ionesco a partir de la puesta en escena del Teatro de la Abadía de José Luis Gómez¹

ANABEL GONZÁLEZ MOYA
Universitat de València

En su última obra, a modo de diario, como ya hizo en otras ocasiones en *Antidotes*, *Journal en miettes*, *Passé présent*, *présent passé* o aún *Notes et contre-notes*²; Eugène Ionesco nos ofrece esta reflexión en sus primeras páginas:

¿Qué he hecho los tres cuartos de siglo que he vivido? He dormido, me despierto: es tarde, muy tarde en la noche. He dormido, he perdido mi tiempo, he perdido mi tiempo: y mi tiempo me ha perdido a mí. Tal vez, ¿nunca es demasiado tarde? Él puede venir todavía. Yo lo espero. Puede surgir en la última hora, en el último minuto, en el último segundo.

Pero yo me pregunto qué es lo que pude hacer bien, ¿qué pude hacer bien? He vivido en la angustia o en el olvido de la angustia pero con la angustia subyacente en el olvido (Ionesco, 1989: 14).

Seguramente, pensar que el tiempo pasa indefectiblemente, que la vida no se vive con más intensidad, no sólo porque hay otras obligaciones primeras sino también por el miedo a la muerte, es uno de los desasosiegos fundamentales del ser humano. La angustia por el paso del tiempo es una veta fundamental de lo que se ha dado en llamar la angustia existencial.

En el presente estudio haremos una reflexión sobre el concepto de tiempo y la temporalidad en la puesta en escena de *El Rey se muere* de José Luis Gómez y nos servirán de apoyo principalmente las palabras reflexivas y últimas de Eugène Ionesco en su obra *La búsqueda intermitente. Diario íntimo* así como los textos que a título póstumo recoge su hija en *Portrait de l'écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco (1909-1994)*.

¹ *El Rey se muere*, puesta en escena de José Luis Gómez, de la Compañía Teatro de la Abadía en 2004.

² *Notes et contre-notes*. Ionesco, E. Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1962, puis, en 1966, dans la coll. Idées. Se trata de ensayos, artículos y reflexiones del autor en diferentes formatos que se sitúan entre 1962 y 1977.

La puesta en escena de José Luis Gómez nos conduce a través de un tramo final de vida de poco más de una hora y media, desde el debut hasta la despedida, y es quizá por este motivo que nos surja la comparación, no sólo con la obra teatral original homónima sino también con las últimas reflexiones que tuvo su autor poco antes de su muerte (1909-1994).

Apreciamos la obsesión del autor por el tiempo, una obsesión que se muestra a lo largo de su obra teatral, incluso en aquéllas en las que el tiempo y su valor son menos perceptibles –pensemos en la presencia del péndulo insistente y arbitrario de *La cantante calva*, en las clases que da el profesor de *La lección* para poder matar a 40 alumnas al día o incluso en la larga espera del orador por parte de los viejos en *Las sillas*–, siempre en cada una de ellas aparece el factor del tiempo y cómo su paso pesa sobre todo y sobre todos. El autor no es indiferente al mismo.

También en sus ensayos, reflexiones y relatos filosóficos siempre encontramos referencias al paso del tiempo y a la aproximación de la muerte. Es un tema inquietante para el autor, no sólo la muerte que se le presenta como una puerta hacia la nada, sino que al abandonar la vida, el olvido acapare el espacio que deja la persona:

Yo me digo, a pesar de todo: yo sé por qué escribo; entre otras cosas, para mí, para ver si puedo todavía ordenar bien dos vocablos, dos frases... Si pienso, si articulo, si aún tengo algo de coherencia dentro de la incoherencia. Escribo también para mis semejantes, aunque sepa que no podrán guardar mucho tiempo en su memoria el recuerdo de lo que han leído, porque desaparecerán con los recuerdos. Por vanidad (Ionesco, 1989: 35).

Es decir, en sus obras autobiográficas admite que escribe para perdurar en el tiempo a través de sus obras, tal es el miedo que le tiene al paso del tiempo y a la muerte. Lo mismo le sucede al Rey Berenguer que, tras conocer la proximidad de su muerte, intenta que al menos la memoria de sus obras le sobreviva.

En la obra de Ionesco el valor del tiempo es importante porque se mide desde dos perspectivas diferentes. Por una parte el paso del tiempo inagotable, sin cesar. Por otra parte, el sentimiento que esta cruel evidencia nos deja.

Las dos formas de pasar el tiempo son fugaces y apacibles dependiendo de la concepción que tengamos de la actividad que estamos realizando, es decir, cuando estamos empleados en hacer algo, el tiempo es irremediamente más rápido, demasiado incluso, más de lo que querríamos. En cambio, el ocio permite ver cómo el tiempo pasa apenas más despacio, y éste a su vez, nos permitiría reflexionar sobre el presente y el futuro fugaces.

Aún así, este tiempo, real (exterior) o irreal (interior), podríamos definirlo como un tiempo anacrónico y otro filosófico.

Por una parte, el tiempo anacrónico, es el que está en relación con el tiempo que pasa y el tiempo futuro, el que no tiene valor. El valor del tiempo aparece para revivir el recuerdo de lo vivido. No hay sentido en el tiempo si no es « dans la mesure où il a été qualitativement vécu et par le souvenir revécu » (Vernois, 1980). Cualquier concepción de tiempo siempre desemboca en el fracaso; no podemos destruir el pasado y volver a los tiempos de los orígenes, de la misma forma que no podemos instaurar un tiempo nuevo (Favre, 1991). Es por esta razón que el héroe acaba siendo el prisionero del presente y errará en el laberinto del tiempo, sin salida ni esperanza. El tiempo posee un carácter de cerrazón y genera una angustia frente a los momentos que se escapan. El tiempo es como una cárcel en la que el personaje está solo. Por eso, los recuerdos del Rey son importantes porque muestran que ha vivido, aunque él no lo recuerde y aunque para él no sea suficiente, ya que no es consciente de todo este tiempo pasado que para él no ha sido tanto. Va acompañado de fracaso porque seguramente todo se habría podido hacer de forma diferente.

Por otra parte, en Ionesco encontramos el concepto de tiempo antiguo, presentado de forma cíclica, asociado a la vida y a la muerte, no sólo enfrentados sino como dos términos que forman parte de un ciclo que se sucede, por esto, la muerte sólo es un momento de la vida. De esta forma, el Hombre no debería tener miedo a ver llegar el final de sus días, sólo debería tener miedo de perder su vida, o la parte de vida que conoce, esto es, la que no está poseída por la muerte. Quizá por este motivo, la Reina Margarita le obliga a caminar hacia la muerte, ya que esto también es su deber, pese a que él no quiera, es necesario para cerrar el círculo. La Reina insiste en la necesidad de cumplir con este programa³ (Ionesco, 1963: 106).

Pero el Rey no puede asumir este tiempo si no es a través de la meditación en la que se ve envuelto e instado a entrar por sus súbditos. La obra muestra un universo de reflexión, similar al de toda persona, de la condición humana frente al paso del tiempo, y por ello vemos la evolución en las diferentes fases de raciocinio: negación, angustia, rebeldía, impotencia y finalmente, resignación. Y esta misma negación hace que la hora y media anunciada por la Reina Margarita del tiempo que le queda, sea intensa, claustrofóbica y angustiosa.

Durante la obra, el autor juega con el tiempo real y el tiempo irreal. Sitúa al espectador en dos niveles de concreción, todo aquello que se puede realizar y que a la vez es compartido por el espectador y todo aquello que habla de un tiempo imposible en cuanto a su concreción. Este hecho no permite la empatía del

³ Marguerite: « Ce n'est rien. Ne vous inquiétez pas, monsieur le docteur, monsieur le Bourreau. Ces retours, ces tours et ces détours... c'était prévu, c'est dans le programme ».

espectador con el personaje, a pesar del sentimiento de identificación con el momento postrero común a todos, porque la mezcla de realidades y la intervención continua de réplicas incoherentes hacen que se pierda la noción verosímil de realidad y la crudeza del momento.

El espacio escénico elegido por el director está compuesto por un decorado relativamente simple con algunos elementos importantes que son puestos de relieve por el texto, la interpretación de los actores y el valor de los objetos. Además, gracias a esta puesta en escena la iluminación adquiere un papel especialmente significativo, tal y como el autor pretendía y deja patente en las acotaciones de cada una de sus obras:

Disparition soudaine de la reine Marguerite par la droite.

Le Roi est assis sur son trône. On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Ce jeu de décor est très important.

Maintenant, il n'y a plus rien sur le plateau sauf le Roi sur son trône dans une lumière grise. Puis, le Roi et son trône disparaissent également.

Enfin, il n'y a plus que cette lumière grise.

La disparition des fenêtres, portes, murs, Roi et trône doit se faire lentement, progressivement, très nettement. Le Roi assis sur son trône doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume (Ionesco, 1963: 136-137).

El escenario está dividido en dos partes, una en la que se desarrolla principalmente la obra teatral y otra, como si de un pasillo anexo se tratase, delante de esta escena principal, a modo de jardín en primer lugar, se convierte en el lugar en el que se desarrolla el recuerdo y también, al final, le sirve al Rey de camino hacia la muerte.

En cuanto a los objetos importantes de la puesta en escena, podríamos dividirlos en tres tipos: los que caracterizan al Rey, el escenario en sí mismo y los de *atrezzo*.

Los objetos que caracterizan al Rey sirven para ridiculizarlo más; por ello, el cetro, en lugar de ser un objeto pesado, fuerte, robusto cual de los dioses del Olimpo que simbolice la fuerza del reino y de su representante, se trata de un bastón que le sirve para apoyarse y no caer en todo momento, como cualquier báculo de persona mayor. La corona es un sombrero de explorador, que recuerda épocas de cruzadas y victorias de otros tiempos pero que ahora no hace más que intensificar la torpeza del Rey y la lejanía de sus triunfos pasados (más bien parece propia de un safari preparado), y que debe ser incrustada en la regia cabeza para que no sea perdida. En cuanto a sus vestimentas –es el único personaje que varía completamente su vestuario a lo largo de la obra, ya que los otros lo modificarán

con algunos objetos característicos- muestran su decrepitud y mueve a la mofa, tanto para mostrar sus excesos (el traje de chaqueta de la fiesta de inicio), como en su locura transitoria frente a la muerte (ataviado con un camisón de enfermo demente en un centro de rehabilitación) o de gran militar (cual Napoleón decadente lleno de medallas y condecoraciones que pierden toda su nobleza y su valor cuando se ven sobrepasadas por el camisón que se desborda por los laterales).

El escenario, tomado como objeto en sí mismo, está delimitado por una pared de chapa que forma una especie de S. Esta pared no es plana ni tiene un comportamiento estático y presenta aberturas que son usadas a modo de puertas, por las que entran y salen los personajes, pero también se mueve para mostrar el deterioro del palacio y cómo se agrieta a lo largo de la obra. A su vez, las ventanas también tienen cierta movilidad. Sin embargo, estas ventanas no tienen comunicación real con el exterior, por lo que se produce una mayor sensación de claustrofobia, ya que no hay nada que conecte al Rey y su mundo cerrado con una apertura exterior que oxigene esta escena viciada y enrarecida. Estas ventanas abortadas sólo sirven para traer del exterior algún elemento, por ejemplo, el periódico, el cetro o la corona, pero el Rey no puede asomarse y ver los límites de su imperio. Por este motivo, el escenario se convierte en sí mismo en un objeto, es la cárcel del Rey, que se mueve, cruje y se deteriora a la misma velocidad que él, es el paralelismo con su reino, reino reducido a las paredes del salón del trono.

Finalmente, hay cuatro objetos del *atrezzo* que son clave para el desarrollo de la obra. Por una parte el teléfono, objeto cuanto menos moderno. Si en las acotaciones de la obra original, Ionesco pone en manos del Guardia una alabarda, no sólo la puesta en escena de José Luis Gómez se la quita, sino que introduce como elemento anunciador de las entradas y salidas de los personajes un teléfono. En primer lugar, este objeto actualiza la obra de teatro y su puesta en escena, ya que el teléfono se ha convertido en un objeto irremplazable en nuestras realidades contemporáneas. Parece también, como si quisiera con esto avisar al mundo de la caída del Rey; pero sobre todo, le da un carácter anacrónico y, por tanto, chocante, a la puesta en escena. Y es este teléfono el que de repente se oye como la megafonía de unos centros comerciales, que a continuación lo escuchamos como si se tratase de una retransmisión de prensa rosa en directo y al que se acoge el Guardia para dar malas noticias en voz baja, como si necesitara compartir con alguien, al otro lado del teléfono, los últimos momentos de su Rey. También es el teléfono lo que descuelga el Rey para comunicarle a su pueblo su inminente muerte y a través del cual pregunta quién quiere cambiar su vida entera por la suya agonizante, a lo que el mundo responde cruelmente «comunicando».

El sofá, por su parte, también es un objeto anacrónico para la obra pero que justamente implica con su presencia algunos detalles que permanecerán en la retina del espectador y en su subconsciente. El sofá, de tejido estampado en colores amarillentos, y un formato similar al de los divanes del siglo XVIII en el que las mujeres nobles recibían a sus amantes y practicaban con ellos juegos sexuales sin perder la compostura (recordemos el inicio de la obra de teatro, en la que el Rey y la Reina María tienen relaciones sexuales en él), se convierte también en el diván del psicólogo, a quien se le confiesan penas y miedos sin temor a que sean públicos (pensemos en la escena en la que todos los personajes rodean al Rey y giran el sofá con él sentado, es como si todos ellos estuvieran en sus pensamientos y él necesitara organizar sus discursos, que le atontan y le invaden). Finalmente, sofá que será su tumba, con sus almohadillas afelpadas y tersas cual el relleno de un ataúd.

Por otra parte, el aparato de calefacción, que tiene forma de un corazón enorme y que no acaba de encenderse ni de apagarse, que no proporciona ni frío ni calor, parece recordar el corazón débil del Rey que se apaga poco a poco y cuyos latidos oímos ocasionalmente, del mismo modo que en una vivienda se oyen los sonidos del agua de los radiadores cuando se encienden y se apagan.

El último objeto, no menos importante y presente, es la lámpara. José Luis Gómez elige una lámpara araña, aunque de formato *pop*, con bombillas redondas al final de cada brazo, que en lugar de ser recargado y de formas imposibles es una simple estructura de brazos rectilíneos. La lámpara parecerá un sol gigante que se va apagando, una araña que se apodera del espacio, que se ha adueñado del palacio y ya no permite la vida en él.

Finalmente, es gracias a la iluminación como sentimos la evolución de la obra teatral, porque la luz irá cambiando y mostrando el paso del tiempo. Sus tonalidades, que pasarán de tonos intensos a oscuros, representan la evolución, porque no cambia el color sino sus matices. Es decir, lo que el rojo intenso refleja, color pasional, lleno de vida y de fuerza, se convierte en un color rojizo Burdeos, opaco, sin luz ni fuerza que conduce al espectador a una sobriedad preestablecida por el director escénico. Lo mismo sucede con las gamas de colores rosáceos o azulados.

Sólo un foco blanco ilumina al Rey en sus momentos de monólogos, de conversaciones consigo mismo y con sus súbditos, cortejo irreal que sólo introduce frases fugaces y a veces incoherentes en ese contexto. Dichas intervenciones, para el espectador producen distanciamiento del momento crucial representado, de la misma forma que funciona el cerebro humano, que necesita irrupciones

sorprendentes de nuevos pensamientos para alejarlo de los pensamientos obsesivos y patológicos.

En cuanto a la estructura textual de la obra en relación al valor del tiempo que le otorga, destaca poderosamente el carácter mecánico de los diálogos, acompañados de los movimientos propios de autómatas de los personajes, que desarticulan el valor del lenguaje: impiden la comunicación y realzan la crítica subyacente en las obras de Ionesco en las que se pregunta de forma constante el valor de la palabra. De hecho, de entre todos los actos de habla presentes en la obra, generalmente de escaso valor significativo o referencial, el que destaca principalmente del resto es, justamente, el de la Reina Margarita, el que determina y sanciona de manera incuestionable el tiempo de vida que le queda al Rey y, por tanto, la propia duración restante de la obra teatral, un tiempo diegético y extradiegético a la vez: « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle » (Ionesco, 1963: 37).

Los personajes actúan como marionetas, se mueven de forma mecánica, sin personalidad propia. Por una parte, se explica como forma de darle importancia a la pérdida de poderes del Rey, por esto los personajes no se mueven según sus órdenes, sino que permanecen inmóviles a su pesar. En cambio, esto también se puede deber al automatismo humano frente a las obligaciones o imposiciones sociales, que se realizan de forma maquinal sin mayor reflexión. Todos los personajes están sometidos por la Reina Margarita que ya ha anunciado la muerte de forma irrevocable y ninguno de ellos puede alterar el orden impuesto.

La Enfermera-criada limpia por cualquier parte y se mueve como un niño pequeño inquieto, sin por ello realizar su trabajo. En cuanto al Guardia, entre cuyos quehaceres está anunciar las novedades de palacio y cumplir órdenes, el desbordamiento le lleva a anotar las razones por las que es importante que el Rey viva; parodia de las obligaciones de los súbditos y al mismo tiempo recordatorio de lo que debería hacer y no hace. En cualquier caso, los dos aspectos muestran la mofa implícita de la situación.

El Médico, por su parte, que a su vez es « chirurgien, bactériologue, bourreau et astrologue de la Cour » (Ionesco, 1963: 14), deja claro desde el primer momento que no va a salvar al Rey y además sus comentarios no suelen ser procedentes. Su única ayuda médica consiste en ir ayudando al Rey a que se entrene saludablemente para morir como debe, según el tiempo que le va quedando.

El mero hecho de mostrar hacia la galería la intimidad agonizante del Rey, ridiculizada aún más si cabe, por el absurdo intento del Guardia de narrar el final del mismo a un mundo exterior que nunca se ve, evidencia más su patetismo y su desamparo propios, como de cualquier otro mortal, en sus horas finales.

Por esto, la puesta en escena de José Luis Gómez apuesta por la muerte del Hombre, más allá del Rey, y por mostrar el miedo de cualquier persona, olvidando su condición, subrayando el poder igualatorio de la muerte, del mismo modo que en una *Danza de la Muerte* medieval: «Nuestro Berenguer, herido de muerte su corazón, vive su morir soñándose monarca de un reino de pacotilla, roído por la desidia y el desastre ecológico y humano, entre melodías triviales, voces de grandes almacenes y recuerdos de consumo ilimitado⁴».

Por todos estos motivos, la puesta en escena de José Luis Gómez comienza con una fiesta que sirve de prólogo y que representa la vida, las costumbres cotidianas y las vivencias más mundanas y terrenales del monarca, mientras se escucha la canción *My Way* de Frank Sinatra. De la misma forma, a modo de epílogo, termina con el entierro del Rey acompañado por los llantos de un recién nacido, que muestra la perpetuidad del ciclo de la vida, y cómo a cada muerte sucede una nueva vida, enlazando así la existencia y la inexistencia como anverso y reverso inherentes a la condición humana. Es por ello que también, a lo largo de la obra, podemos escuchar «arrullos tibetanos y el *Réquiem* de Mozart»⁵.

Todos estos detalles –de debut y despedida del Rey–, inclusiones exclusivas del director escénico, ayudan a la comprensión del texto por parte del espectador, a diferencia del texto original, que comienza *in medias res*. Con esto, realmente, la obra adquiere un carácter de totalidad en el que el espectador es conocedor de los excesos de los que habla la Reina Margarita y comprende la falta de tiempo del Rey cuando se da cuenta de que su tiempo-vida, se agota.

Con esta puesta en escena, se consigue transmitir el mensaje inicial de Ionesco, quien presenta el trayecto hacia la muerte desde una doble vertiente.

En primer lugar, el camino emocional que se recorre para llegar a la muerte (introspección) mostrado como si de un sueño se tratase –recordemos los diálogos que mantiene el Rey con la Criada-enfermera primero, y luego con el Guardia, que transcurren en esa especie de pasillo delante de la escena principal–, ya que estas intervenciones parecen producto de una ensoñación o de una irrealidad onírica.

En segundo lugar, el camino filosófico sobre la fugacidad y el sentido de la existencia del hombre, haciendo también referencia –más o menos voluntariamente, más o menos burlonamente– al movimiento paralelo al Teatro del Absurdo, el Existencialismo, en el que el hombre está arrojado al mundo a la espera de que se consuma su tiempo, sin más respuestas que las que él mismo pueda otorgarse.

⁴ José Luis Gómez. Programa de la obra.

⁵ Críticas de la obra. Juan Antonio Vizcaíno, *La Razón*. 17/01/04.

Esta referencia filosófica de altos vuelos, aunque revestida de frivolidad y quizá de falsa modestia, sobre la trascendencia y el significado de la vida del Hombre, es recogida del mismo modo, burlón y un tanto macabro, por la puesta en escena de José Luis Gómez. En efecto, en esta representación, no sólo se entierra al Rey, desnudo ya –de nuevo la intimidad del Rey a la vista de todos–, en su propio trono invertido, siendo más digna la muerte en el texto original que en la puesta en escena, sino que además cae del cielo la arena a la que el Rey ha de volver en tanto cadáver, la misma arena de ese reloj que marca inexorablemente el final de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BONNEFOY, C. (1977): *Entre la vie et le rêve*, París, Belfond.
- BENMUSSA, S. (1966): *Eugène Ionesco*, París, Seghers.
- DONNARD, J.-H. (1966): *Ionesco, dramaturge: ou L'artisan et le démon*, París, Lettres modernes, collection Situation.
- FAVRE, Y.-A. (1991): *Le théâtre de Ionesco ou Le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, José Féijoo, collection Histoire & théorie.
- GROS, Bernard (1972): *Le roi se meurt: Ionesco: analyse critique*, París, Hatier, Collection Profil d'une œuvre 32.
- JACQUART, E. C. (1974): *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, París, Gallimard, collection Idées 311.
- IONESCO, E. (1962): *Notes et contre-notes*, París, Gallimard, coll. Pratique du théâtre. (1966) coll. Idées.
- . (1963): *Le Roi se meurt*, París, Éditions Gallimard.
- . (1989): *La búsqueda intermitente. Diario íntimo*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- IONESCO, M.-F. (2004): *Portrait de l'écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco (1909-1994)*, París, Arcades Gallimard.
- VERNOIS, P. (1972): *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, París, Éditions Klincksieck.
- . (1980): « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », en M. F. Ionesco y P. Vernois (eds.): *Ionesco: Situation et perspectives*, París, Belfond.

Prensa

- GÓMEZ, J. L. (2004): puesta en escena de *El Rey se muere*, Compañía Teatro de la Abadía.
- . Programa de la obra.
- VIZCAÍNO, J. A. (2004): Críticas de la obra, *La Razón*, 17 de abril.

Patrick Modiano et l'esthétique du conte : le retour du temps et l'espace de l'errance

MARÍA VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

L'information toujours fragmentaire, l'espace flou, les repères incertains, le temps imprécis mais cyclique, rituel, voilà les marques du conte qui articulent les récits de Patrick Modiano, en même temps et paradoxalement dans l'ambiguïté et dans l'hyperréalisme.

Voilà les cadres, l'espace-temps¹ où évolue un unique personnage aux facettes changeantes, homme ou femme, toujours jeune et saisi à un moment de passage, au seuil de l'âge adulte ; Perceval coupable et muet en quête de la voix nécessaire ; chevalier errant, paradigme du silence, antihéros qui nous interpelle, allégorie atemporelle de la condition humaine.

L'enjeu et le risque d'une mémoire mise à l'épreuve (*La Chute* de Camus est probablement l'hypertexte) consiste à dévoiler les souvenirs enfouis de la culpabilité et à dire le décalage des temps passés et du temps présent. « Entrer dans l'œuvre, dit Marie Desplechin, c'est tenter de préciser la figure, mais aussi faire l'expérience vertigineuse du temps annulé » (Desplechin, 2010). Le titre du dernier roman de Modiano, *L'Horizon* (2010), une référence ambiguë au temps et à l'espace, au grand jour transparent de la mémoire, signale encore la récurrence du même manque et de la quête, l'errance des êtres perdus dans la foule, dans le monde...

Les Boulevards de ceinture (1972), annonçait, trente huit années plus tôt, la structure du conte et le schéma de la quête². Ce roman, germe, noyau ou paradigme, suggère aux lecteurs de Modiano les isotopies qui conforment ses textes à venir. Comme dans les contes populaires et les romans policiers, nous

¹ « Le "en ce temps-là" par quoi s'ouvrent les contes, c'est aussi un "dans cet espace-là" » (Zumthor, 1993 : 285).

² Modiano est bien conscient de cette récurrence : « C'est récurrent mais souvent inconscient... Quelquefois est un peu gênant, j'oublie complètement... » (Desplechin, 2010).

avons affaire à des personnages en mal d'identité, des héros du néant³, des inadaptes, prisonniers du passé et de la famille, des étrangers vis-à-vis d'eux-mêmes. Le départ ou la fuite est une nécessité, la condition première de leur existence ; et cette fuite est difficile, dangereuse, parsemée d'épreuves, d'adversaires. Ils marchent ou plutôt ils errent ou déambulent dans l'absence de repères fiables.

Dans *Les Boulevards de ceinture*, l'espace et le temps, la lumière et l'ombre, la voix et le silence, deviennent les symboles d'une existence malheureuse et d'une quête de soi. La quête débute par le départ, par la rupture, elle oblige à « couper les ponts »⁴. L'objectif est la connaissance. Le héros veut *savoir*. L'isotopie de la curiosité s'installe alors et domine toute l'œuvre de Modiano. La quête se transforme en enquête, et le problème des questions à poser ou à ne pas poser se décline comme une épreuve intérieure. Le motif récurrent de la timidité du héros nous rappelle « Perceval le chétif » : « Pourquoi suis-je si timide et si craintif au moment d'aborder les sujets qui me tiennent au cœur ? » (Modiano, 1978 : 116). L'information sera donc toujours voilée ou incomplète. D'autres dangers, des épreuves plus concrètes se tissent dans l'espace de la grande ville, Paris : forêt obscure, où, paradoxalement les personnages éprouvent en même temps la peur et le désir de se perdre. La grande ville-forêt représente un ailleurs, une menace. Pour Modiano, la forêt faite de rues, de quartiers, de bâtiments désaffectés, est un no man's land, un aspect du chaos : « Surtout éviter les lieux publics. Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons... » (Modiano, 1972 : 121).

Voilà les isotopies qui s'établissent : celle de la *marche* et ses corollaires : la déambulation, l'errance, la fuite. Et parallèlement, tous les voyages, les parcours, les itinéraires, les carrefours et les trottoirs, et les endroits qui les favorisent, les trains, les gares, et les « points de repère », « les points fixes » signalés par l'absence, par le manque douloureux, ou le contrepoint visible des noms de lieu, notés par l'italique, fétichisme d'un espace qui conserve toujours son incertitude fondamentale. Car, comme dans les contes, le temps est ici transparent et l'espace incertain, l'atmosphère d'étrangeté.

³ Dans *Le Café de la jeunesse perdue*, l'héroïne imagine son véritable nom : « Un jour de cafard, sur la couverture du livre que Guy de Vere m'avait prêté : « Louise du Néant », j'ai remplacé au stylo bille le prénom par le mien. Jacqueline du Néant » (Modiano, 2007 : 103).

⁴ Beaucoup plus tard, dans *Le Café de la jeunesse perdue*, nous lisons la même structure, les mêmes motifs : « Plus tard j'ai ressentie la même ivresse chaque fois que je coupais les ponts avec quelqu'un. Je n'étais vraiment moi-même qu'à l'instant où je m'enfuyais. Mes seuls bons souvenirs sont des souvenirs de fuite ou de fugue » (Modiano, 2007 : 102).

Les personnages secondaires, rencontres du hasard, sont des êtres en marge, des adversaires ou des adjuvants, toujours des déclassés sur qui la curiosité du héros s'arrête un moment. L'étrangeté se lit comme une fissure, comme un seuil ; un passage incertain entre la fiction et la réalité : « Je me penche sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. Je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai » (Modiano, 1972 : 82). L'atmosphère et le décor nous renvoient encore à l'espace de fantaisie des contes, aux territoires des frontières⁵, des rêves : « Votre villa baignait dans une lumière de nuit boréale. Elle avait l'air d'un palais de carton-pâte qui flottait au-dessus du sol, et vous un sultan obèse » (Modiano, 1972 : 137). Le domaine du père acquiert ainsi les contours irréels du conte, royaume éternel où le père est toujours roi. *Les Boulevards de ceinture* raconte la quête de ce royaume, quête du père, quête du passé et quête du moi.

Comme les héros de la quête, le sujet a rarement un nom (ou bien il ne peut se servir que d'une identité feinte). Et si on le nomme, cette révélation sera retardée. D'une certaine façon, il faut mériter son nom⁶, et d'abord ordonner, provisoirement, son passé : « Un jour il m'appela par mon prénom et en éprouva une confusion extrême » (Modiano, 1972 : 89). Seuls quelques détails, quelques fragments du passé trouvent une place, dans l'intervalle, en suspens.

Quelques années plus tard, le roman intitulé *Rue des Boutiques obscures* (1978), se situe aussi sur une frontière : le paradigme du commencement des contes, la rupture et le passage obligé : « Il marquait la fin d'une longue période de ma vie » (Modiano, 1978 : 14). Mais l'espace et le temps sont flous. Le titre du roman, à travers l'écho des sons et des sèmes, nous suggère une analogie avec *Les Boulevards de ceinture*. La mise en abyme du contexte de l'intrigue : une agence de police privée qui ferme, un héros non-identifié dont l'essence est d'être en quête de son propre nom et qui se définit comme *une énigme*, nous introduit encore une fois dans l'esthétique du conte. Ses conventions sont respectées : un sujet et un objet de la quête, des pistes et de fausses pistes ; la part de réalité, on serait tenté de dire d'objectivité policière, c'est-à-dire les données concrètes, les objets cybernétiques : les photos, les livres, les carnets, les agendas..., dans la boîte de biscuits, et les

⁵ Les termes pour les définir abondent dans les romans de Modiano : *les zones mystérieuses, l'arrière-pays, les terrains vagues, les horizons perdus, les lignes de fuite, les zones intermédiaires, les no man's land, les zones franches, les zones neutres, la matière sombre, à la lisière de tout...* et l'espace indéterminé devient temps et métaphore de la vie.

⁶ Dans les romans arthuriens sont fréquents les motifs associés au nom du héros : le motif de la dissimulation de l'identité, le procédé herméneutique appliqué au nom propre, le changement de nom qui signe une nouvelle étape, « une seconde naissance en quelque sorte » (Modiano, 2007 : 24).

donnés de transition, légèrement subjectives, les mots, les silences, la musique, les parfums..., des données littéraires, proustiennes. Et la part de fantaisie : le brouillard, l'indétermination, les doutes, l'impression de rêve, le vertige. Le contraste est frappant : un héros perdu, qui cherche des repères au sein d'un quotidien chaotique. Et pour le dire, les mots du mythe, l'esthétique du conte : les voix, les phrases, les noms, « ce sont toutes ces choses qui me servent de fil d'Ariane » (Modiano, 1978 : 208). Le héros suit les pistes, cherche les points fixes, dans le temps et dans l'espace, et la ville est cette forêt où se perdent les enfants des contes :

Nous suivions une allée forestière et il projetait les faisceaux de sa lampe devant nous. Ne se trompait-il pas de chemin ? J'avais l'impression que nous nous enfoncions au cœur de la forêt (Modiano, 1978 : 95-96).

Les personnages de Modiano sont comme les enfants des contes, abandonnés, seuls au cœur de la ville⁷, au cœur de l'hiver. La ville, l'hiver et la neige, voilà un paysage qui dit l'inadaptation essentielle, l'errance sans fin ; un espace où le temps s'annule ; la transparence:

Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc (Modiano, 1978 : 231).

Dans *Une Jeunesse*, récit du temps passé, Louis connaît Odile chez Bellune. Le couple se constitue. Odile et Louis, qui n'ont pas de foyer ni de domicile fixe, habitent, *en transit*, une chambre d'hôtel où « ils écoutaient la musique et se laissaient dériver » (Modiano, 1981 : 62). Une nouvelle rencontre se produit alors: Roland de Bejardy, personnage dont la sonorité du nom évoque une noblesse et qui se révélera pourtant le personnage trouble, l'adversaire du conte. Roland de Bejardy a un travail pour Louis : ouvrir les portes du hangar chaque fois qu'il entendait la sonnerie. Ce n'est pas la première fois que le terme et l'espace « garage » apparaît dans les romans de Modiano ; et il n'est pas neutre. Le terme « garage » étonne Louis, « à la manière d'une fausse note » (Modiano, 1981 : 66). Dans cet univers symbolique, un garage est un espace du passé, un espace désaffecté où des affaires troubles se passaient, où des gens sans visage parlaient

⁷ Et dans *Le Café de la jeunesse perdue*: « En tout cas, dans mon souvenir, nous étions, cette nuit-là, dans une ville déserte. Notre rencontre, quand j'y pense maintenant, me semble la rencontre de deux personnes qui n'avaient aucun ancrage dans la vie. Je crois que nous étions l'un et l'autre seuls au monde » (Modiano, 2007 : 108).

confusément. Mais Louis avait fini « par ne plus se poser des questions ». Cette vie insouciante est récupérée par la mémoire, récupéré aussi le moment où le rêve s'est cassé.

Louis représente dans le couple ce complexe de Perceval qui mériterait une analyse plus approfondie dans l'œuvre complète de Modiano, car, peut-être à partir de ce motif, la relance du récit que fonde chaque roman devient possible et le réseau qu'elle constitue. L'enfance des personnages (des années passées au collège) les a préparés au silence. C'est le cas de Louis : « les années de solitude au collège et à l'armée l'avaient habitué à ne se confier à personne et à dissimuler ses soucis » (Modiano, 1981 : 101). Sa solitude, sa détresse, sont symbolisées par le motif récurrent des chaussures, un objet fétiche qui nous transporte au royaume des contes. « Il n'osait pas confier à Brossier que ses chaussures prenaient l'eau » (Modiano, 1981 : 22). Il ne pose pas de questions sur son nouveau travail, une commande de Bejardy : « faire passer en Angleterre une somme de près de cinq cent mille francs en espèces » (Modiano, 1981 : 119). Une fois en Angleterre, il éprouve des doutes, le besoin de conseils : « personne ne leur avait donné des conseils, à Odile et à lui. Ils étaient seuls au monde » (Modiano, 1981 : 145)⁸. De retour à Paris, Louis monte de nouveau la garde dans le garage, il avait refusé la commission, « des déménageurs viendraient prendre les meubles et les dossiers du garage, Louis sentit souffler un vent de déroute. Mais il n'osa poser aucune question » (Modiano, 1981 : 160). Et alors, une nouvelle rencontre, Brauer le photographe et son chien Guy, va lui fournir des pistes sur l'identité de Bejardy : une coupure de presse efface la frontière entre fiction et réalité :

A première vue, on s'explique mal les raisons qui auraient poussé Chatain de Bejardy au meurtre de Parker. Peut-être s'agit-il d'un différent entre les deux hommes concernant les trafics auxquels ils se livraient » Collé au bas de l'article le gros titre d'un journal : CHANTAIN DE BEJARDY
ACQUITÉ AU BÉNÉFICE DU DOUTE (Modiano, 1981 : 175-176).

Maintenant, Louis sait quelque chose. Un autre travail lui est proposé par Bejardy, mais cette fois, quand ils vont partir, en face de la gare, il ouvre la mallette et contemple les liasses de billets. Sa mémoire lui présente un autre moment analogue, un dimanche où « il avait laissé partir le car, et il était rentré chez son « tuteur » en lui expliquant qu'il l'avait raté » (Modiano, 1981 : 182). La différence se fait entre les deux époques : cette fois-ci, Louis et Odile vont prendre la fuite

⁸ Les romans de Modiano, inversion des « contes des bons conseils » où les personnages n'ont qu'à suivre le chemin indiqué par les sages.

avec l'argent, une nouvelle vie commence, celle qui nous à été présentée au commencement du récit et dont nous comprenons finalement les origines :

Mais aujourd'hui, ces années de grisaille et de pluie touchaient à leur fin et lui paraîtraient si lointaines désormais qu'il en garderait un souvenir attendri. Il se mit à compter les liasses de billets. Et bien oui, c'était décidé. Il réveilla Odile. Le soir même, ils prenaient le train pour Nice (Modiano, 1981 : 182).

Un roman en cercle : la conclusion du conte explique l'ouverture : Louis et Odile avec des amis, avec leurs enfants, célébrant un anniversaire ; voilà une fin-commencement presque heureuse.

Dans *Vestiaire de l'enfance*, le souvenir d'une voix met en rapport les temps présents et les temps passés, effaçant un décalage de vingt ans :

Eh bien, non, j'entendais encore la voix rauque, un peu gouailleuse de Gérard : Mais non mon vieux, tu vas te ruiner la santé». Si proche, cette voix sous le soleil de onze heures du matin, que les vingt dernières années étaient d'un seul coup abolies (Modiano, 1989 : 83).

Cette expérience d'un présent éternel sert de guide de lecture : la transparence du temps et la surimpression des moments expliquent la récurrence et l'analogie des événements et des émotions : « Tout se confondait par un phénomène de surimpression - oui, tout se confondait et devenait d'une si pure et implacable transparence...La transparence du temps, aurait dit Carlos Sirvent... (Modiano, 1989 : 144-145). Si le temps est indéterminé et malléable, l'espace est flou, imprécis comme dans les contes de fées, rêve ou vertige : « On finit par douter de la réalité de cette ville et par se demander où elle se trouve exactement sur la carte. Espagne ? Afrique ? Méditerranée ? De quoi avoir le vertige » (Modiano, 1989 : 126-127). Des lieux quotidiens mais pleins de mystère où les rencontres sont possibles. Le personnage-narrateur, speaker à la radio, à l'autre bout du monde, qui énonce son récit à la première personne, se présente sous une double identité ; Jimmy Sarano et Jean Moreno sont peut-être une même personne, mais ce dernier nom n'apparaît que très tard, à la page 91 du roman. Ce motif du nom retardé est récurrent chez Modiano :

Vous êtes Moreno... Jusqu'à quand répéterait-il ce nom qui avait été le mien et que je n'avais pas entendu depuis si longtemps que sa sonorité m'intimidait ? [...] —Mon nom est Jimmy Sarano, lui ai-je-dit d'une voix douce, comme si je m'excusais (Modiano, 1989 : 91).

Et nous avons l'impression que son travail est un refuge, la conséquence d'une fuite, peut-être d'« un accident », et d'un sentiment de culpabilité. Probablement

les deux à la fois, et les motifs de l'univers symbolique de Modiano reviennent. Un possible hypertexte a été déjà suggéré : *La Chute* d'Albert Camus :

J'évitais les Français. Mais aujourd'hui cela m'est égal. Je sais que nous n'avons pas besoin d'échanger des confidences, nous sommes tous dans le même bain. Si nous travaillons à Radio-Mundial, c'est qu'un jour, dans nos vies, il y a eu un accident. Et je veux bien dire deux mots sur mon cas personnel : je suis venu m'exiler ici pour m'alléger d'un poids qui augmentait au fil des années et d'un sentiment de culpabilité que j'essayais d'exprimer dans mes livres. Coupable de quoi ? Longtemps j'ai fait le même rêve : une voiture s'enfonçait la nuit dans les eaux de la Marne. J'avais pu m'en sortir de justesse, abandonnant la personne qui était avec moi. Immobile, sur l'un des pontons de la berge, je regardais cette voiture s'enfoncer lentement dans l'eau, et je n'esquissais pas le moindre geste. Maintenant, je ne rêve plus à rien (Modiano, 1989 : 48).

C'est à travers un rêve récurrent que les souvenirs enfouis et la culpabilité vécue se font jour et qu'un soulagement précaire commence (à la manière d'une cure psychanalytique). Si *L'Étranger* ou *La Chute* fonctionnent comme un hypertexte en sourdine, les romans que Modiano a publiés en 1989, et ceux qu'il écrira plus tard, s'organisent également en intertexte significatif. Les mêmes souvenirs d'enfance du « héros », on les retrouve légèrement nuancés, dans le roman intitulé *La Petite Bijou*, car une enfance est toujours la même enfance, peu importe si on change de genre ou d'habit. Le titre du roman *Vestiaire de l'enfance*, se contamine donc à posteriori de nouvelles adhérences significatives : un endroit dans la ville, un espace inconnu, dans les marges, un espace qu'on n'a pas encore apprivoisé, et la panique, le besoin de guides. La couleur verte, la lumière verte de la pharmacie qui fonctionne comme une enseigne, un magnifique point de repère. Dans *Vestiaire de l'enfance* :

Voilà je n'avais plus aucune attache nulle part et la vie commençait pour moi. Je sentais la panique me gagner. Je devais me retenir pour ne pas aborder le premier passant et lui dire :

—Est-ce que vous pourriez m'aider ? [...]

La pharmacie était encore ouverte au bas de l'immeuble en forme de proue. Le labrador et moi, nous avons contemplé un moment sa vitrine éclairée d'une lumière verte (Modiano, 1989 : 71-72).

Et dans *La Petite Bijou*, après *la peur*, nous retrouvons encore l'enseigne lumineuse et verte d'une pharmacie : « Je ne la quittais pas des yeux, de peur de me retrouver dans l'obscurité. Tant qu'elle brillait de sa lumière verte, je pouvais encore me guider » (Modiano, 2001 : 77)⁹. La pharmacienne, la même peut-être

⁹ La pharmacie de la Place Blanche revient dans *Le Café de la jeunesse perdue*.

dans les deux occasions, agit à la manière des fées bénéfiques des contes, adjuvante et bonne mère (étant donné que la petite a été abandonnée par sa mère biologique, fausse fée), qui sait conseiller et accompagner dans la quête. Dans *La Petite Bijou*, une jeune femme cherche sa mère, « Trompe-la mort », et son passé. Le titre du roman, qui reproduit le nom d'artiste de l'héroïne, emprunte le modèle aux titres des contes où les personnages n'ont pas de nom de famille mais un petit détail qui les caractérise par métonymie¹⁰. La petite Bijou, comme le petit Chaperon Rouge, a besoin de guides, de conseil. Elle se cherche et surtout cherche un interlocuteur. Elle arrive à la librairie Mattei, boulevard de Clichy, sorte de passage-frontière. Lieu d'initiation : « Oui. J'étais arrivée à une période de ma vie où je voulais voir plus clair » (Modiano, 2001 : 32-33). Le sentiment d'isolement et d'emprisonnement de l'héroïne ne peut être décrit que par une métaphore empruntée au pays des contes, là où le temps s'arrête :

C'était la première fois que je suivais ce chemin avec quelqu'un. La nuit, quand je rentrais seule et que j'arrivais au coin de cette rue Coustou, j'avais brusquement l'impression de quitter le présent et de glisser dans une zone où le temps s'arrête [...]. Je me disais que je resterais toujours prisonnière de cette petite rue et de cette chambre comme la Belle au Bois dormant (Modiano, 2001 : 89).

Dans *Vestiaire de l'enfance*, le héros a perdu les traces de son propre passé. Comme dans le roman intitulé *Rue des Boutiques obscures*, le personnage qui mène l'enquête est aussi l'objet principal de cette quête. Voici un schéma égoïste (comme dans les contes), mais dont le bénéfice s'avère ambigu. Enquêteur et enquêté se confondent dans une autoanalyse qui parcourt à rebours les espaces de la mémoire, en suivant les pistes et les données du présent. Le rapport qui s'établit est rhétorique comme dans un texte, les analogies et les parallélismes ré-architecturent les souvenirs et tissent les récits. Et les mêmes métaphores reviennent pour s'investir dans ce rapport, des métaphores usées dans l'univers de Modiano, celle par exemple de « l'homme de sable » qui avait fait l'objet d'un commentaire explicite dans *Rue des Boutiques obscures* :

Il avait renoncé à suivre les traces de Jean Moreno, qui se perdaient dans les sables et j'avais la sensation de briser le dernier lien qui me rattachait encore à moi-même (Modiano, 1978 : 94).

¹⁰ Le réservoir des contes sert à Modiano dans le choix des noms de ses personnages. Par exemple, Blanche Neige, dans *Remise de peine* : « mais cette silencieuse jeune fille au chignon noir et aux yeux pâles était un personnage de conte. Nous l'appelions Blanche-Neige... » (Modiano, 1988 : 23-24), « Et l'automne... Nous allions avec Blanche Neige ramasser les châtaignes de la forêt. Nous n'avions plus de nouvelles de nos parents » (Modiano, 1988 : 94).

Pour dire l'angoisse, l'abandon, cette sensation de vide, le personnage récupère une terminologie traditionnelle, tous les lieux communs, livresques et cinématographiques capables de la mettre à jour, de la rendre sensible : les espaces vastes, déserts et silencieux, *une ville morte sous le soleil*, des paysages de rêve ou de cauchemar, hors du temps, vides¹¹. Et Modiano dote son narrateur des mécanismes stylistiques nécessaires pour susciter un écho de cette même sensation chez le lecteur : des phrases courtes, hachées, nominales, et la conjonction « et » au seuil de l'affect, de l'explication subjective qui nous interpelle :

Devant moi l'esplanade du Fort, déserte. Pas une seule table à la terrasse du café Lusignan. Personne. Pas un bruit. Une ville morte sous le soleil. Et cette angoisse à l'idée de traverser la distance qui me séparait de l'arrêt du tram, [...] J'avais beau répéter cela de plus en plus fort, ma voix, mes activités quotidiennes, ma vie se diluaient dans le silence et le soleil de cette ville morte (Modiano, 1989 : 96).

Voilà pourquoi il *lance un appel* depuis Radio-Mundial, un appel dont l'importance se lit dans le texte en lettres capitales, la typographie au secours de la voix. À la voix répond un texte, une lettre :

« J'espère vous voir bientôt ». Cette phrase résonnait dans ma tête d'un écho vieux de plus de vingt ans [...] Une voix avait donc réussi à percer la masse compacte de toutes ces années accumulées les unes sur les autres (Modiano, 1989 : 121-122).

Modiano avait publié *Des inconnues* en 1999. Trois récits, numérotés et sans titre où trois jeunes femmes, des inconnues à l'enfance malheureuse (l'analogie avec la naissance difficile des héros des contes est frappante), cherchent à savoir quelque chose sur leur passé. Ce motif de la non-identification sous-tend les trois histoires. À l'avant dernière page de la première nous lisons : « Pour le moment vous n'êtes qu'une fille blonde NON IDENTIFIÉE » (Modiano, 1999 : 49). Le thème de la vie, fuite sans fin, revient avec ses corollaires : le sentiment d'incertitude, les questions à poser ou à ne pas poser, et une conjonction de la voix, la lumière et la pluie qui esquisse l'atmosphère Modiano. Ces personnages féminins et non identifiés, rencontrés par le texte à un moment clé de leurs vies, sont perçus et caractérisés par la voix, et appréciés dans le rapport à l'autre à travers l'isotopie symbolique des émotions auditives. La voix et les adjectifs de la voix, métonymie du personnage, entrent en scène grâce à une mise en relief du silence.

¹¹ Et des motifs: la chaussure perdue ou abimée, le chien perdu ou abandonnés, l'enfant sans foyer...

Dans le premier de ces trois récits, une jeune fille de dix-huit ans quitte la France pour la première fois et cherche du travail à Torremolinos. Dans son discours à la première personne elle ne se nomme jamais. En revanche, les personnages dont elle fait la connaissance, ses rencontres significatives (les étapes de son parcours personnel, curieuses rencontres qui, apparemment, décident de sa vie à venir), sont fréquemment identifiés, même si cette identification par le nom en dit très peu.

Le silence est ici associé à la peur, à la parole interdite. Il est positif lorsqu'il s'oppose aux bruits, aux gens qui *parlent trop fort*, au *brouhaha des conversations*, car le bruit est le monde, les autres et le silence dit le moi, cette première personne incertaine et en marge :

Toujours une dizaine de personnes. Et de la musique brésilienne pendant qu'ils parlaient. Moi je ne disais rien. Je restais à l'écart [...] je venais de m'échapper d'un endroit où les gens parlaient trop fort, des gens que je ne connaissais pas, et ma vie serait une fuite sans fin (Modiano, 1999 : 25).

Mais le silence dit aussi la parole interdite, le manque de communication, de conseils ou de guides, la dichotomie douloureuse entre le désir et la volonté : « J'avais envie de me confier à elle, mais je gardais le silence » (Modiano, 1999 : 21).

Les questions ne sont pas posées, mais « elles habitent le texte » (Salaün, 1993 : 38). Les trois inconnues sont interchangeables ; il s'agit toujours d'une jeune fille seule, saisie à un moment de passage qui a lieu dans le silence ou la musique. Une vie ponctuée de rencontres, des inconnus qui arrivent, puis disparaissent sans explications, et des souvenirs d'enfance, refoulés, qui tentent de faire surface grâce à une mémoire auditive qui émerge dans l'écoute tranquille, comme dans la cure.

Trois récits sans titre, trois femmes sans nom, saisies à un moment de coupure, de séparation, qui dessine la vie, « comme une fuite sans fin » (Modiano, 1999 : 45). Dans le dernier de ces récits, une jeune fille arrive à Paris, marche au hasard ; elle a besoin de conseils, de guides ; elle cherche son interlocuteur :

Ils me donneraient des conseils. Je ne serais plus toute seule à crever d'angoisse dans mon coin et à hésiter aux carrefours. Ils me soulageraient : Ils m'indiqueraient le chemin. C'est cela dont j'avais besoin. De guides (Modiano, 1999 : 146).

Elle se retrouve effectivement sur le divan à la fin du récit :

J'avais peur de m'endormir et de lui confier dans mon sommeil ce que je gardais pour moi depuis si longtemps : [...] Et voilà que je me retrouvais sur un divan, au 7 de la rue Dombasle (Modiano, 1999 : 156).

Mais, plutôt que d'une cure psychanalytique, il s'agit de l'effet bénéfique d'une voix humaine, la voix des contes : « Je n'avais jamais entendu une voix aussi apaisante » (Modiano, 1999 : 155).

Accident nocturne (2003) présente un personnage qui se sent perdu comme un enfant, ou comme un chien (motif récurrent dans les textes de Modiano), ou comme quelqu'un qui a perdu une chaussure (Modiano, 2003 : 21). Un jeune homme qui se sent coupable, incapable de poser des questions, quelqu'un qui cherche désespérément des guides (Modiano, 2003 : 52). L'accident arrive à un moment clé, ouverture du conte : « J'étais sur le point d'atteindre l'âge de la majorité » (Modiano, 2003 : 9), dans un espace connu et pourtant incertain : « La Place des Pyramides vers la Concorde, quand une voiture a surgi de l'ombre ». La clinique symbolise un espace et un temps hors du temps commun, une sorte de « no man's land » (Modiano, 2003 : 57-58), *la terre gaste* des romans de l'errance. Le désir de la fuite et les rencontres étranges ponctuent une aventure où le héros doit faire face aux peurs de son enfance symbolisées par la vieille femme, avatar de la sorcière : son menton proéminent émerge des illustrations des contes :

Une vieille femme [...] J'ai vu ses traits se crispier et ses yeux se dilater un quart de seconde. Elle a tendu le menton pour me défier, un menton très lourd, proéminent [...] Je voulais me dégager, mais elle pesait vraiment très lourd. Je sentais peu à peu revenir les terreurs de mon enfance (Modiano, 2003 : 64).

Dans *L'Horizon* (2010)¹², la mère du héros revient encore sous les traits de la sorcière :

Elle aussi le reconnut. Il s'était arrêté à la hauteur de l'ancien café Fraysse et la regardait dans les yeux, pétrifié, comme s'il faisait face à une Gorgone. Elle le dévisageait, le menton tendu, d'un air de défi. Elle lui lança un flot d'injures dans une langue gutturale qu'il ne comprenait pas. Elle leva sa canne et tenta de le frapper à la tête [...] Elle ne bougeait pas. D'un geste impérieux, elle tendit sa main grande ouverte. Mais Bosmans n'avait pas d'argent sur lui (Modiano, 2010 : 43).

L'Horizon est encore le récit de la recherche du temps passé, « avec quarante ans de distance » (Modiano, 2010 : 55), et d'une femme. La superposition des

¹² L'intertexte se précise et s'ordonne si le lecteur pense à ce livre de poche, intitulé « Horizons perdus » que Louki lisait dans *Le Café de la jeunesse perdue* (Modiano, 2007 : 14), un roman où l'idée de « L'Éternel Retour » était suggérée.

moments conduit à une sensation de transparence, d'éternel retour. Le passé révolu, un *jadis*, occupe un espace, « une matière sombre », et pour revenir en arrière, seuls les noms, les prénoms surtout, peuvent « servir d'aimants » (Modiano, 2010 : 13). Les rencontres significatives sont ces « blessures légères que chacun ressent et qui le réveillent de sa solitude et de sa torpeur » (Modiano, 2010 : 26). Nous sommes encore dans l'esthétique du conte, aux conventions signalées on pourrait ajouter celle du caractère sentencieux du conte, l'unique réponse possible, rhétorique, à la quête de repères fiables : « Une fois que l'on savait le nom, on pouvait affronter le danger », (Modiano, 2010 : 41), et une ouverture, étroite et fantaisiste, à une possibilité de bonheur. *L'Horizon*, figure de l'espace qui dit le temps d'une vie, introduit une nouvelle chronologie dans la toponymie fantastique de la science-fiction¹³ ou des contes de fées, qui permettrait de « franchir les frontières invisibles du temps » (Modiano, 2010 : 134). Le bonheur n'est finalement que la possibilité d'un retour :

Il regardait le petit plan de Paris [...]. Il avait toujours imaginé qu'il pourrait retrouver au fond de certains quartiers les personnes qu'il avait rencontrées dans sa jeunesse, avec leur âge et leur allure d'autrefois. Ils y menaient une vie parallèle, à l'abri du temps...[...] Pour les atteindre, il fallait connaître des passages cachés à travers les immeubles..., (Modiano, 2010 : 54).

Des rencontres dans le temps, l'espace d'un roman...

BIBLIOGRAPHIE

- BEDNER, J. (1993) : « Patrick Modiano, visages de l'étranger », *Études réunies* par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta.
- COENEN-MENNEMEIER, B. (1993) : « Le philtre magique », *Études réunies* par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta.
- DESPLECHIN, M. (2010) : « Patrick Modiano », *Le Monde*, vendredi, le 5 mars 2010.
- DHÉNAIN, F. (1993) : « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », *Études réunies* par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta.
- HERNÁNDEZ, V. (2009) : « Patrick Modiano : à l'écoute de la voix ou les affects sonores », *Studii si Cercetari Filologice. Sera limbi Romanice*, 6, Universitea din Pitesti.
- MODIANO, P. (1972) : *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, N.R.F.
- . (1978) : *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard.

¹³ La mise en abyme favorise cette interprétation : « Il avait lu, la veille, un roman de science-fiction, « Les Corridors du temps » (Modiano, 2010 : 127).

- . (1981) : *Une Jeunesse*, Paris, Gallimard.
- . (1988) : *Remise de peine*, Paris, Seuil.
- . (1989) : *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard.
- . (1999) : *Des inconnues*, Paris, Gallimard.
- . (2001) : *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard.
- . (2003) : *Accident nocturne*, Paris, Gallimard.
- . (2007) : *Dans le Café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard.
- . (2010) : *L'Horizon*, Paris, Gallimard.
- SALAÜN, F. (1993) : « La Suisse du cœur. Temporalité et affectivité dans l'œuvre de Modiano », *Études réunies* par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta.
- ZUMTHOR, P. (1993) : *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.

La vida y la muerte frente a la inmortalidad en *Tous les hommes sont mortels* (1946) de Simone de Beauvoir

JUAN HERRERO CECILIA

Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

Según la filosofía existencialista (que Sartre ha expuesto en *L'Être et le Néant* y en otros ensayos), el ser humano, desde su propia conciencia, se percibe a sí mismo como un sujeto que existe y se realiza dentro de este mundo. Situado frente al vacío y la nada, debe escoger libremente su destino, del cual él es el único responsable. Simone de Beauvoir sigue esta filosofía y explica que el ser humano auténtico no puede reconocer «ningún absoluto» que resulte extraño a su propia existencia:

L'homme authentique ne consentira à reconnaître aucun absolu étranger [...] il comprendra qu'il ne s'agit pas pour lui d'avoir raison aux yeux d'un Dieu, mais d'avoir raison à ses propres yeux. Renonçant à chercher hors de soi-même la garantie de son existence, il refusera aussi de croire à des valeurs inconditionnées qui se dresseraient comme des choses en travers de sa liberté (Beauvoir, 2008a: 20).

Esto quiere decir que si un ser humano se propusiera alcanzar un ideal extraño a su propia identidad (ya sea Dios, la inmortalidad o la Humanidad concebida como un absoluto), no haría más que anularse a sí mismo y entraría en una fase de deshumanización y de alienación. Para ilustrar este principio existencialista y encarnarlo en un drama fácil de entender por un público no iniciado, Beauvoir ha escrito una novela filosófica titulada *Tous les hommes sont mortels*. En esta novela nos ofrece la extraordinaria historia de Fosca, un hombre ambicioso que deseaba guiar a la Humanidad por la vía de la razón y del progreso, y, para conseguirlo, aceptó beber un poderoso elixir por medio del cual alcanzó el don de la inmortalidad. Pero una vez convertido en un ser «inmortal», irá fracasando en todas sus ambiciones, y llegará a sentirse incomprendido y aislado frente a los

hombres, porque ya no podrá afirmar su identidad enfrentándose a la *muerte* como hace el ser humano. Su condición de inmortal le impide, por lo tanto, establecer relaciones auténticas, porque la fraternidad, según Beauvoir, solo se justifica por el hecho de que todos somos iguales ante la muerte. La escritora nos ofrece así un personaje *antimodélico* que le plantea al lector el significado especial de la muerte para que no se deje seducir por el ideal suprahumano de la inmortalidad¹.

La historia del inmortal Fosca en *Tous les hommes sont mortels* funciona, por lo tanto, como una especie de alegoría simbólica destinada a ilustrar una determinada filosofía *existencialista*. Nos encontramos pues ante una novela de tesis y, como señala Susan Suleiman (1983), la novela de tesis es portadora de una enseñanza destinada a demostrar la verdad de una doctrina (filosófica, política, religiosa, etc.). En este tipo de novelas, el contenido narrativo de la historia encierra un significado ideológico o filosófico que va a ser puesto de relieve a lo largo del relato por el narrador o por el personaje principal (o por alguno de los otros personajes). El significado ideológico justifica (de manera explícita o implícita) una norma de acción o un determinado comportamiento que tendría que asumir el lector para ser coherente con la tesis. Veremos entonces, aunque sea brevemente, cómo se narra la historia de Fosca, qué significación asume y qué orientación argumentativa se le ofrece al lector para que saque ciertas conclusiones.

2. LA ESTÉTICA SEUDO-FANTÁSTICA DEL RELATO

Por tratar el tema del «mortal inmortal» que vaga por el mundo a través de los siglos sufriendo una *maldición*, la novela de Beauvoir guarda relación con la leyenda del Judío Errante y con el mito del inmortal errabundo (el *wanderer*), que ha sido tratado especialmente en la literatura inglesa romántica y en la novela gótica, como ha puesto de relieve Beatriz González (2008: 517-528)². Se puede

¹ En el presente estudio nos limitamos a exponer los planteamientos de Simone de Beauvoir. No expresamos nuestro acuerdo ni nuestro desacuerdo con el enfoque adoptado por la escritora.

² En su estudio Beatriz González explica que el mito del Judío Errante presenta a un hombre que ha cometido una transgresión (traicionar o no querer ayudar a Cristo) y que por ello será castigado a vagar por el mundo eternamente. Este mito dará lugar al motivo romántico del *wanderer* que va a ser tratado con orientaciones y significados diferentes por escritores como Lord Byron, Coleridge, Matthew Lewis, William Godwin (*Travels of St. Leon*, 1799), Mary Shelley (*The Mortal Inmortal*, 1834) y Charles Maturin (*Melmoth the Wanderer*, 1820). Balzac retomará el Melmoth de Maturin y lo dará un enfoque personal en su cuento fantástico *Melmoth réconcilié*, como ha puesto de relieve M^a Teresa Lozano Sampedro (2008), que ha estudiado también en el mismo artículo otro relato de Balzac titulado *L'Elixir de longue vie* (1830) que cultiva la estética del horror y en el cual «el ateísmo y la rebelión contra Dios de don Juan Belvidéro constituye el nexo entre el deseo de alcanzar la inmortalidad y el satanismo».

observar, en efecto, un cierto paralelismo entre Fosca y el personaje principal de *Travels of St. Leon* (1799) de William Godwin, y también el personaje de *The Mortal Immortal* (1834) de Mary Shelley, pues ambos personajes acceden a la inmortalidad mediante la bebida de un filtro o elixir, y, por otro lado, ambos van a sufrir el aislamiento social por haberse convertido en inmortales. Cada uno de ellos se sentirá un proscrito o un monstruo por haber transgredido el orden natural (Godwin) o por haber practicado la alquimia manipulando la naturaleza (M. Shelley).

Por otro lado, *Tous les hommes sont mortels* mantiene también una cierta relación con el mito de Fausto. André Durand (2007) observa que el nombre de Fosca tiene un parecido sonoro con la pronunciación en francés de *Faust*. Pero Fosca no es una reescritura del mito de Fausto. Su deseo de convertirse en «inmortal» es sobre todo para ejercer plenamente el poder luchando primero por el esplendor de la ciudad italiana de Carmona y buscando luego dirigir los destinos de la humanidad en nombre de la «razón» actuando como consejero del emperador Carlos V. La ambición por investigar los secretos de las leyes de la naturaleza aparece en la cuarta parte del relato, cuando Fosca, instalado en París en el siglo XVIII, se refugia de vez en cuando en su laboratorio para actuar como una especie de alquimista. En la quinta parte colaborará con los que luchan en París por la Revolución y por las libertades.

En lo que se refiere al fenómeno supranatural de convertirse en inmortal por medio de la bebida de un elixir, hay que señalar que Beauvoir se limita simplemente a recoger un procedimiento narrativo de la novela gótica, pero no cultiva la estética de la *inquietante extrañeza* propia del género *fantástico* porque no pretende suscitar el desconcierto ni la perplejidad en el lector. Ante el horror de morir, Fosca decide beber el mágico elixir que le propone el mendigo Bartholomé (134-143)³ y, después de pasar cuatro días en un sueño profundo, se convertirá en inmortal, condición que va a mantener de una manera irreversible hasta el final de la narración. La escritora no se plantea el misterio de las fuerzas supranaturales que envuelven el destino del ser humano. Su objetivo consiste en seguir las aspiraciones y los fracasos del personaje a través de diversas épocas históricas para hacer ver al lector que el absoluto de la «inmortalidad» se ha ido convirtiendo en una especie de *maldición*.

³ Como vamos a referirnos muchas veces a las páginas de la novela objeto de nuestro estudio, de aquí en adelante lo haremos precisando solamente la página del texto que corresponde a la siguiente edición: Beauvoir, Simone de: *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1996, Folio, nº 533.

3. LA ENUNCIACIÓN NARRATIVA DE UNA HISTORIA INTERMINABLE

En lo que se refiere al funcionamiento de la enunciación narrativa, tenemos que decir que la historia de Fosca se ofrece al lector como un relato intradieético enmarcado dentro de otro relato. En efecto, el texto comienza con un «Prologue» dividido en dos capítulos (13-113) en los cuales un narrador impersonal heterodieético relata en tercera persona (*passé simple/imparfait*) la historia de Régine, una actriz de teatro que recorre las provincias de Francia con su compañía en busca del éxito para poder triunfar después en París. Un buen día descubre a un hombre enigmático que pasa el día sentado en el banco de un jardín y que parece un amnésico o un loco. Régine empieza a hablar con él y entre ellos se va estableciendo una relación de amistad. El hombre le revelará su secreto: él es un *inmortal* que arrastra por el mundo el peso insoportable de su inmortalidad. Régine, que es una egocéntrica apasionada que se sirve de los demás para triunfar, se siente fascinada por este «inmortal» y se enamora de él para sentirse más cerca de la inmortalidad: «Elle l'aimait parce qu'il était immortel; et il l'aimait dans l'espoir de revenir pareil à un mortel» (87). Pero el inmortal Fosca pronto se dará cuenta que se ha equivocado de nuevo con este amor (que le recuerda a otras mujeres que ya murieron) porque, en realidad, no puede volver a ser un hombre mortal (112) y tiene conciencia de haber fracasado completamente en su experiencia existencial. A petición de Régine, Fosca va a contar su azarosa y prolongada historia para que ella pueda comprender el sentido de su fracaso (113). A partir de aquí el texto de la novela integra un largo relato «autobiográfico» (117-521) que Fosca narra en 1ª persona a Régine (narratario intratextual). Al final de cada una de las partes de este relato (*enmarcado* dentro del relato *englobante* del narrador impersonal), vuelve a reaparecer brevemente la situación de comunicación entre Fosca y Régine (narrada en tercera persona). Aquí Fosca responderá a ciertas preguntas y comentará el sentido de lo narrado para pasar luego a contar otra etapa de su azarosa historia. Cuando termina de contar (en cinco partes) sus ambiciones y decepciones, aparece un breve «Épilogue» en tercera persona (525-528) que viene a cerrar el relato englobante y la situación de diálogo entre Régine y Fosca. En este epílogo (que comentaremos más adelante) asistimos a la conclusión final en la cual Fosca reconoce el completo fracaso de su ambiciosa aventura existencial, porque la inmortalidad se ha convertido, para él, en una pesada *maldición*. Como consecuencia, tomará la decisión de escapar muy lejos buscando un mundo sin vida y sin hombres (527). Podemos afirmar entonces que a través del relato autobiográfico de Fosca y de la conclusión presentada en el Epílogo, la autora ha realizado de una manera indirecta una actividad

argumentativa ante el lector dándole a entender cómo hay que interpretar la significación filosófica de la historia extraordinaria narrada en *Tous les hommes sont mortels*, significación que implica un determinado compromiso para asumir la condición de ser «mortal», que el título de la novela proclama como una verdad universal. Como cada una de las etapas históricas de la aventura existencial y metafísica de Fosca implica una argumentación que contribuye a justificar la *lección* que va sacando el personaje y que debe percibir el lector, vamos a detenernos en observar ahora el contenido significativo de esas etapas.

4. LA EVOLUCIÓN DE LAS ASPIRACIONES Y DE LOS OBJETIVOS DEL INMORTAL FOSCA A TRAVÉS DE SU RECORRIDO POR DISTINTAS ÉPOCAS DE LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD

La «Primera parte» de la aventura existencial de Fosca (117-226) se desarrolla en la Edad Media, en la ciudad italiana de Carmona, donde nació el 17 de mayo de 1279. La ambición que le mueve consiste en alcanzar y ejercer el poder político. Aprovechando diversas circunstancias logra convertirse en el dueño y señor de Carmona, y sueña con conseguir el máximo esplendor para su ciudad luchando contra los tiranos y contra los genoveses. Impulsado por su ambición, no duda en beber el elixir que le convierte en un *inmortal* (139-147). Desde esta situación privilegiada actúa como un dictador organizando con mano dura la vida de la ciudad y prefiere sacrificar el presente en nombre del progreso en el futuro. Esto hará reaccionar a su hijo Tancredi, que se siente envejecer sin haber vivido la juventud y le dice a Fosca que solo tiene una vida⁴. Fosca se verá obligado a matar con su propia espada a Tancredi. También verá morir a su mujer Catherine cuando la peste se adueña de Carmona. Al comprobar la muerte de los suyos, Fosca se siente libre de todo su pasado y capaz de emprender su destino de inmortal sin someterse a ninguna ley: «Sous le ciel sans visage, je me dressais vivant et libre, à jamais seul» (162). Pronto logrará conquistar con sus tropas las ciudades vecinas. Se vuelve a casar y tiene otro hijo llamado Antoine, al que siempre desea proteger, y al que un día le cederá el gobierno de Carmona. Antoine decide emprender entonces una guerra en la cual va a encontrar la muerte. Pero en el momento de morir, Antoine se siente contento porque con su muerte ha conseguido la victoria : «Il mourait ayant fait ce qu'il voulait faire, il était à jamais un héros triomphant» (207). La vida adquiere entonces un sentido porque el hombre es capaz de

⁴ Ver a este respecto, el diálogo polémico entre Fosca y su hijo Tancredi (p. 149).

enfrentarse a la *muerte*. La joven Béatrice, que amaba a Antoine, se enfrentará con Fosca y le reprochará su falta de valor porque no puede arriesgar la vida:

Quand Antoine plongeait dans un lac, quand il montait le premier à l'assaut, je l'admirais parce qu'il risquait sa vie; mais vous qu'est-ce votre courage? J'aimais sa générosité; vous donnez sans compter vos richesses, votre temps, vos peines, mais vous avez tant de millions de vies à vivre que ce que vous sacrifiez n'est jamais rien (Beauvoir, 1996: 214).

Precisamente por ser inmortal, Fosca nunca será amado por Béatrice a la que obliga a casarse con él. Empieza entonces a percibir que el bien de la inmortalidad puede ser una «maldición» (215). Por otro lado, Carmona y toda Italia le resultan pequeñas para sus ambiciones porque están a punto de caer bajo la influencia del rey Carlos VIII de Francia. Fosca buscará entonces nuevos horizontes para sus ambiciones.

En la «Segunda parte» del relato de Fosca (231-317), los acontecimientos se sitúan en el siglo XVI. Fosca persigue ahora la ambición de intentar dirigir la sociedad aplicando el poder de la Razón para dominar el mundo entero y conducirlo por la vía del Progreso (237). Se da cuenta de que este objetivo no lo podrá conseguir poniéndose al servicio de Maximiliano de Hasbourg, a quien ha entregado la ciudad de Carmona, sino convirtiéndose en consejero de su nieto Carlos que va llegar a ser emperador de Alemania y ejercerá un poder sobre el antiguo y el nuevo mundo. Fosca acompaña a Carlos V en todas sus andanzas por España, por Alemania y por Italia aconsejándole en la difícil misión que Dios le ha encargado: dirigir los destinos del mundo y procurar su salvación (239). Fosca enfoca esta misión desde la perspectiva de la eternidad y sueña con llegar a unificar todo el Universo incluyendo las tierras de América, que Cortés y Pizarro estaban descubriendo y conquistando: «Je ressusciterai le paradis terrestre» (246). Sin embargo, cuando surge la Reforma de Lutero (a quien el emperador no puede convencer ni someter), empiezan las guerras de religión que dividen a los cristianos y dan lugar a persecuciones y a masacres contra los que no aceptan la fe impuesta por las armas. Las crisis y las contradicciones surgen por todas partes. Fosca, desconcertado, escuchará un día estas palabras a un fraile agustino condenado a la hoguera: «Il n'y a qu'un seul bien [...]. C'est d'agir selon sa conscience» (282). Por otro lado, descubrirá también que el oro traído de América con la sangre y el sudor de los indios, hace subir los precios en Europa y genera la miseria de los más débiles y su explotación por los poderosos. En 1550, Fosca realiza un viaje a América y puede comprobar que los indios (que vivían pobres pero felices antes de la conquista) han sido esquilados y viven ahora explotados por los colonos o mueren de hambre o de epidemias que antes eran desconocidas

(293-303). En un viaje por el altiplano de Cuzco, observará que la forma de vida de los Incas y su sociedad igualitaria han sido arrasadas por los españoles preocupados solamente por explotar las minas de oro y de plata (304-307). Cuando vuelve a España, le contará al emperador lo que ha podido ver en las Indias. Carlos le responde: «J'ai donc échoué partout» (312). Pero Fosca reconoce que es él quien se ha equivocado al querer dominar el Universo, y le expone al emperador esta reflexión «existencialista»:

L'Univers était au fond de l'avenir. Qu'importaient les bûchers, les massacres ?
L'Univers était ailleurs, toujours ailleurs ! Et il n'est nulle part : il n'y a que des hommes, des hommes à jamais divisés [...] On ne peut rien pour les hommes, leur bien ne dépend que d'eux-mêmes (Beauvoir, 1996: 313).

Cuando enfermo y decepcionado por sus fracasos, Carlos decide abdicar y retirarse al monasterio de Yuste, Fosca no le acompañará porque desea seguir conociendo el mundo y poder influir todavía en la historia de los hombres.

En la «Tercera parte» (323-357), Fosca le cuenta a Régine que, después de sus fracasos como consejero político, decidió dar la vuelta al mundo y explorar nuevas tierras. Se sentirá, sin embargo, abrumado por la monotonía del tiempo y de los paisajes que recorre, hasta que un día se encuentra con el explorador Pierre Carlier que había dado la vuelta alrededor de los Grandes Lagos y buscaba una salida hacia la China y otra siguiendo el Mississippi. Se queda con él para ayudarlo y acompañarlo en sus exploraciones. Pero pronto se dará cuenta de que no puede compartir el entusiasmo de Carlier ni sus ansias de descubrir nuevas tierras: «En vain j'essayai de faire de son avenir mon avenir; je ne pouvais pas être lui. Ses espoirs, ses inquiétudes butées me restaient aussi étrangers que la douceur unique de cette heure» (333). Sin embargo, Carlier le va a tratar como amigo, y Fosca se siente vivir persiguiendo los mismos objetivos que Carlier y enfrentándose a los mismos peligros. Pero cuando Carlier llega descubrir que Fosca es inmortal, ya no puede mirarle de la misma manera: «C'est une terrible chose de vivre sous ton regard. Tu me regardes de si loin; tu es déjà de l'autre côté de ma mort» (347). Carlier se da cuenta que Fosca no puede arriesgar su vida como él lo hace. Al final Carlier decide morir solo y dejar que Fosca continúe su errante camino de soledad bajo el brillo pálido de la luna.

En la «Cuarta parte» (363-439) de su relato, Fosca narra su estancia en París, en el siglo XVIII, donde se ha instalado acompañado por un enigmático personaje llamado Bompard. El oro y los diamantes que posee le permiten conocer pronto todos los cabarets, los teatros y los salones. Su ambición se sitúa ahora en investigar las leyes de la naturaleza en un laboratorio con la idea de poder

descubrir y explotar un día las posibilidades de la ciencia y de la técnica (377). En uno de los salones conocerá a Marianne de Sinclair, una mujer comprometida con el desarrollo del espíritu científico que desea fundar una Universidad libre donde pueda aplicarse el método experimental. Fosca la apoyará en esa tarea, porque ve que Marianne muestra un gran entusiasmo por la vida y no teme a la muerte. Entonces se enamora de ella, sin decirle que él es inmortal. El amor le hace sentirse vivo de nuevo. Pero Fosca no puede entender que los hombres vivan pensando en el futuro donde esperan realizar sus ideales: «Pour moi l'avenir était un temps étranger, détesté» (417) Tampoco puede compartir las mismas penas y alegrías con Marianne (419). Cuando ésta llega a enterarse que Fosca es inmortal, el sentido de su relación cambia por completo: «Tout est changé pour toujours [...] Pas un instant tu n'as été mon semblable. Tout était faux» (428, 429). Cuando Marianne siente que va a morir, le dice: «Essaie de rester un homme parmi les hommes. Il n'y a pas d'autre salut pour toi». El amor de Marianne ha conseguido que Fosca cambie su visión de los hombres: «À présent, les hommes me sont chers puisqu'ils sont tes semblables» (434). Pero no puede morir con Marianne, y tendrá que continuar vagando por el mundo.

En la «Quinta parte» (445-521) de su larga historia, Fosca cuenta que participó en las jornadas revolucionarias de 1830 en París donde vio morir a algunos jóvenes idealistas luchando por la libertad y el progreso de la humanidad. Allí conoce al socialista Armand (un descendiente de Marianne) que le acepta como amigo porque su presencia no le condiciona. Siguiendo su consejo, Fosca decide convivir con los obreros para conocer su condición y ser fiel a la recomendación de Marianne: «Reste un homme parmi les hommes». Cuando ve que un grupo de insurrectos acepta morir antes que rendirse, valora así el compromiso por la libertad humana avalado con la *muerte*: «C'étaient des hommes qui voulaient accomplir leur destin d'homme en choisissant leur vie et leur mort, des hommes libres» (481). Luego ayuda a escapar de la cárcel a un grupo de republicanos revolucionarios siendo por ello condenado a 20 años. Cuando recobra la libertad no puede compartir el entusiasmo de sus amigos por un futuro de liberación y de progreso, porque, para él, el futuro no puede tener el mismo significado: «Il deviendrait pour moi un présent qu'il me faudrait vivre jour après jour, dans la fatigue et l'ennui» (501). Armand, por el contrario, defiende el compromiso por un futuro próximo que solo depende de los hombres de hoy cuya vida está limitada por la muerte: «Un avenir limité; une vie limitée: c'est notre lot d'homme, c'est

assez dit-il» (505)⁵. Cuando poco después descubre que la joven Laure le ama con un amor sincero, se siente renacer de nuevo, aunque él pueda llegar pronto a olvidarla arrastrado por su condición de inmortal (510). Cuando poco después asiste con Laure al entusiasmo de la multitud que celebra la victoria de la Revolución en 1848, recuerda la figura de Marianne (a la que la muerte se llevó y que no puede volver del pasado), y se da cuenta de que, con el paso de los siglos, todo parece repetirse y todo acaba destruyéndose: «Les morts étaient morts, les vivants vivaient». (520). Entonces se siente un extraño y decide escapar: «Un étranger, un mort. Ils étaient des hommes, ils vivaient. Moi, je n'étais pas de leurs. Je n'avais rien à espérer. Je franchis la porte» (521). Aquí termina el relato de Fosca.

En el *epílogo*, el lector vuelve a encontrar la situación de diálogo entre Régine y Fosca. Régine le pregunta qué encontró «de l'autre côté de la porte». Fosca responde que tras salir de París, se fue a un bosque donde durmió durante sesenta años y luego fue internado en un asilo. Con estas breves palabras resume su desencanto y su amargura ante el inexorable paso del tiempo: «Il y a eu deux guerres: après la guerre, la paix, après la paix, une autre guerre. Tous les jours des hommes naissent, et d'autres meurent» (526). Consciente de su completo fracaso, le dice a Régine que lo que ahora desea es escapar lo más lejos posible hacia un mundo vacío, sin vida y sin hombres: «Un monde enseveli sous une calotte de glace, sans hommes, sans vie, blanc et nu» (527). Régine, por su parte, ante la desaparición de Fosca se siente vencida. Su frustración y su cansancio existencial son enormes. Ya solo espera convertirse en algo parecido a un insecto. Entra así en un proceso de autodestrucción: «Elle écrasa sa main contre sa bouche, elle inclina la tête, elle était vaincue ; dans l'horreur, dans la terreur, elle acceptait la métamorphose: moucheron, écume, fourmi jusqu'à la mort» (Beauvoir, 1996: 528).

La configuración del significado de la historia narrada desemboca, por lo tanto, en una conclusión rotunda: Fosca y Régine han fracasado existencialmente por haber querido romper y superar los límites de la condición humana cuyo sentido y dignidad derivan precisamente del hecho de que la vida del hombre es temporal y está sometida a la *muerte*. Esta es la tesis «existencialista» que la autora defiende en esta novela, en la cual sentido filosófico de la historia narrada ha sido percibido y evaluado por el mismo personaje que ha llegado a descubrir que la inmortalidad es una *maldición* y que la dignidad del hombre se justifica precisamente porque su

⁵ Las ideas de Armand sobre el compromiso de construir un futuro limitado y justo que depende del esfuerzo de los hombres de hoy, se corresponden con la tesis que Beauvoir defiende en *Pyrrhus et Cinéas* y en el ensayo *Pour une morale de l'ambiguïté*.

vida es limitada y porque sus sueños y esperanzas adquieren plena significación al enfrentarse a la *muerte*. Desde esta perspectiva el inmortal Fosca es algo más que un mero antimodelo.

5. SOBRE EL MENSAJE FILOSÓFICO DE LA NOVELA: UNA ALEGORÍA DE SIGNO EXISTENCIALISTA CONTRA LA NOCIÓN DE «ETERNIDAD» Y EN DEFENSA DE LA DIMENSIÓN «MORTAL» DE LOS SERES HUMANOS

Hemos afirmado que *Tous les hommes sont mortels* es una novela de tesis cuyo mensaje filosófico, por la vía de la alegoría y de la dimensión simbólica del personaje, defiende ciertos planteamientos de la filosofía y de la moral existencialistas que propugna Simone de Beauvoir. Para justificar esta afirmación, vamos a observar ahora brevemente cómo ha interpretado Beauvoir el sentido de esta novela y cómo lo esencial de su mensaje coincide con algunas de las tesis defendidas por esta escritora en algunos ensayos filosóficos publicados en la misma época. En el primer volumen de *La force des choses* (1963), Beauvoir es consciente de que al otorgar a Fosca el don de la inmortalidad, su fracaso sería más estrepitoso cuando descubre que los hombres no pueden ser dirigidos desde fuera porque son libres, están divididos entre sí y el bien que buscan solo depende de ellos mismos:

Rongé d'ambition et d'envie, mon nouveau héros prétendrait s'identifier à l'univers, puis il découvrirait que le monde se résout en libertés individuelles, dont chacune est hors d'atteinte [...]. L'idée me vint de lui donner l'immortalité, sa faillite en serait d'autant plus fracassante. Je me mis à explorer en long et en large la condition d'immortel [...] Effrayé par les massacres et les malheurs qu'entraîne la recherche du Bien universel, il doute du Bien même [...]. L'univers n'est nulle part, constate-t-il: Il n'y a que des hommes, des hommes à jamais divisés. «On ne peut rien pour les hommes ; leur bien ne dépend que d'eux-mêmes» (Beauvoir, 2008b : 92, 94).

Estas ideas sobre la libertad y la conciencia individual de los seres humanos coinciden con las que Sartre expone en *L'Être et le Néant* y con lo que afirma Beauvoir en *Pyrrhus et Cinéas* (1944), como veremos más adelante. Beauvoir piensa también que Fosca, al ser un inmortal, se parece a un Dios que mira a los humanos como seres insignificantes (que además se empeñan en buscar lo absoluto en lo temporal) y que dirige el mundo desde la «désolante indifférence de l'éternité»:

Tous les rapports avec les hommes en sont pervertis ; il n'atteint jamais dans leur vérité l'amour ni l'amitié puisque la base de notre fraternité, c'est que

nous mourons tous : seul un être éphémère est capable de trouver l'absolu dans le temps. La beauté ne saurait exister pour Fosca, ni aucune des valeurs vivantes que fonde la finitude humaine. Son regard dévaste l'univers ; c'est le regard de Dieu tel que je le refusai à quinze ans ; le regard de Celui qui transcende et nivelle tout, qui sait tout, peut tout, et change l'homme en vers de terre. Ceux qu'il approche, Fosca leur vole le monde, sans réciprocité ; il les jette dans la désolante indifférence de l'éternité (Beauvoir, 2008b: 96).

El conflicto entre la vida y la muerte, entre el absoluto de Dios y la vida temporal del individuo, Beauvoir lo había tratado ya desde su juventud en sus diarios íntimos, y lo hará de una manera más abstracta y filosófica en *Pyrrhus et Cinéas*. La autora comenta también que Fosca encarna el mito de la unidad y de la justificación de la Historia como una totalidad o un absoluto. Este mito, que Hegel ha sabido exaltar, ha sido asumido por el marxismo. Los regímenes comunistas lo han recogido para poder justificar las represiones del presente en nombre de la felicidad y de la sociedad ideal del futuro. Sin embargo, para la filosofía existencialista, solo el individuo es responsable de su propio destino. La conciencia del sujeto humano se afirma contra la nada y el vacío buscando la realización de su libertad en proyectos responsables abiertos a un futuro. Pero la vida se construye en el presente y no puede quedar sometida a un hipotético futuro « feliz » en nombre de la Humanidad:

Les communistes, après Hegel, parlent de l'Humanité et de son avenir comme d'une individualité monolithique ; je me suis attaquée à cette illusion en incarnant dans Fosca le mythe de l'unité ; les détours, les reculs, les malheurs de l'Histoire, ses crimes sont très durs à encaisser pour qu'une conscience puisse à la longueur de siècles en garder la mémoire sans céder au désespoir ; heureusement de pères en fils, la vie indéfiniment se recommence. Mais cette nouveauté implique aussi la douleur de la séparation : les désirs qui animèrent les hommes du XVIIIe siècle, s'ils s'accomplissent au XX^e, les morts n'en recueillent pas les fruits (Beauvoir, 2008b: 95).

Al querer dirigir a la Humanidad por los caminos de la razón y del progreso desde fuera, Fosca comprobará que los hombres persiguen intereses contrapuestos y que sus proyectos son siempre subjetivos y limitados. La muerte separa a los unos de los otros; y los ideales buscados por los hombres de una época pueden tardar años o siglos en alcanzarse, cuando precisamente aquellos que lucharon por alcanzarlos ya están muertos hace tiempo. En su ensayo *Pyrrhus et Cinéas* (1944), Beauvoir afirma que los proyectos humanos persiguen unas finalidades «singulares y limitadas». Por medio de esos proyectos la *muerte* queda transcendida: «Ma mort n'arrête ma vie qu'une fois que je suis mort, et pour le regard d'autrui. Mais pour moi vivant, ma mort n'est pas ; mon projet la traverse

sans rencontrer d'obstacle» (254). Y un poco más lejos precisa : «C'est dans l'objet fini qu'il fonde que l'homme trouvera un reflet figé de sa *transcendance*» (257). Por eso, la humanidad (que Fosca creía poder conducir hacia el Progreso y la Felicidad) no puede ser concebida como un Absoluto ni como un ideal al que todo debe quedar sometido, porque entonces el individuo no tendría ninguna importancia: «L'humanité est une suite discontinue d'hommes libres qu'isole irrémédiablement leur subjectivité [...] Si je mets un enfant au monde, il sera peut-être demain un malfaiteur, un tyran; c'est lui qui décidera» (244-245). El tipo de transcendencia que defiende Beauvoir es plenamente inmanente, porque los hombres solo pueden responder a las señales que les llegan a través de otros hombres:

Jamais je n'apercevrai tracé sur la terre aucun signe céleste : s'il est tracé, il est terrestre. L'Homme ne peut s'éclairer par Dieu ; c'est par l'homme qu'on essaiera d'éclairer Dieu. C'est à travers des hommes que l'appel de Dieu se fera toujours entendre, et c'est par des entreprises humaines que l'homme répondra à cet appel (Beauvoir, 2008a : 236).

Con nuestro estudio hemos intentado poner de relieve la tesis que encierra la novela *Tous les hommes sont mortels*. El hecho de que el inmortal Fosca acabe reconociendo el valor supremo de la vida y de la conciencia del ser humano precisamente porque es *mortal*, constituye una clara argumentación en defensa de la filosofía y de la moral existencialistas que profesa la autora. Esa filosofía ha sido expuesta no solo en *Pyrrhus et Cinéas* (1944) sino también en *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) y en otros ensayos.

BIBLIOGRAFÍA

- BEAUVOIR, S. de (1996): *Tous les hommes sont mortels* [1946], Paris, Gallimard, coll. Folio.
- . (2008a): *Pour une morale de l'ambiguïté* [1947]. *Pyrrhus et Cinéas* [1944], Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- . (2008b): *La Force des choses I* [1963], Paris, Gallimard, coll. Folio.
- DURAND, A. (2007): «*Tous les hommes sont mortels* (1946), Roman de Simone de Beauvoir. Analyse», www.comptoir litteraire.com : BEAUVOIR - Tous les hommes sont mortels.
- GONZÁLEZ MORENO, B. (2008): «Mortales inmortales: el motivo del judío errante en la literatura inglesa del período romántico», en J. Herrero Cecilia (ed.): *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 517-528.

- IKAZAKI, Y. (2003): *Les procédés narratifs dans les œuvres de Simone de Beauvoir* (Thèse), Université Charles de Gaulle Lille 3. <http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/ikazaki-yasue/html/these.html>. (consulta: 01/02/2010).
- LOZANO SAMPEDRO, M^a T. (2008): «La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac», *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, 4, 179-202.
- SARTRE, J.-P. (1946): *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, [rééd. Gallimard, coll. Folio essais, 1996]
- SULEIMAN, S. (1983): *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.

Le temps suspendu

ESTHER LASO Y LEÓN
Universidad de Alcalá

L'étude du psychologue suisse Jean Piaget sur *le Développement de la notion de temps chez l'enfant* met en évidence toute la complexité de cette notion. Parler de temps implique en effet les notions de durée, d'ordre, de fréquence et de vitesse, et la perception du temps est étroitement liée à celle de l'espace qui nous sert de repère pour calculer, par exemple, le temps écoulé pendant le déplacement d'un objet d'un point A vers un point B.

Par ailleurs, la complexité de la notion de temps doit beaucoup à son caractère polysémique. On distingue ainsi le temps naturel qui correspond aux cycles de la nature (printemps, été, automne, hiver), le temps social qui renvoie aux calendriers créés par les hommes pour organiser leurs activités (années, mois, semaines, jours, heures), le temps individuel qui couvre l'ensemble des événements vécus par un individu durant son existence, le temps historique qui réunit l'ensemble des événements vécus par un groupe humain durant plusieurs générations ou par l'humanité depuis qu'elle existe, et le temps affectif qui correspond à la perception du temps qu'a chaque individu en fonction de son état émotionnel (l'idée que le temps passe plus lentement lorsqu'on s'ennuie, par exemple).

Enfin, la complexité de la notion de temps tient aussi au fait qu'elle n'est pas innée chez l'être humain. Elle doit donc être acquise au cours d'un processus cognitif qui requiert du temps. A cela s'ajoute le fait que sa perception évolue au fil des années et au gré de nos humeurs. Grâce à diverses expériences, psychologues et pédagogues ont en effet montré que la notion d'ordre ou de succession, impliquant un avant et un après, ainsi que la notion de durée ne sont perçues que vers l'âge de 5/6 ans. La notion d'irréversibilité du temps n'étant elle perçue qu'à partir de 7/8 ans. Plus tard, alors qu'ils ont parfaitement acquis toutes les subtilités de la notion de temps, le temps affectif des adolescents et des adultes de plus de 50 ans continue de diverger. Les premiers, dans leur désir de grandir et de

devenir adultes, estiment que le temps s'écoule trop lentement et que le futur n'arrive pas assez vite. Simultanément, ancrés dans le présent de leurs émotions et de leurs découvertes, ils ont paradoxalement des difficultés à concevoir le futur, à définir des projets d'avenir personnels à long terme. De la même manière, le passé ne les intéresse que s'il a une utilité pour leur présent. Les adultes de plus de 50 ans sont, quant à eux, de plus en plus inquiets de voir se rapprocher l'échéance finale. Ils ont le sentiment que le temps défile trop vite et souffrent même, parfois, de ne pouvoir l'arrêter.

Le temps est donc une notion à la fois difficile d'appréhender mais aussi, indissociable de la vie, en général, et de la nature humaine, en particulier. En effet, puisque chaque être naît, vit et meurt, on peut dire que toute existence s'inscrit naturellement dans un processus chronologique. De plus, tout au long de sa vie, l'être humain n'a de cesse de s'organiser en essayant de maîtriser le temps et, finalement, il se construit toujours par rapport au temps à venir ou au temps restant.

On comprend mieux ainsi l'impact psychologique de la maladie d'Alzheimer puisque cette pathologie neurodégénérative, qui touche déjà plus de 24 millions de personnes dans le monde¹, a pour effet de dissoudre la mémoire des personnes affectées. Ces personnes perdent peu à peu la mémoire du passé récent, puis lointain. Cette perte de mémoire affecte également leur capacité à se projeter dans le futur et les enferme dans un présent de plus en plus immédiat jusqu'au jour où, perdant également conscience de ce moment, elles semblent plonger dans un univers où le temps serait suspendu. Outre le drame affectif qui se tisse derrière chaque cas, et le caractère irréversible et fatal de cette maladie, ce qui frappe les esprits c'est donc sans doute aussi la perte d'un repère hautement structurant pour l'être humain : le temps.

Vu l'étendue prévisible de la maladie d'Alzheimer au cours des prochaines décennies et son impact social (tant du point de vue psychoaffectif que du point de vue économique, puisque les structures d'accueil nécessaires sont très onéreuses), la recherche travaille d'arrache-pied pour essayer de trouver une solution préventive, curative ou palliative à cette forme de dégénérescence. Le chemin est encore long pour y parvenir cependant, grâce à ces études, on connaît mieux aujourd'hui l'évolution de la maladie. Les premiers symptômes perceptibles se présentent sous la forme de distractions, d'oublis ou de pertes momentanées de mémoire. Espacés et occasionnels au début de la maladie, ces symptômes deviennent de plus en plus fréquents et nombreux par la suite. L'évolution de la

¹ Selon les informations diffusées par la presse écrite en 2009.

maladie s'accélère avec la perte progressive de la notion du temps au cours de laquelle le malade traverse une étape régressive : il croit redevenir tantôt l'enfant, tantôt l'adolescent ou le jeune adulte qu'il a été. Vient ensuite un stade de confusion où le malade cesse de reconnaître les siens. Il est parfois accompagné de troubles de l'humeur, et il est suivi de la disparition de la capacité d'action et de parole. Finalement, le malade perd ses fonctions autonomes (déglutition, respiration) et meurt.

Même si, de nos jours, un nombre malheureusement croissant de jeunes est directement confronté à l'Alzheimer à travers la maladie d'un parent proche, il n'est pas facile de trouver les mots et le ton justes pour leur en parler, en particulier pour un romancier. Entre la froideur de la description médicale et la tentation d'un débordement émotionnel, entre l'exigence de véracité et la volonté de ne pas heurter les sentiments du lecteur, l'exercice est délicat. A cela s'ajoute la difficulté d'aborder la question du temps, si importante dans cette pathologie mais si complexe pour des enfants ou même de jeunes adolescents. Hervé Jaouen et Valérie Dayre ont pourtant tenté l'expérience, respectivement dans *Mamie Mémoire* et *Ce cahier est pour toi*. Pour cela, ils ont tous deux choisi la forme du récit intime : le premier, sous forme de mémoires prétendument écrits par la petite fille de la malade ; le second, sous forme d'un journal écrit par la propre malade, à l'intention de son petit-fils.

A première lecture, on ne peut que constater l'omniprésence du temps dans ces deux romans, ce qui justifie l'obtention, en 2000, du prix Chronos par *Mamie Mémoire*. En effet, les auteurs mettent à jour le lien entre l'effacement progressif des souvenirs des malades et la perte de conscience de la notion de temps, tout en inscrivant l'évolution de la maladie dans un processus chronologique clairement décrit.

Pour évoquer la disparition des repères temporels et les conséquences que cela entraîne dans la vie des personnes atteintes d'Alzheimer, Hervé Jaouen prend le parti de multiplier les comparaisons et les métaphores dans son récit en espérant être mieux compris des lecteurs adolescents, grâce à ce langage imagé.

Dès le début, pour parler de l'âge avancé de sa grand-mère, Véro, l'auteur fictif de *Mamie Mémoire*, la compare à sa demeure : « Mamie est à l'image de sa maison : âgée, mais belle » (Jaouen, 2006 : 6). Puis, très vite, pour décrire la maladie et ses conséquences, elle exploite l'image traditionnelle du voyage dans le temps : « Mamie voyageait dans la machine à remonter le temps. Un pas en arrière, un pas en avant... » (52). Plus tard, alors que la maladie de sa grand-mère s'est aggravée, elle reprend l'idée du voyage mais cette fois, dans l'espace :

Le ciel, la voûte céleste, l'espace intersidéral et intemporel que Mamie explore à la vitesse de la lumière...

J'ai peur de l'été. Sur quelle planète Mamie se croira-t-elle lorsque, sur la toile de nouveau tendue du trampoline, des dizaines d'enfants en maillots de bain sauteront comme des puces dans une poêle à frire ? Ne risque-t-elle pas de dévisser de son orbite et de chuter dans le néant ? (211).

Entre temps, songeant certainement à l'expression familière « avoir un trou de mémoire », elle compare la maladie à des animaux ou à des insectes nuisibles réputés pour leur capacité à faire des trous. Observant une stagnation dans la dégradation de l'état de sa Mamie et ayant elle-même égaré momentanément un objet, Véro s'interroge :

La petite souris qui grignotait ses cellules grises s'était-elle mise au régime ? A moins qu'elle n'ait déménagé dans ma tête ? L'autre jour, j'ai eu peur que ma cervelle ne soit transformée en meule de gruyère, avec plus de trous que de gruyère (87).

Malheureusement : « Tout de suite après Noël, les mites, ou la souris, se sont remises au boulot : Mamie est redescendue au rez-de-chaussée de sa vie. Petite fille, de nouveau » (167). L'idée de trou et de néant se rejoignent dans l'image des abîmes dans lesquels Mamie semble s'être enfoncée (160).

Pour se rapprocher de ses lecteurs et renforcer la crédibilité de son narrateur fictif, H. Jaouen glisse également, sous la plume de Véro, des images liées à l'univers des adolescents :

► La rébellion sous forme de fugue : « Il lui arrivait de fuguer – un bien grand mot pour qualifier des promenades qu'elle commençait dans sa tête et poursuivait sur le chemin bordé de peupliers, après avoir traversé le jardin » (90).

► Le jeu :

Comme quoi le problème de Mamie n'est pas tellement que sa mémoire s'en aille mais plutôt qu'elle déborde, par moments. Certains souvenirs très forts encombrant sa tête, s'entrechoquent comme des boules de billard et provoquent des crashes (94).

Mamie, elle, cherchait en vain la sortie dans le palais des glaces de sa mémoire [...] (184).

Nous sommes le 19 mars et par conséquent demain nous serons le 20, jour du printemps.

Et Mamie ne le saura pas. Elle est installée dans l'hiver. L'hiver de sa vie, mais non l'hiver de sa mémoire.

Elle continue de jouer à la marelle sur les quelques quatre-vingts calendriers de son existence. Elle saute du coq à l'âne, c'est à dire d'une case à l'autre, dans le désordre (200).

► L'attraction pour toutes sortes de technologies :

Représente-toi la mémoire sous la forme d'un damier avec des milliers de petites cases éclairées, reliées entre elles par de minuscules fils électriques. Si les fils se cassent, des cases s'éteignent. Ça, ce serait une attaque cérébrale. Une tumeur produirait l'effet d'une bouteille d'encre qu'on renverserait sur le damier. Tout un tas de cases seraient obscurcies d'un coup. Le problème de Mamie, c'est que les cases pâlisent les unes après les autres, et s'éteignent doucement (57).

La maladie d'Alzheimer. Une espèce de virus qui mange la mémoire petit à petit. Sournoisement, en silence, sans se manifester. C'est terrible (58).

Enfin, la jeune narratrice a recours à des images de la nature variables en fonction des saisons. Par exemple, au cours de l'automne, elle compare sa Mamie à un arbre : « Mamie est un arbre et les feuilles étaient sa mémoire. La maladie les a détachées, comme les feuilles d'un éphéméride se détachent et s'envolent, dans les vieux films en noir et blanc, pour bien vous faire comprendre que le temps s'est enfui » (126).

Autre exemple, en hiver, la contemplation de la fonte d'un bonhomme de neige lui inspire cette réflexion : « J'ai songé que le cerveau de Mamie avait fondu et qu'il ne restait dans sa tête (non pas des fruits et des légumes, bien évidemment), que quelques pierres précieuses enchâssées dans la dentelle d'une mémoire trouée comme une passoire » (166-167).

Et c'est finalement le cousin de Véro qui calme l'angoisse de l'adolescente en lui expliquant pourquoi il n'a pas aimé la Californie, et pourquoi leur grand-mère ne souffre plus de l'évolution de sa maladie puisqu'elle vit désormais hors du temps :

Parce que là-bas il n'y a pas de saisons. C'est tout le temps l'été. Tu es englué dans le soleil et la chaleur comme une figue confite dans du miel. Tu n'en peux plus d'attendre l'automne et l'hiver. Or, tu sais qu'il n'y aura ni automne, ni hiver, ni printemps. Tu en crèves, de cet éternel été. L'homme a un besoin vital des changements de saison pour mesurer le temps qui passe. Sinon, que lui reste-il ? Se regarder dans la glace et contempler ses rides ? La nature, elle, se ride, mais renaît ! Le printemps est nécessaire pour nous donner l'illusion de l'immortalité.

—Mamie n'a plus aucune notion des saisons. Ça doit être terrible.

—Non. Parce que les saisons défilent dans sa tête à la vitesse de la lumière. Désormais elle ignore qu'elle est mortelle. Mamie vit au paradis des quatre saisons qui se succèdent sans arrêt (198-199).

Dans *Ce cahier est pour toi*, Valérie Dayre aborde la maladie d'Alzheimer (ou assimilée) de l'intérieur puisqu'elle laisse la parole à une femme de 67 ans qui en est victime. Ce personnage adulte, Madame T., écrit un journal pour son petit-fils mais aussi pour elle-même, à titre thérapeutique. Au contraire de Véro, elle ne cherche pas à expliquer la maladie, d'où un nombre réduit de comparaisons et de métaphores. Son objectif est d'abord de prouver aux autres, et à elle-même, sa bonne santé mentale en inscrivant sur son cahier les indices révélateurs de sa capacité de raisonnement et de sa maîtrise des repères temporels. Malheureusement, son dessein de nier son état ne résiste pas longtemps aux faits.

Pourtant, dès le début du journal, dans un moment de lucidité résignée, elle compare les conséquences à venir de sa maladie à une nuit tombant exclusivement sur sa personne : « Ma nuit a commencé à tomber ce 21 novembre » (Dayre, 2008 : 10). La profondeur des abîmes d'H. Jaouen, trouve donc ici son pendant dans l'obscurité nocturne.

Les effets des maladies neurodégénératives sont multiples et évoluent au fil du temps comme le veut le principe de dégénérescence. Les romans d'H. Jaouen et V. Dayre montrent ainsi la perte de la capacité à reconnaître les visages familiers, les oublis, les confusions ou les mouvements d'humeur. Ils montrent surtout les différentes étapes de la disparition de la notion du temps chez les malades. Avec la perte de la mémoire immédiate, c'est la notion de temps social qui ne tarde pas à s'estomper. Dès sa première visite chez le neurologue, Mamie est dans l'impossibilité de répéter une suite de mots qu'elle vient d'entendre ou de dire la date exacte du rendez-vous (Jaouen, 2006 : 21-23). De même, Mme T. commence presque tous les chapitres de son journal en essayant de se repérer de manière plus ou moins précise sur le calendrier : « Ici ce jour » (Dayre, 2008 : 7), « Quatorzième jour, Ici (j'ai compté sur mon calendrier) » (9), « Autres jours, Longs ? Fugitifs ? Combien ? » (37), « Jeudi 16 avril (date écrite par elle l'infirmière) » (75), « Disons mai, pays des Environs » (111). Ces quelques exemples montrent les efforts que doit fournir Mme. T. pour se situer dans le temps. Ils révèlent également l'évolution de la maladie et son issue inéluctable lorsque s'imposent finalement les approximations, « Disons mai, pays des Environs ».

On peut facilement comprendre la disparition de la conscience du temps social chez les malades. En effet, le calendrier n'a été inventé que pour organiser nos actions dans la société : le temps du travail, des études, du repos, des échanges

commerciaux, des visites, des rendez-vous, etc. En dehors de cette nécessité sociale, le calendrier est un découpage abstrait du temps naturel, d'où l'existence de plusieurs modèles calendaires en fonction des cultures ; d'où le fait également qu'après une longue période de repos nous ne sachions plus dire quel jour de la semaine ou du mois nous sommes. Pour nous repérer par rapport au calendrier sans l'aide d'un almanach ou de l'exercice régulier d'activités diverses, nous avons donc besoin d'une capacité de raisonnement abstrait que les malades d'Alzheimer n'ont plus. Cela explique aussi la disparition rapide de la notion de durée et d'ordre chronologique observée chez ces malades et décrite par H. Jaouen et V. Dayre.

L'effacement de la notion de temps individuel et de temps historique constitue une nouvelle étape dans l'évolution de la maladie. Il se manifeste dans le roman d'H. Jaouen lorsque Mamie voyage dans le passé et croit être tantôt une petite fille, tantôt une jeune femme enceinte ; ou lorsque, croyant être sous l'Occupation, elle emmagasine la nourriture. La disparition plus tardive de cette notion tient sans doute à la charge affective qu'elle comporte puisqu'elle repose sur l'ensemble des expériences vécues par l'individu et les émotions ressenties lors de ces expériences.

Finalement, c'est la conscience du temps naturel (le rythme des saisons) qui résiste le mieux aux assauts de la maladie car il existe de nombreux indices qui permettent aux malades de se repérer par rapport aux saisons, que ce soit l'éclosion des jacinthes pour Mme. T. ou une simple veste pour Mamie :

—En quelle saison sommes-nous ? [demande le médecin]

Mamie a regardé ce qu'elle avait sur le dos : un chemisier léger et un paletot.

—En été, mon ami ! (Jaouen, 2006 : 22).

L'effacement de la notion de temps avec la désintégration graduelle de chacun de ses composants aboutit dans tous les cas à la disparition définitive du passé, du présent et du futur dans la conscience des malades. C'est ce que nous révèle cette exclamation de Mme. T. faisant référence à l'époque où elle ne croyait pas aux fantômes : « Aujourd'hui, si aujourd'hui peut encore exister pour moi, je crois que je crois aux fantômes » (Dayre, 2008 : 89).

Toute cette évolution s'inscrit dans un processus temporel parfaitement mis en scène grâce, notamment, au choix narratif du récit intime (mémoires ou journal). On constate tout d'abord que les deux textes couvrent une période assez courte : du mois de juin au printemps de l'année suivante dans *Mamie mémoire*, et du mois de mars au mois de mai dans *Ce cahier est pour toi* si l'on s'en tient au temps de l'écriture (ou de novembre à mai pour les faits narrés). Dans le premier cas, le récit est divisé en quatre parties correspondant aux quatre saisons que dure

l'évolution de la maladie racontée par Véro. Dans le second, il compte 22 chapitres débutant, pour la plupart, par une indication temporelle sur le mode du journal intime. En fait, le resserrement des évènements racontés autour de quelques mois à peine permet à H. Jaouen et V. Dayre de souligner la rapidité de l'évolution de la maladie.

En regardant de plus près les récits, on observe que cette évolution se produit par paliers alternant des périodes où la santé mentale des malades s'aggrave et d'autres où elle semble se stabiliser. Au début les oublis sont occasionnels et transitoires, puis ils deviennent de plus en plus nombreux et finissent par être permanents. La présentation alternée des différentes étapes de la maladie permet de rythmer son évolution et révèle une accélération du processus au fil du temps, mouvement que vient confirmer la brièveté des derniers chapitres.

L'irréversibilité de la maladie est évoquée dans les deux récits. Dans *Mamie mémoire*, par exemple, suite aux suggestions d'un technicien de France Télécom, Véro écrit :
« —D'ici l'année prochaine..., a commencé maman./ —De l'eau aura coulé sous les ponts, a terminé papa./On s'est regardés, pensant tous à la même chose : dans six mois, dans un an, Mamie n'aurait-elle pas oublié jusqu'au mot téléphone ? » (Jaouen, 2006: 147).

Cette irréversibilité est particulièrement manifeste à travers les références plus ou moins explicites à la mort. Pour sa part, V. Dayre choisit d'en parler ouvertement à partir d'une réflexion sur l'énigme posée par le Sphinx à Œdipe. L'un des personnages imaginaires avec lesquels dialogue Mme. T. lui demande ainsi à brûle-pourpoint :

—Dis, Nouchka... quand on meurt, est-ce qu'on meurt tout entier ?
—Tu veux dire est-ce qu'on meurt en totalité depuis les oreilles jusqu'aux orteils ? [...]
—Non, ça je le sais. Est-ce qu'on meurt avec tout... tout ce qu'on a été ?
Un affolement m'a traversée. Moi je ne mourrai pas avec tout ce que j'ai été, j'ai déjà perdu tant de bribes de moi, des tas de morceaux de moi comme des paquets égarés partout...
Devant mon air forcément ahuri, Maurice a jugé utile de préciser sa question :
—Est-ce qu'on meurt avec l'homme puis le jeune homme qu'on a été avant, et l'enfant qu'on a été encore avant... (93).

Ce dialogue montre comment la perte des souvenirs est ressentie par la protagoniste comme une mutilation. En effet, l'évocation de la mort permet ici de définir l'existence d'un individu comme une somme de moments : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte, la vieillesse. Or, toutes ces étapes qui ont permis à l'adulte de se construire subsistent en lui grâce au souvenir, véritable garant de

son intégrité. Selon V. Dayre, en perdant la mémoire, Mme. T. et les personnes atteintes de maladies neurodégénératives perdent donc cette intégrité.

Enfin, on est surpris de voir comment le printemps, habituellement associé au renouveau de la vie, représente dans les deux textes le déclin des malades, voire même la mort. Ainsi, lors de l’emménagement de Mamie, la mère de Véro intervient-elle de justesse pour éviter que le mot funeste ne soit prononcé par les déménageurs devant la vieille dame :

- [...] Excusez-nous pour le dérangement, a chuchoté maman en donnant un pourboire aux deux hommes. [Mamie leur a fait déplacer plusieurs fois une coiffeuse très lourde].
- Bah ! a dit l’un d’eux, qu’est-ce qu’on y peut ? On y va tous, hein, vers là...
- Vers où, je vous prie ? a demandé Mamie, très piquante.
- Vers le printemps, a dit maman.
- Qu’est-ce que tu racontes ? Nous sommes au mois de juillet ! (Jaouen, 2006 : 40).

Le détournement symbolique du printemps permet de rapprocher deux concepts a priori antagonistes comme la vie et la mort. Sans écarter l’interprétation chrétienne de la résurrection peut-être présente dans l’esprit des auteurs, la confrontation entre les grands-mères et leurs petits enfants dans les récits semble privilégier une interprétation liée au cycle naturel de la relève générationnelle : il faut que les uns meurent pour que les autres vivent. Ce discours permet de dédramatiser la mort en en faisant l’issue naturelle et nécessaire de toute existence humaine.

Jusqu’à présent, nous avons surtout décrit et commenté le traitement du temps de la maladie dans les deux textes. Mais en lisant *Mamie mémoire* dont la narratrice est âgée de treize à quatorze ans, il est aussi intéressant d’observer comment Hervé Jaouen fait mûrir son personnage protagoniste à travers l’expérience de la maladie de sa grand-mère. Cette évolution se rapporte non seulement à la perception de la mort évoquée ci-dessus, mais aussi à la conception du temps. En effet, au début du roman, comme tous les adolescents, Véro a des difficultés à se projeter dans le futur. Parlant de la paternité tardive du médecin de sa grand-mère elle dit : « Pensez, leur médecin de papa a dû finir ses études aux alentours de trente-cinq ans. A ce compte-là, j’en ai encore pour plus de vingt ans d’études, moi. Bouh ! j’en ai le vertige » (20). Mais la maladie de Mamie lui fait prendre conscience de la frivolité de son insouciance par rapport au temps :

- Avant, je ne remarquais pas les changements de saison. Avant ? Quand j’étais petite fille et que les saisons étaient rythmées par les jeux, les furieuses envies de jouets neufs, les achats de vêtements et de chaussures à la mode, le

spectacle de l'école de danse, les anniversaires... Accessoires, soumises à mes désirs, les saisons n'étaient qu'une toile de fond sur laquelle se détachait ma précieuse petite personne. Enfant, on ne pense qu'à soi. Et puis un beau jour le décor s'anime, l'univers se met à exister à vos yeux, et vous dégringolent sur la tête tous les malheurs du monde, qui vous oppressent le cœur. C'est probablement cela, grandir (125).

L'irréversibilité des dommages causés par l'Alzheimer dans le cerveau de sa grand-mère fait comprendre à Véro que le temps d'une vie passe vite :

Nous étions le 1^{er} janvier.

Je me réveillerais deux mois et dix-neuf jours plus tard.

Ce long sommeil n'est, bien sûr, qu'une figure de style par laquelle je cherche à exprimer la fugacité de l'hiver (200).

Elle est dès lors plus sensible à la déclaration de son cousin affirmant la valeur du temps et des souvenirs :

Aimez-vous ! Ah, la jeunesse est une chose charmante !... Gravez dans votre mémoire juvénile l'instant présent !... Il figurera, dans un mois, dans un an, dans dix ans, dans cinquante ans, au premier rang de vos plus précieux souvenirs. [...] Dites-vous bien qu'à partir de dix-huit ans on ne vit plus que dans ses souvenirs (195-196).

Malgré tout, la maladie et la mort restent difficiles à accepter. Aussi H. Jaouen et V. Dayre montrent-ils les efforts des personnages pour freiner l'évolution de la maladie, avec l'aval des médecins qui encouragent toutes formes de stimulations. Dans *Mamie mémoire*, cette stimulation repose en premier lieu sur les objets ayant appartenu à Mamie et réunis dans une « malle aux trésors » :

Quels trésors ? Ni pièces d'or ni parchemin indiquant la recette de la pierre philosophale ou des machins dans ce genre. Rien que des témoignages du passé de Mamie, un passé dont je n'aurais jamais pu soupçonner l'existence. Le coffre-fort de sa mémoire, en quelque sorte (41).

Le contenu de la malle sert, en effet, de point de départ à un film artisanal qui rassemble les épisodes heureux de la vie de Mamie (179). Les petits-enfants espèrent que cette narration audiovisuelle regardée en boucle par la grand-mère ravivera en elle des souvenirs. Le stratagème fonctionne quelque temps, puis perd son efficacité. Désespérée, angoissée, Véro prend alors conscience, à la fin de l'hiver, que les saisons suivantes seront toujours pires que la précédente, aussi formule-t-elle le souhait de détenir le temps en plaçant sa Mamie dans un hiver artificiel éternel :

Il nous faudra garder Mamie dans son hiver, bien au chaud dans sa bulle de Sainte Vierge, que nous retournerons sans cesse afin que tombe sans arrêt la neige qui occultera son présent.

On aimerait que cet hiver-là dure éternellement.

Or, demain c'est le printemps (211).

Enfin, c'est par le biais de l'écriture des mémoires de sa grand-mère que Véro va chercher à récupérer le passé de Mamie :

Alors, voilà ce que je me suis juré à moi-même : Véro, tu seras la mémoire de Mamie, jusqu'à ce que tu deviennes vieille et qu'à ton tour tu la perdes, la mémoire.

Je mordille mon stylo et je me relis. C'est joli, ce que je viens d'écrire (217).

Dans *Ce cahier est pour toi*, l'écriture sous forme de journal intime est également un moyen pour la protagoniste de lutter contre sa maladie, de fixer le temps en le notant. Il s'agit dès le début d'écrire pour ne pas oublier et peut-être aussi, accessoirement, pour que son petit-fils se souvienne d'elle et connaisse un jour ses pensées et ses sentiments :

Mon Gaspard, mon petit-fils, unique, précieux, aimé, ce cahier est pour toi autant que pour moi.

Pour moi d'abord, peut-être, car j'espère y laisser des traces, y semer des indices qui m'aideront à répondre aux « comment », aux « pourquoi » qui me harcèlent à certains moments. Et imaginer que je m'adresse à toi me paraît le moyen le moins vain ; c'est un peu d'espérance (7).

Mais ce cahier va surtout montrer l'évolution de la maladie à travers les réflexions et les sentiments de la malade. Niant le diagnostic des médecins, en colère contre sa fille qui l'a enfermée dans une maison de retraite contre son gré, Mme T. essaie désespérément d'apporter les preuves de sa bonne santé mentale. Mais l'écriture la trahit. Ce sont d'abord des sautes d'humeur signalées par des ratures : « ~~Ce n'est pas la peine de m'écrire si c'est pour m'annoncer~~ » (53), puis des incohérences que Mme. T., elle-même, finit par repérer (67). Pour repousser quelque temps encore l'acceptation de sa maladie, Mme T. décide alors de placer toutes ces incohérences sous le couvert d'un récit de fiction, et elle imagine un roman où elle se met en scène et dans lequel elle raconte toutes ses divagations. Par ce procédé d'enchâssement d'une fiction dans la fiction, V. Dayre montre le désespoir de son personnage face au mal qui la détruit et illustre l'idée que les personnes atteintes de maladies neurodégénératives glissent progressivement en dehors de la réalité sociale.

Enfin, Hervé Jaouen et Valérie Dayre s'accordent à dire que seul le souvenir de leur entourage permet aux malades de continuer à exister, même

après leur mort. On remarquera toutefois le ton désabusé de Mme T. que cette perspective ne semble pas reconforter :

—[...] On reste... Des parties de nous restent... comme vivantes dans le souvenir de ceux qui nous ont connu.

Pouf, pouf, pouf, gros sabots. Granninouchka [surnom de Mme T.] explique à Maurice Environ les vertus de la mémoire utilisée comme adoucissant dans le grand ménage perpétuel qui emporte tout ce qui vit (93).

Pour conclure, les deux ouvrages que nous venons d'analyser montrent qu'il est possible de s'adresser à des adolescents pour aborder des questions douloureuses telles que la maladie et la mort à partir d'éléments de réflexion complexes portant sur la notion de temps. Le choix du narrateur subjectif, Véro ou Mme T., contribue ici à canaliser les débordements sentimentaux, tout en donnant au récit une dimension humaine. La multiplication des images et des comparaisons pour expliquer la maladie et ses effets facilite la compréhension des jeunes lecteurs. Finalement, l'importance du discours sur le temps dans la description de l'Alzheimer fait réellement prendre conscience au lecteur, jeune et moins jeune, de la fragilité de l'existence humaine et de la richesse que constitue le temps pour tout être vivant.

BIBLIOGRAPHIE

DAYRE, V. (2008) : *Ce cahier est pour toi*, Paris, La joie de lire.

JAOUEN, H. (2006) : *Mamie mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Scripto.

PIAGET, J. (1981) : *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, PUF.

La recherche du Grand Temps dans la robinsonnade ontologique

FLORENCE LOJACONO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. PRÉSENTATION DU CORPUS

Dans le but de familiariser le lecteur avec le corpus de cette étude, voici une rapide présentation, par ordre de parution, des trois œuvres étudiées. *La Isla a mediodía* (1966) est la cinquième des huit nouvelles du recueil *Todos los fuegos el fuego*. Comme dans d'autres récits plus connus, Cortázar a choisi le voyage comme mise en scène narrative. Marini, steward sur la ligne Rome - Téhéran, est fasciné par Xiros, une petite île de la Mer Égée qu'il survole à chaque trajet, aux environs de midi. N'y tenant plus, il décide de se rendre sur l'îlot. Le jour même de son arrivée, il est parfaitement heureux quand, vers midi, il voit un avion s'abîmer dans la mer. Il s'élance au secours d'un homme vêtu de blanc, en vain. Les pêcheurs de Xiros n'ont, eux, vu personne, sauf un cadavre sur la plage... Un an après *Crash !*, J.G. Ballard reprend dans son roman, *Concrete Island* (1974) le thème de l'accident de voiture. Lancé à pleine vitesse sur une voie rapide londonienne, Robert Maitland ne peut rien faire lorsqu'un pneu de sa Jaguar éclate. C'est l'accident. Quand il reprend conscience, il est en contrebas de l'échangeur, dans un terrain vague. Blessé, trop faible pour remonter le terre-plein, il devra s'initier, dans cette île urbaine, à une vie nouvelle. En virtuose érudit selon son habitude, Umberto Eco, dans *L'Isola del giorno prima* (1994) reste fidèle aux ingrédients du grand roman d'aventure historique. Roberto de la Grive est chargé de découvrir les secrets du calcul des longitudes et pour ce faire s'embarque sur l'*Amaryllis*. Quand l'*Amaryllis* fait naufrage quelque part au sud de l'équateur, il trouve refuge sur une autre embarcation, la *Daphne* mouillée à quelques encablures d'une île salvatrice mais inaccessible, car Roberto ne sait pas nager.

2. CARACTÉRISTIQUES DE LA ROBINSONNADE ONTOLOGIQUE

Les trois œuvres présentées ici, *La Isla a mediodía* (Cortázar, 1966) *Concrete Island* (Ballard, 1974) et *L'Isola del giorno prima* (Eco, 1994) sont exemplaires d'un genre particulier de narration: la robinsonnade ontologique. Les ingrédients habituels de leur modèle archétypal, le naufrage, l'île et la solitude, sont, ici, purement anecdotiques. Ce qui importe dans la robinsonnade ontologique, est, selon l'expression de Bachelard (1957: 6), le «virement de l'être» qui s'opère chez le protagoniste. L'épisode insulaire va, en effet, changer le protagoniste pour toujours. Les Robinsons traditionnels «apprennent à»: à faire du feu, à pêcher, à chasser ... Dans les robinsonnades traditionnelles de Jules Verne, il y a capitalisation du savoir, jamais «virement de l'être». Cyrus Smith reste, jusqu'au bout, inébranlable dans ses convictions et ses comportements. Le Robinson post-moderne, ou plutôt, le lecteur des robinsonnades postmodernes, «apprend que»: que le roman de Robinson Crusoe a été écrit par une jeune femme (Foe, 1986), que l'ennemi n'est pas au-dehors mais au-dedans (Golding, 1954: 7). Dans la robinsonnade post-moderne de Golding, *Lord of The Flies* (Engelibert, 1997: 21), l'île agit comme une loupe, grossissant des phénomènes qui ne sont pas nouveaux mais fortement canalisés dans les sociétés policées. Jack et Ralph restent tels qu'ils sont. Les protagonistes de la robinsonnade ontologique, eux, ne sont protégés par aucune médiation: aucune préposition (apprendre à), aucune conjonction (apprendre que) n'atténue la force de ce qui va leur est révélé. Et la vague de fond que leur renvoie l'île est telle qu'elle balaie tout sur son passage. De sa rencontre avec l'île, le protagoniste de la robinsonnade ontologique ne ressort jamais indemne: il y survit quelquefois, il en meurt le plus souvent, mais toujours il en ressort différent, changé, et c'est toujours sur un Nouvel Homme que se tournent les dernières pages de ces narrations. Ce passage de l'ancien au nouveau, de la routine à l'inouï, est rendu possible grâce à un rapport différent au temps. Or, la promesse de l'île, c'est justement cela: un temps retrouvé, un temps finalement pleinement vécu et accepté, un temps qui, s'il rapproche de la mort, rapproche aussi du pourquoi de l'existence. L'île, *locus amœnus*, vue à travers le prisme du discours primitiviste, va sortir le protagoniste de son présent trop lourd de trivialisés insignifiantes pour le plonger au sein du Grand Temps défini par Mircea Eliade (1963: 33) comme «le Temps primordial, le Temps où l'événement a eu lieu pour la première fois». Le Grand Temps est le temps de la perfection des commencements. Or la perfection implique «cette idée complémentaire: pour que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes

et les ruines du vieux cycle soient complètement anéantis» (Eliade, 1963: 71). Il faut donc commencer par abolir le temps profane.

3. L'ANNULATION DU TEMPS

«Le mythe du Paradis perdu survit encore dans les images de l'île paradisiaque et du paysage édénique: territoire privilégié où les lois sont abolies, où le temps s'arrête». Cette citation de Mircea Eliade (1957: 33) est particulièrement intéressante, car elle fait de la suspension temporelle une caractéristique édénique. Comment suspendre le cours du temps ? La manière la plus rapide est tout simplement d'enlever sa montre. Mais peut-être ce geste est-il, justement, trop simple. Le caractère obvie de sa signification semble suggérer qu'il est possible, en se débarrassant de son symbole, de se passer d'une réflexion plus longue et plus douloureuse sur le temps. Cette relation au temps, qui d'ailleurs n'en est pas une mais signifie bien plutôt le refus de toute relation, est, pour ceux qui la choisissent, la voix de l'échec. Deux protagonistes pensent pouvoir abolir le temps simplement en se débarrassant de leur montre: Roberto sur la *Daphne* et Marini sur Xiros. Tous les deux mourront. Au contraire, Maitland dépossédé de sa montre contre son gré, vivra. On découvre sans peine, chez chacun des protagonistes un certain dégoût de sa propre histoire personnelle et la tendance obscure à transcender son moment historique local, provincial, et à recouvrer un Grand Temps quelconque — fût-il le Temps mythique de la première manifestation surréaliste ou existentialiste (Eliade, 1957: 33). L'annulation du temps est donc la première démarche dans un processus, non toujours obvie, visant à transporter le protagoniste dans la perfection des commencements.

3.1. *L'Isola del giorno prima*

Le titre du roman d'Umberto Eco tient ses promesses: le temps est au cœur de l'intrigue. Roberto de la Grive est chargé par Mazarin de s'embarquer sur l'*Amaryllis*, afin de s'emparer du secret du calcul des longitudes. Or, ce n'est pas le seul intérêt géographique qui motive son commanditaire: le calcul des longitudes signifie le règne absolu sur les mers et surtout la localisation des fabuleuses îles Salomons. C'est ainsi qu'en même temps que l'*Amaryllis* levait l'ancre vers l'ouest à la recherche de «la Desiderata Scienza delle Longitudini»¹ (1994: 166), la *Daphne*, se dirigeait, par l'est, vers les Salomons. La méthode de calcul de la longitude adoptée par le docteur Byrd à bord de l'*Amaryllis* utilise les propriétés de la

¹ Tr. fr. «Désirée Science des Longitudes» (*L'Île du jour d'avant*, 177).

«Polvere di Simpatia»² (1994: 180). Cette poudre a la particularité de raviver à distance les blessures d'un chien embarqué secrètement. Ainsi, quand à Londres, à une heure convenue d'avance, l'arme qui a blessé le chien avant son embarquement sur l'*Amaryllis* est exposée au feu, les gémissements de douleur de la pauvre bête signalent au docteur Byrd, à bord de l'*Amaryllis*, l'heure de Londres. Connaissant l'heure de Londres, Byrd est alors en mesure de calculer la longitude. Mais le naufrage de l'*Amaryllis*, sur le point de trouver les Salomons, met fin aux projets du docteur Byrd en même temps qu'il libère Roberto de sa mission. Naufragé, Roberto trouve refuge sur «quell'isola artificiale» (1994: 142) qu'est la *Daphne*. Il y rencontre le père Caspar, seul survivant à bord de la flûte échouée à quelles brasses d'une île d'aspect engageant. Le calcul de la longitude mis au point par le jésuite est fondé sur l'interprétation des Écritures et sur la position des missions de la Compagnie autour du globe. Que l'île devant laquelle lui et Roberto sont échoués, prisonniers du navire, soit l'une des Salomons ne fait, pour le père Caspar, aucun doute. En effet, il a eu le temps avant que l'équipage ne disparaissent en tentant de rejoindre l'île, de monter la fameuse *Specula Melitensis*³, «una sorta di Mega Horologio, un Libro Animato capace di rivelare tutti i misteri dell'Universo⁴» (1994: 285), conçue à Melita, c'est-à-dire à Malte. La *Specula* a confirmé qu'ils se trouvent bien en face des Salomons, sur l'antiméridien. Cette conviction et ses conséquences seront le sujet de nombre de discussions entre les deux rescapés. Pour mettre toutes les chances de son côté, le père Caspar a aussi à sa disposition, sur la *Daphne*, des dizaines d'horloges de tous les types dont il

² Tr. fr. «la poudre de Sympathie» (*L'Île du jour d'avant*, 193).

³ «Kircher e il suo discepolo Caspar Schott ci parlano di una utopica *Specula Melitense*, che dicevano concepita nell'isola di Malta, che avrebbe dovuto essere una sorta di Mega Horologio, fatto di ruote e cicli artificiosamente disposti, forse come una di quelle meravigliose macchine che vediamo nelle incisioni del Ramelli. Avrebbe dovuto mostrare l'Orizzonte con il Rombo dei trentadue Venti e ospitare un Chronoscopium Universale, col calendario Giuliano e Gregoriano, capace di dire quando ricorressero le domeniche, di rappresentare l'eccedenza dell'anno solare rispetto a quello lunare (l'Epatta), il Circolo Solare, le Feste Mobili, noviluni, pleniluni, quadratura del Sole e della Luna. Ci sarebbero stati una Ruota con due Planisferi che mostrassero il Primo Mobile, l'Ottava Sfera e le Stelle Fisse. La specola avrebbe dovuto istruire sui fenomeni del flusso e del riflusso dei mari e sulle eclissi, assolvere le funzioni di un buon astrolabio, rivelare la quantità dei dì e delle notti, l'altitudine del sole con la proporzione delle Ombre Rette, le ascensioni rette e oblique, la culminazione delle stelle fisse nei singoli anni, mesi e giorni. Avrebbe dovuto contenere in sette altre ruote tutta l'Astrologia, l'arte navigatoria, la medicina botanica, spagirica, chimica ed ermetica. E avrebbe esibito uno *Speculum Cosmographicum* col quale determinare l'ora in ogni parte del globo» Umberto Eco, «Le belle mappe. Viaggi immaginari fra cielo e terra», *Golem L'Indispensabile*, n° 8, août 2003, <http://www.golemindispensabile.it>. Tr. fr. «une sorte de Mega Horologio, un Livre Animé capable de révéler tous les mystères de l'Univers» (*L'Île du jour d'avant*, 304).

⁴ Tr. fr. «une sorte de Mega Horologio, un Livre Animé capable de révéler tous les mystères de l'Univers» (*L'Île du jour d'avant*, 304).

entretient soigneusement les mécanismes. Les méditations et délires de Roberto mêlent invariablement, mais dans des proportions différentes, l'aimée, le temps et la quête de la connaissance ultime. Il associe ainsi l'île tantôt à l'aimée, tantôt au temps lui-même, non à un temps profane mais à un temps sacré, celui des (re)commencements. L'île devient pour lui «l'Île du jour d'avant». Il forme alors le projet de «[...] raggiungere l'Isola. Non tanto per ritrovare qualche spoglia di padre Caspar perduta nelle pieghe del passato, ma per arrestare l'orrido incedere del proprio domani⁵» (1994: 316) Son désir est de retrouver le Grand Temps et pour cela le temps profane indiqué par les dizaines de «macchine del Tempo⁶» (1994: 200) lui fait horreur: «quelle ruote dentate [che] gli laceravano il giorno in brandelli d'istanti e consumavano la vita in una musica di morte⁷» (1994: 188). Les dernières lignes de l'histoire de Roberto font état de sa décision de rejoindre «l'Île du jour d'avant». Avant de quitter la *Daphne* à la nage, Roberto «aveva buttato a mare tutti gli orologi, non pensando affatto di perdere tempo prezioso: stava cancellando il tempo per propiziarsi un viaggio contro il tempo⁸» (1994: 465). Ce qu'il détruit, dans une volonté purificatrice avant le grand départ, ce ne sont pas les clepsydres mais le temps profane, le temps impur parce que contenant déjà «il presagio della propria morte⁹» (1994: 188).

3.2. *La Isla a mediodía*

«Quedarse para siempre en la isla»¹⁰ (1966: 144) est aussi le rêve de Marini. Le temps affleure à tous les niveaux de la nouvelle de Cortázar. Comme pour *L'Isola del giorno prima*, le titre fait référence au cœur même de l'intrigue et comporte un indice temporel : midi. Les deux titres sont thématiques (Genette, 1987: 86) et fonctionnent sur le mode littéral car ce sont véritablement de ces îles qu'il s'agit dans les deux récits. La portée de ces titres est cependant aussi métonymique car les îles sont désirées pour ce qu'elles recèlent, la Colombe de feu pour Roberto, la vie simple des pêcheurs pour Marini. Xiros et l'«Île du jour d'avant» sont aussi symboliques, l'île étant, à chaque fois, le lieu du recommencement possible,

⁵ Tr. fr. «[...] gagner l'île. Non tant pour retrouver quelques vestiges du père Caspar perdus dans les plis du passé, que pour arrêter l'effroyable avancée de son propre demain» (*L'Île du jour d'avant*, 338).

⁶ Tr. fr. «machines du Temps» (*L'Île du jour d'avant*, 200).

⁷ Tr. fr. «ces roues dentées qui lui déchiraient le jour en lambeaux d'instant et consumaient la vie en une musique de mort» (*L'Île du jour d'avant*, 201).

⁸ Tr. fr. «il avait jeté à la mer toutes les horloges, ne pensant pas du tout perdre un temps précieux : il effaçait le temps afin de se rendre propice un voyage contre le temps» (*L'Île du jour d'avant*, 496).

⁹ Tr. fr. «la présage de sa propre mort» (*L'Île du jour d'avant*, 201).

¹⁰ Tr. fr. «rester dans l'île pour toujours» (*L'Île à midi*, 121).

l'espace du Grand Temps. C'est à midi que Marini voit l'île pour la première fois, c'est aussi à midi qu'il la verra pour la dernière fois. Mais ceci n'est pas tout à fait exact. En effet, quand il regarde sa montre, il est bien midi mais à ce moment précis «la isla se borró de la ventanilla ; no quedó más que el mar, un verde horizonte interminable¹¹» (1966: 138). Ainsi midi n'est-elle pas l'heure de l'apparition, de la naissance de Xiros, mais de la disparition de l'île, comme de la mort de Marini. La nouvelle débute «la primera vez que vio la isla¹²» (1966: 137) et la dernière phrase constate qu'il n'y a aucun étranger dans l'île, que les pêcheurs «como siempre estaban solos en la isla¹³» (1966: 147). La nouvelle se déploie entre cette *première fois* qui amorce le récit et ce *toujours* qui le nie. Il y a, l'espace d'un instant, le temps d'une chute, coïncidence entre le temps profane qui est celui des trajets des longs courriers au dessus de Xiros, et le Grand Temps d'une vie imaginaire sur Xiros. Le hublot de la cabine de l'avion est comme la «limite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada»¹⁴ (1966: 143). On retrouve la métaphore de l'aquarium dans une autre nouvelle de Cortázar, «Axolotl» (1956: 200-205), où elle est aussi le symbole de la séparation entre deux états de la réalité, entre un temps simplement chronologique et un temps extrasensoriel. La montre du steward est mentionnée trois fois dans la dizaine de pages qui forment le récit. La première fois Marini «miró su reloj pulsera sin saber por qué¹⁵», puis au cours des vols successifs «la consulta al reloj pulsera antes de mediodía¹⁶» est devenue habituelle. La troisième fois qu'il regarde sa montre, alors qu'il est à Xiros, un véritable conflit surgit alors entre les deux dimensions temporelles. En effet, en regardant sa montre alors même qu'il est sur Xiros, Marini réintroduit le temps de l'ennui et de l'insignifiance absolue de toutes choses dans le temps mythologique des commencements. Ce qui explique la violence avec laquelle il se débarasse de sa montre: «con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño¹⁷». Les analogies, sur ce point, avec le roman d'Umberto Eco sont nombreuses. Roberto et Marini désirent une île parce qu'ils voient en celle-ci la promesse d'un recommencement absolu, tous deux font disparaître les traces du temps profane symbolisé par les montres, car ils ont conscience de l'absolue hétérogénéité du temps profane et du Grand Temps. Et

¹¹ Tr. fr. «l'île s'effaça du hublot ; il ne restait que la mer, un horizon vert interminable» (*L'Île à midi*, 116).

¹² Tr. fr. «La première fois qu'il vit l'île» (*L'Île à midi*, 115).

¹³ Tr. fr. «comme d'habitude, il n'y avait qu'eux dans l'île» (*L'Île à midi*, 124).

¹⁴ *Ibid.*, 143. Tr. fr. «la vitre d'un aquarium où se déplaçait lentement la tortue dorée» (*L'Île à midi*, 120).

¹⁵ *La Isla a mediodía*, 138. Je traduis : «il regarda sa montre sans savoir pourquoi».

¹⁶ *Ibid.*, 139. Tr. fr. «la montre consultée avant midi» (*L'Île à midi*, 117).

¹⁷ *Ibid.*, 145. Je traduis : «d'un geste agacé il l'arracha de son poignet et la fourra dans la poche de son caleçon de bain».

tous deux sont condamnés. Il ne suffit pas à Marini d'enlever sa montre, il lui faut vraiment renoncer à vivre selon le rythme qui lui était quotidien avant sa venue sur l'île. Or, quand à midi passe l'avion, il ne peut s'empêcher de lever les yeux et, ainsi, il se laisse «contaminar por lo peor de sí mismo¹⁸» (1966: 145). L'emploi du verbe *contaminer* est significatif, en effet ce terme est plus proche du champ lexical médical ou scientifique que du vocabulaire éthique. Or, comme le remarque Caillois (1950: 44), «les catégories du pur et de l'impur ne définissent pas à l'origine un antagonisme éthique mais une polarité religieuse». Xiros, où règnent le pur et l'impur, est le domaine du sacré. Au contraire, l'avion qui survole Xiros est le domaine profane régi par les notions du bien et du mal. Comme Orphée se retournant sur son passé, Marini annule d'un seul regard toutes ses chances futures, et l'avion se précipite dans les flots. Le steward n'aura passé qu'une matinée dans l'île: «desembarcó con las primeras luces¹⁹» (1966: 143), après s'être mis d'accord avec les pêcheurs sur son logement «debían ser las diez cuando llegó al promontorio del norte²⁰» (1966: 144), puis il regarde les enfants se jeter à l'eau «bajo el sol de las once²¹» (*ibid.*). Plus que de rythmer les activités de l'île, la référence répétée à l'heure qu'il est semble un compte à rebours: les lueurs de l'aube, dix heures, onze heures... Curieusement alors que le mot «mediodía²²» est répété six fois dans le texte, sans compter le titre, le compte à rebours s'arrête à onze heures... car midi est «cette heure cruciale, heure propice aux dieux mais dangereuse pour l'homme» (Lacarrière, 1984: 157). C'est le vrombissement de l'avion qui est chargé d'annoncer midi. Dès lors que Marini est à Xiros, plus aucune mention explicite n'est faite de midi. Autre signe que la temporalité dont est enveloppée Xiros n'est pas de la même trame que celle dont usent les lignes aériennes, la partie du récit présentant l'évolution de l'obsession de Marini pour Xiros est deux fois plus longue que celle décrivant son séjour dans l'île: un peu plus de six pages contre trois pages et demie. Le rapport entre la durée fictive des événements de la vie de Marini et ce que Genette appelle la pseudo durée (1972: 78) c'est-à-dire la longueur de leur relation dans le récit est nettement déséquilibrée : les trois pages consacrées à la vie de Marini à Xiros ne sont que le compte rendu d'une matinée alors que les six pages précédentes décrivent

¹⁸ Tr. fr. «contaminer par le pire de lui-même» (*L'Île à midi*, 123).

¹⁹ Tr. fr. «il débarqua aux premières lueurs du jour» (*L'Île à midi*, 120).

²⁰ Tr. fr. «il devait être dix heures quand il atteignit le promontoire nord» (*L'Île à midi*, 121).

²¹ Tr. fr. «sous le soleil de onze heures» (*L'Île à midi*, 122).

²² Pages 137, 138, 139 deux fois, 141 deux fois et 142. Tr. fr. 114, [116 non traduit], 117 deux fois, 118 et 119 deux fois.

plusieurs mois de la vie du steward. Ainsi la vitesse²³ (Genette, 1972: 123) du récit est-elle considérablement réduite dès que Marini aborde les rivages de Xiros. Sa chute est filmée au ralenti.

3.3. *Concrete Island*

Le 22 avril 1973 Robert Maitland est victime d'un accident de voiture et vient s'échouer dans un terrain vague coincé entre les bretelles d'autoroute des alentours de Londres. Blessé, il ne peut remonter le talus et va passer plusieurs semaines dans cette île artificielle. Les vingt-quatre chapitres du roman de Ballard tiennent une comptabilité très exacte de l'écoulement du temps²⁴. Relever les indices temporels, leur fréquence et leur précision, c'est comprendre l'évolution de Maitland dans le rapport de force qu'il a engagé avec l'île. Les premiers chapitres contiennent un grand nombre de références horaires. Est spécifiée l'heure à laquelle il a quitté son bureau: «He had left his office [...] at three o'clock²⁵» (1974: 9). Puis on apprend l'heure de l'accident: «Soon after three o'clock on the afternoon»²⁶ (1974: 7). Les indications ultérieures d'heure ou de date concernent son séjour dans l'île et vont égrener le temps, de manière toujours plus lâche. Après l'accident, la première fois qu'il a regardé l'heure, «it was three eighteen²⁷» (1974: 10) un peu plus tard, «it was three thirty-one, still less than half an hour since the accident²⁸» (1974: 14). À la tombée du jour, «Maitland lifted his watch into the glare of the passing headlamps. It was seven forty-five²⁹» (1974: 19). Le chapitre trois est celui de sa première nuit: «it was one forty-five³⁰» (1974: 24). Tard dans la nuit, il boit une bouteille de vin qu'il avait dans le coffre de sa voiture et bientôt «he was soon too drunk to be able to focus on his wrist-watch and gave up all sense of time³¹» (1974: 26). En résumé, les quatre premiers chapitres couvrent la période allant du jeudi 22 avril à trois heures de l'après-midi à la nuit du jeudi au vendredi, et Maitland y consulte sept fois sa montre. Quand il s'est

²³ «la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages».

²⁴ Cette comptabilité est fictivement exacte : selon Maitland l'accident a lieu un jeudi mais selon le calendrier de 1973, le 22 avril 1973 est un dimanche.

²⁵ Tr. fr. «Il avait quitté son bureau [...] à trois heures» (*L'Île de béton*, 9).

²⁶ Tr. fr. «peu après trois heures de l'après-midi» (*L'Île de béton*, 7).

²⁷ Tr. fr. «3 heures 18» (*L'Île de béton*, 11).

²⁸ Tr. fr. «Il était 3 heures 31, moins d'une demi-heure après l'accident» (*L'Île de béton*, 14).

²⁹ Tr. fr. «Il leva le poignet dans un faisceau de phares. Sa montre marquait 7 heures 45» (*L'Île de béton*, 19).

³⁰ Tr. fr. «Il était 1 heure 45» (*L'Île de béton*, 24).

³¹ Tr. fr. «il fut trop ivre pour lire l'heure à sa montre. Il perdit toute notion du temps» (*L'Île de béton*, 27).

réveillé, le 23 avril, «it was height twenty-five a.m.³²», après avoir bu un peu d'eau, «it was shortly after nine o'clock³³». Dans la chaleur de midi, il s'est endormi pour se réveiller «at two o'clock³⁴». Le soir venu, «by nine o'clock³⁵», il décide d'incendier sa Jaguar pour attirer l'attention des automobilistes et à «ten o'clock³⁶», il se rend compte de l'inutilité de son geste. Les chapitres cinq, six et sept correspondent au vendredi 26 avril et Maitland y consulte cinq fois sa montre. Le samedi 24 avril, quand il a ouvert les yeux «it was eight ten a.m.»³⁷ et c'est dans la nuit de cette même journée qu'il a fait la connaissance de Jane et de Proctor, les deux marginaux qui vivent aussi dans ce terrain vague. Alors qu'il est superficiellement soigné par Jane, «he noticed that his wrist-watch had gone, but he guessed it to be somewhere near midnight³⁸». Il n'y a donc que deux indications horaires, dont une est estimée, pour toute la journée du samedi, c'est-à-dire des chapitres huit à onze. Puisque Maitland est dépossédé de sa montre, il doit à présent déduire l'heure d'après l'intensité du trafic ou du soleil. C'est ce qu'il fait le dimanche vingt-six avril: «from the steep angle of the sun Maitland guessed that it was about eleven thirty³⁹». Le lundi vingt-sept c'est le trafic sur les bretelles d'autoroutes adjacentes qui lui indique qu'il est «shortly after eight o'clock⁴⁰». C'est la dernière référence horaire du récit et elle se situe au début du chapitre quinze. Il y a donc une très nette diminution de l'intérêt de Maitland envers la mesure du temps. Il regarde sa montre de moins en moins souvent, on passe de sept fois le jeudi de l'accident, à cinq fois le vendredi, et une seule fois le samedi. L'obsession horaire de Maitland pendant les deux premiers jours qui suivirent son accident trahit l'angoisse naturelle du blessé attendant les secours mais elle est surtout le signe du refus total de sa nouvelle situation. En effet, plus il regarde l'heure, moins il cherche à comprendre l'environnement étrange dans lequel il s'est échoué. De manière inverse, moins il va se préoccuper de l'heure, plus il comprendra cette «île de béton» et sera en mesure de la dominer. L'obsession horaire est inversement proportionnelle au développement de sa faculté d'adaptation. C'est exactement cette proportionnalité inverse qu'illustrent *Concrete Island* et «La Isla a mediodía»,

³² *Ibid.*, 29. Tr. fr. «Il était 8 heures 25» (*L'Île de béton*, 29).

³³ *Ibid.*, 38. Tr. fr. «Il était 9 heures passées» (*L'Île de béton*, 38).

³⁴ *Ibid.*, 43. Tr. fr. «à deux heures» (*L'Île de béton*, 43).

³⁵ *Ibid.*, 49. Tr. fr. «vers 9 heures» (*L'Île de béton*, 49).

³⁶ *Ibid.*, 55. Tr. fr. «dix heures» (*L'Île de béton*, 55).

³⁷ *Ibid.*, 57. Tr. fr. «8 heures 10» (*L'Île de béton*, 57).

³⁸ *Ibid.*, 84. Tr. fr. «Tiens, sa montre avait disparu. Il devait être minuit environ» (*L'Île de béton*, 84).

³⁹ *Ibid.*, 93. Tr. fr. «à l'angle formé par la lumière, Maitland estima qu'il devait être onze heures et demie environ» (*L'Île de béton*, 93).

⁴⁰ *Ibid.*, 121. Tr. fr. «à peu près huit heures» (*L'Île de béton*, 121).

mais de manière opposée. Au contraire de Marini – mais aussi de Caterina et de Roberto – Maitland n’avait aucune envie de se séparer de sa montre, mais le fait de s’en trouver délesté a accéléré le processus d’adaptation et a augmenté ses chances de survie. D’ailleurs la montre disparue le samedi au chapitre onze réapparaît dans les mains de Proctor le lundi au chapitre quinze: «Proctor [...] pulled out the winder and rotated that hands at random. Satisfied, he showed the watch to Maitland. The new time setting seemed to make him more comfortable»⁴¹. À partir de ce moment, le temps de l’extérieur, celui de son monde d’avant l’accident est définitivement perdu. Proctor⁴², son Prédécesseur, est à présent le maître du temps, mais d’un temps fantaisiste, celui qui règne sur cette terre oubliée. Le temps ne se ralentit pas comme dans la nouvelle de Cortázar, il se délite. À la chronologie très précise des événements des premières heures, succèdent une chronologie estimée, puis une absence, un vide dans le compte rendu de la vie de Maitland. Au chapitre dix-neuf, alors que Maitland chevauche Proctor et le compare à une bête de somme, on apprend qu’il y a déjà «six days since his confrontation with Proctor»⁴³. Après le minutage, l’ellipse. Et après l’ellipse, le trou noir. Un jour «Maitland realized that he had forgotten what day it was – Wednesday, or perhaps Friday»⁴⁴. Mais il serait faux de dire simplement que Maitland perd pas la notion du temps, ce qui se dilue, au fur et à mesure de son acculturation aux valeurs de l’île, c’est le temps d’avant l’accident, le temps du Maitland-architecte. Là encore le système temporel de l’île et celui des «Extérieurs» comme dirait Bazin sont absolument incompatibles. Que le temps ne soit pas aboli, mais que se soit seulement dissolu sa partie profane, c’est ce que prouve le dernier paragraphe du roman: «In a few hours it would be dusk. Maitland thought of Catherine and his son. He would be seeing them soon. When he had eaten it would be time to rest, and to plan his escape from the island»⁴⁵. «Few hours», «dusk», «soon», «it would be time»: on ne peut dire que le temps ait été aboli. Il y a toujours un avant et un après, une succession logique rythmée par la nature (la fin de l’après-midi, le crépuscule) et par les priorités vitales de Maitland (manger, se reposer). Une vie proche de la nature et des principes vitaux, n’était-ce pas le fondement du discours

⁴¹ *Ibid.*, 123. Tr. fr. «Proctor [...] sorti le remontoir, fit tourner les aiguilles au hasard. Soudain satisfait, il montra son ouvrage : la nouvelle heure lui paraissait beaucoup plus convenable» (*L’Île de béton*, 123).

⁴² Rappelons que «proctor» désigne en anglais un fondé de pouvoir, et que dans les universités le «proctor» est un surveillant ou un membre du conseil de discipline.

⁴³ *Ibid.*, 145. Tr. fr. «il y avait six jours déjà qu’il l’avait domptée» (*L’Île de béton*, 149).

⁴⁴ *Ibid.*, 157. Tr. fr. «quel jour était-ce ? Mercredi, vendredi peut-être» (*L’Île de béton*, 163).

⁴⁵ *Ibid.*, 176. Tr. fr. «Encore quelques heures et ce serait le crépuscule. Il pensa à Catherine, il pensa à son fils. Il les reverrait bientôt. D’abord manger. Ensuite, un peu de repos. Et ensuite, les calculs, les projets à faire soigneusement. Les plans d’évasion» (*L’Île de béton*, 185).

primitiviste ? *Concrete Island* est une variation nouvelle d'un thème ancien, le primitivisme, plus qu'il n'est la version urbaine du célèbre roman de Defoe. On peut conclure avec un parallèle entre la situation de Roberto sur la *Daphne* et celle de Maitland dans cette «île de béton»: tous deux sont sur une île artificielle, à la fois si proches et si loin de l'objet de leur désir. Mais, à la différence de l'architecte, à aucun moment Roberto n'a eu envie de dominer son île. Leurs démarches sont opposées. L'annulation du temps symbolisée par le geste de Roberto se veut une cause, un principe initiateur, et c'est le cas aussi pour Marini. Pour Maitland au contraire l'annulation du temps est la conséquence-récompense de son évolution intérieure c'est-à-dire de sa totale intégration à l'île. Maitland a montré qu'il y a une voie moins prosaïque d'abolir le temps que d'enlever sa montre. Blessé, fatigué, sous-alimenté, son esprit s'est allégé de ses préoccupations habituelles – sa femme, sa maîtresse, ses conférences – et s'est ouvert à une autre dimension. Cette annulation du temps correspond toujours à un désir de retour en arrière: de quelques heures pour Maitland, de quelques mois pour Roberto, de toute une vie pour Marini.

4. CONCLUSION

En modifiant son rapport au temps, le protagoniste se débarrasse de la douleur lancinante de son ennui, de l'inutilité insondable de son existence. Mais cette modification doit être le fruit d'une réflexion consentie, voulue et assumée. Ceux qui feront l'économie de leur propre réconciliation avec le présent sont condamnés à l'échec. C'est ainsi qu'on peut trouver un sens à sa vie et cependant en mourir comme Roberto ou Marini, morts justement de n'avoir pas su reconnaître au présent toute sa valeur: Roberto en nageant à reculons dans le temps vers «l'île du jour d'avant» afin de s'assurer un futur lumineux auprès de son aimée, Marini en étant incapable d'oublier son passé. Tous deux ont volontairement nié le présent, or se réconcilier avec le présent ce n'est pas le nier, c'est l'accepter. Ce que le protagoniste fuit en allant sur l'île n'est pas la civilisation mais l'inconséquence de ses propres actions. L'île, en soi, n'est ni un remède, ni une panacée, elle peut être aussi bien un enfer ou un paradis. Mais, et c'est cela sa force, par la distance qu'elle interpose entre le protagoniste et son environnement habituel, elle rend possibles les conditions qui feront de l'«homme viejo», un Nouvel Homme, c'est-à-dire un homme réconcilié avec le Temps. Et se réconcilier avec le temps, c'est accepter sa propre mort. Accepter pleinement sa vie, c'est pour le protagoniste, accepter pleinement sa mort. C'est pour cela que la fin tragique de Marini, de Roberto et la fin incertaine de Maitland, ne sont pourtant pas des fins

pessimistes. Tous trois ont accédé au Grand Temps et sont en harmonie avec eux-mêmes, quelle que soit la forme que puisse prendre cette harmonie. C'est le cas de Marini qui va disparaître, absorbé par et dans son rêve. D'ailleurs a-t-il jamais été dans l'île ? Avant de mourir, ou avant la fin de son rêve selon l'interprétation que l'on donne à «La Isla a mediodía», il a cependant connu le bonheur de se sentir en parfaite communion avec l'île, avec sa lumière, avec ses parfums, le bonheur d'être enfin au milieu des pêcheurs avec qui il avait décidé de vivre. Il en est de même pour Roberto, même si, selon toute vraisemblance, il meurt dans sa tentative de rejoindre «l'île du jour d'avant» à la nage. Sa dernière vision, la Colombe de feu, le récompense de toutes ses peines en lui révélant enfin la vérité sur les mondes infinis. La Colombe de feu voletant au-dessus de Roberto dans le roman d'Umberto Eco revêt une symbolique exactement inverse à celle de l'avion survolant Marini dans la nouvelle de Cortázar. La Colombe signifie pour Roberto la réunification du passé et du futur dans un éternel présent, tandis que l'avion, aux dires de Marini lui-même, représente la pire partie de son être, le passé qu'il désire abolir. Si la Colombe incarne le Nouvel Homme, l'avion, au contraire représente «el hombre viejo». La Colombe c'est aussi l'aimée, alors que l'avion, ce ne sont que de vaines idylles. Aussi et surtout, la Colombe est l'île, et apercevoir la Colombe c'est déjà faire partie de l'île. La Colombe est une image d'unification, de réconciliation, quand l'avion symbolise, au contraire, tout ce qui sépare Marini de Xiros. Marini et Roberto n'ont-ils alors rien reçu de l'île que la mort ? Ne peut-on dire de l'île, avec Baudelaire, que ceci: «C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir !» ? Non, car c'est un nouveau Marini, enfin sur l'île de ses rêves, qui meurt et c'est un nouveau Roberto qui disparaît dans les flots. De plus, ce que Marini et Roberto, mais aussi Maitland, ont eu de l'île c'est plus que la vie ou la mort, plus qu'une autre vie, c'est une vie, leur vie, *enfin découverte et éclaircie*.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, G. (1957): *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2001.
- BALLARD, J.-G. (1974): *Concrete Island*, London, Random House, coll. Vintage, 1994.
- . (1974): *L'Île de béton*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy.
- . (1973): *Crash*, New York, The Noonday Press, 1994.
- . (1996): *Crash*, trad. Robert Louit, Paris, 10/18, coll. Domaine étranger.
- BAZIN, H. (1970): *Les Bienheureux de la désolation*, Paris, Seuil, coll. Points, 1980.
- CAILLOIS, R. (1950). *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.
- COETZEE, J.-M. (1986): *Foe*, London, Penguin Books.
- . (1988): *Foe*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, 1988.

- CORTÁZAR, J. (1966): «La Isla a mediodía» en *La Autopista del Sur y otras historias*, Madrid, Editorial Bruño, 2003: 137-147.
- . (1966): «L'Île à midi», en *Tous les feux le feu*, trad. Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2004.
- . (1956): «Axolotl» en *Final de Juego. Los relatos*, n^o 1, Madrid, Alianza Editorial, coll. El Libro de Bolsillo, 1991.
- ECO, U. (1994): *L'Isola del giorno prima*, Milano, Superpocket, 2000.
- . (1994): *L'Île du jour d'avant*, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche.
- ENGÉLIBERT, J.-P. (1997): *La Postérité de Robinson Crusoé Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Droz.
- ELIADE, M. (1963): *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- . (1957): *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2002.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2002.
- . (1972): *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- LACARRIÈRE, J. (1984): *Au Cœur des mythologies*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003.

Fotografía, tiempo e identidad en la narrativa de P. Modiano

MARÍA ISABEL LÓPEZ SANTIBÁÑEZ
Instituto Tecnológico Autónomo de México

En 1992, un productor de cine e historiador estadounidense afincado en la Ciudad de México, Benjamin Traver, recibió una singular herencia de un militar mexicano: un maletín con tres cajas repletas de rollos de negativos fotográficos. Al revisar el material, Traver intuyó que las imágenes debían de tener cierta importancia documental, pero aún le tomó tres años decidirse a pedir ayuda a los expertos para identificar el valor de su tesoro: se trataba de unos tres mil negativos de fotos de la Guerra Civil Española, cuyos autores eran Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour, renombrados fotógrafos judíos con destinos similares: los tres murieron en el ejercicio de su profesión en distintos frentes de guerra. Taro, en Brunete, en 1937; Capa, en Indochina, en 1954; Seymour, en Suez, en 1956. Entre los valiosos negativos, se encontraron imágenes hasta ahora desconocidas, por ejemplo, de la Pasionaria, de Alberti o de Lorca, además de escenas de guerra y de vida cotidiana. Este material viajó durante 50 años en una maleta, como protegida por el celo del secreto mejor guardado¹.

Si acudo a este preámbulo es porque precisamente en el momento mismo de la sorpresiva aparición de los negativos, en 1992, Patrick Modiano escribía *Chien de printemps* (1993): sin duda, la más fotográfica de sus novelas. Desde sus primeras páginas, este texto se revela como un homenaje a Robert Capa, como una intención casi expresa por resucitarlo en el personaje de Francis Jansen, cuya amistad y cercanía con Capa describe el narrador, justamente, a través de una fotografía: «Sur la photo, Jansen apparaissait comme une sorte de double de Capa...» (Modiano, 1993: 14).

¹ Cfr. Trisha ZIFF, «El maletín mexicano», *ZonaZero.com*, 2008. Randy KENNEDY, «The Capa caché», *The New York Times*, 27/01/2008. EFE, «Recuperadas 3.000 fotos inéditas de Robert Capa», *El País*, 28/01/2008. Juan VILLORO, «La maleta perdida», *El periódico de Catalunya*, 22-27/07/2008.

Chien de printemps narra el encuentro de un joven estudiante con un viejo fotógrafo, Francis Jansen, distanciado de su oficio y siempre a las puertas de un viaje anunciado. El lazo entre ellos se establece cuando el joven narrador, aspirante a escritor, le ofrece a Jansen organizar su trabajo fotográfico, guardado en tres maletas apiladas en un rincón en el taller del fotógrafo.

La fascinación y el esmero que el estudiante manifiesta en su labor sorprenden, en ciertos momentos, agradablemente al fotógrafo, quien por un instante recupera el gusto por tomar fotografías de algunos lugares y objetos simbólicos –por inocuos e insignificantes–; pero, en otros momentos, el entusiasmo del joven le inquieta.

La narración se construye mediante una analepsis de casi 20 años, cuando el narrador, siendo joven, se encuentra con Jansen; los dos momentos de la narración se superponen, además, a otros tiempos y otras historias. A esta «sobreimpresión de capas temporales» contribuye la mirada del narrador sobre las fotografías, su descripción objetiva y subjetiva, que permiten profundizar en las paradojas del tiempo y la memoria, inherentes al objeto fotográfico: « Les années ont passé. Loin de brouiller l'image de Capa et de Jansen, elles ont eu l'effet inverse : cette image est beaucoup plus nette dans ma mémoire qu'elle ne l'était ce printemps-là. [...] Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid » (Modiano, 1993: 14).

Más que atraído por la fotografía en sí misma, el narrador está deslumbrado por Jansen: « Il me suffit de regarder l'une de ses photos pour retrouver la qualité qu'il possédait dans son art et dans la vie et qui est si précieuse mais si difficile à acquérir : garder le silence » (Modiano, 1993: 20). Precisamente esta reflexión lo lleva a poner en contraste su actividad como escritor y el quehacer del fotógrafo, quien lo confronta consigo mismo: « Une photographie peut exprimer le silence. Mais les mots ? Voilà ce qui aurait été intéressant à son avis : réussir à créer le silence avec des mots » (Modiano, 1993: 21). Ésta parece ser la consigna que guía la escritura fragmentaria, suspensiva, de Modiano: la suma de silencios, de imágenes delimitadas, de palabras no escritas.

Así, el motivo fotográfico en *Chien de printemps* no sólo se advierte en la focalización del relato en torno a un fotógrafo y a sus fotografías, sino en la construcción, a todo lo largo del texto, de un metadiscurso sobre el carácter analógico del quehacer de la escritura literaria y de la «escritura de luz»: la fotografía.

Hacia el final del relato, las maletas de Jansen cumplen con su destino, se reapropian de su valor de guardar, proteger y desplazar objetos; ejercen, pues, la

función para la que han sido concebidas: el viaje. Un día, el fotógrafo y las maletas desaparecen sin dejar rastro.

Subrayaremos, por último, cómo en el texto de Modiano coexisten elementos reales y otros ficticios, entretajidos a veces de manera intencional y a veces casualmente. Por ejemplo, en el maletín con negativos aparecido en México en manos de Ben Traver, uno de los rollos de Capa estaba rotulado con la palabra «Neige» (documento del crudo invierno de 1937). *Neige et soleil* es el título del «último ejemplar» de un libro de fotografías que Jansen le extiende al estudiante, como un regalo personal. Asimismo, el inminente viaje previsto por Jansen sería hacia México, que es el mismo lugar al que están destinados los rollos de Capa. Definitivamente, Modiano no pudo saber, en 1992, ni de la existencia ni del contenido del maletín con negativos heredados por Traver, ni mucho menos imaginar que se encontraban en México, pues en ese momento Richard Welhan, especialista en Capa, estudiaba a fondo todos los negativos para publicar el estudio «definitivo» de la obra de Capa (Welhan, R., 2001). ¿Ha sido todo esto fruto del azar? Modiano nos ofrece una respuesta en *Dora Bruder* (1997): «Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers » (Modiano, 1997: 52).

Más allá de las coincidencias, la afanosa vocación modianesca de «detective del pasado» (Hernández, 2009:10) resurge con todo su esplendor en *Dora Bruder*. En este relato, la fotografía adquiere el valor de huella, de constancia, de marca de seguimiento, de cicatriz del tiempo que parece otorgar certezas a quien urde en el pasado. En *El misterio de la cámara lúcida*, Serge Tisseron hace una importante distinción, a propósito de la fotografía como hito: «La huella es sólo el testimonio de un paso. No es el resultado del deseo de inscripción, sino sólo del contacto fortuito de un objeto con una superficie receptora. Por el contrario, el rastro atestigua –por parte de quien lo dejó– el deseo de realizar una “inscripción”» (Tisseron, 2000: 42).

En su intención obsesiva por reconstruir la historia de Dora Bruder, obsesión motivada por la lectura de un aviso en un ejemplar de *Paris-Soir* de 1941 que advierte de la desaparición de una joven, el narrador se lanza en busca de las huellas de la niña extraviada. Busca en calles, edificios, registros civiles. También acude a las fotografías a las que les concede el valor de prueba de existencia. Pero ninguna huella es suficientemente elocuente.

El narrador hace un recorrido puntual por las fotos que ha logrado recuperar en su pesquisa. La más antigua es la del matrimonio de los padres de Dora. Después, otras imágenes de la chica con sus padres, otra de Dora sola con su madre, una más en una entrega de premios... Las fotografías sólo muestran a

alguien llamado Dora Bruder, pero las imágenes no dicen nada de ella: las palabras sólo aciertan a describir con precisión la vestimenta, la posición del cuerpo o el corte de pelo, igual que lo hace el anuncio del diario. El lenguaje empleado agota los recursos de la descripción de aspectos objetivos, evidentes, pero es incapaz de precisar, por ejemplo, la edad de la pequeña, el tipo de suceso fotografiado, el lugar en el que se sitúa la imagen. De forma dubitativa, se recurre a expresiones como « on dirait », « environ », « pas plus de », « peut être », « Où cela peut-il être ? ». En todo caso, una foto sólo es comparable con otra; la diferencia o la similitud entre ellas nunca remite a un referente real, puesto que el narrador nunca se encontró con Dora Bruder: ve las fotos como quien mira cualquier libro de imágenes. Sobre las fotografías se posa la mirada de alguien que no conoció a las personas retratadas y que cuenta con muy pocos recursos para extraer información de ellas. Esta imposibilidad intrínseca a la fotografía la señala Roland Barthes en *La chambre claire* mientras contempla la fotografía de su madre niña, la emblemática foto del Jardin d'Hiver: « (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du "quelconque" ; [...] tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.) » (Barthes, 1980: 115). En efecto, para Barthes el *studium* es el interés «científico» o quizá crítico que puede despertar una fotografía, su valor social o cultural, que jamás podrá expresar el «más allá» de lo que objetivamente muestra una imagen.

En *Dora Bruder*, pues, el vacío gobierna la búsqueda. Paciencia. Después, nuevos intentos y el desencanto:

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence (Modiano, 1997: 28).

Valiéndonos de una metáfora fotográfica, podemos afirmar que la estructura de *Dora Bruder* emula también el trabajo de un fotógrafo que se acerca a un instante, lo atrapa, lo lleva a su laboratorio, le hace pruebas, lo imprime, lo mejora y lo va ampliando en pasos sucesivos, como lo haría el protagonista de «Las babas del diablo», de Julio Cortázar: «El negativo era tan bueno que preparó una ampliación. La ampliación era tan buena que hizo una mucho más grande» (Cortázar, 1994: 221). La fotografía, tiempo dilatado, se impone: la imagen agrandada, a fuerza de ser observada, se anima y cobra vida propia. El texto de

Modiano parece sufrir esta misma metamorfosis: nace de las ralas líneas de un periódico que se amplían, se reproducen en párrafos y páginas, se apropian de la vida del narrador durante días, semanas y años. A fin de cuentas, lo único que puede rescatar al narrador del vacío en su búsqueda es la aventura creativa: « Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture de *Voyage de nocces* » (Modiano, 1997: 53).

Dora Bruder se exhibe así como un relato contrapuntístico entre el yo y el otro, entre el pasado y el presente, entre la realidad y la ficción, entre la precisión y la incertidumbre.

Quisiera, por último, hacer una propuesta de lectura de *La Petite Bijou*, siempre a la luz del objetivo fotográfico. En este texto, el mecanismo más consistente de desplazamiento temporal, es, sin duda, la fotografía: es la bisagra que articula el presente y el pasado, el elemento que une el momento que se fija y el tiempo actual que se escapa. En ese sentido, la fotografía se convierte en una pieza narrativa sin la cual la historia perdería sustento.

Modiano nos sorprende en *La Petite Bijou* con una narración en clave femenina: el tópico de la búsqueda y de la fuga reaparecen esta vez de la mano de dos mujeres. Otras mujeres figuran como personajes principales o coadyuvantes en el devenir narrativo. Asimismo, quienes aparecen en las fotografías que evoca *La Petite Bijou* son todas mujeres. Esta singularidad es relevante, pues, a fin de cuentas, estamos frente a un discurso de búsqueda no sólo de una madre, sino también de una identidad sustraída que es preciso recuperar: la protagonista no sólo quiere reconocer a su madre en la mujer del luido abrigo amarillo a quien persigue en el metro, sino también quiere ser reconocida por ella. « Une dernière fois, je voulais rassembler quelques pauvres souvenirs, retrouver des traces de mon enfance, comme le voyageur que gardera jusqu'à la fin dans sa poche une vieille carte d'identité périmée » (Modiano, 2001: 44).

En esta novela, una caja de galletas resguarda una serie de fotos se nos revelan, se nos «dan a ver», y nos «hieren», en el amplio sentido del *punctum* barthesiano: un detalle que nos atrae y nos araña, sin que haya sido dispuesto así intencionalmente por el autor de la imagen (Barthes, 1980: 71). Un discurso plenamente introspectivo nos permite entrar de lleno en la subjetividad y en los secretos de la narradora. Su percepción de la mujer del metro, sus posibilidades de establecer asociaciones entre el rostro de esta mujer y el de su madre en las fotografías, la proyección de su propia infancia y de las imágenes que en ella circulan, los diálogos ficticios y reales, los nombres, los lugares, los recuerdos, en fin, todo el periplo en el que la narradora va siguiendo a la mujer, pisando sus

pasos, imaginando su trayectoria se construyen a partir de fragmentos de memoria y de referencias a un ahora que es preciso fijar, como se fija una imagen en el papel: « Il faut trouver un point fixe pour que la vie cesse d'être ce flottement perpétuel » (Modiano, 2001: 36).

Así, encontramos que, a lo largo de su obra narrativa, Modiano despliega varias dimensiones del discurso fotográfico: por un lado, la mirada del fotógrafo y su oficio; asimismo, la vivencia de quien es fotografiado y del momento de la toma; también nos muestra la percepción, única y subjetiva, de quien observa una fotografía; en la esfera del reconocimiento de quien se mira en una imagen, asistimos a ese “pacto” que implica un estar *in absentia*. Los textos de Modiano nos remiten, en fin, a la fotografía como la paradoja temporal por excelencia, el “futuro anterior”, del que nos habla Barthes: la foto como ese objeto que nos permite anticiparnos al porvenir del sujeto fotografiado.

Por último, con Modiano nos inscribimos, como lectores, en la reconstrucción del imaginario narrativo propuesto a través de la inclusión de écfrasis fotográficas: fotos virtuales impresas con caracteres, pausas narrativas significativas, fragmentos de tiempo que deben reunirse y encajarse para articular el relato: « J'ai toujours l'impression que chacun de mes livres se relie aux précédents. Je ne m'en aperçois pas toujours moi-même, mais une fois que j'ai fini, je me rends compte que des *leitmotifs* reviennent, des scènes se répètent. Comme un photographe qui prendrait la même photo sous des angles différents »².

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Seuil.
- BUTAUD, N. (2008): *Patrick Modiano*, París, Textuel.
- CORTÁZAR, J. (1994): «Las babas del diablo» en *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara.
- HERNÁNDEZ, M. V. (2009): « Patrick Modiano : à l'écoute de la voix ou les effets sonores », *Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice (Etudes et Recherches en Philologie. Série Langues Romanes)*, nº 6, 6-21.
- MODIANO, P. (1993): *Chien de Printemps*, París, Seuil, col. Points 75.
- . (1997): *Dora Bruder*, París, Gallimard, col. Folio 3181.
- . (2001): *La Petite Bijou*, París, Gallimard, col. Folio 3766.

² Patrick Modiano (entretien), *Livres Hebdo*, nº 524, 5/10/ 2003, en N. Butaud (2008): *Patrick Modiano*, París, Textuel.

TISSERON, S. (1996): *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, París, Les Belles Lettres [ver. esp. (2000) : *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca].

WELHAN, R. (2001): *Robert Capa. Obra fotográfica*, Madrid, Océano/Turner.

Tiempo, espacio e imagen en *La Femme rompue* de Simone de Beauvoir

M^a TERESA LOZANO SAMPEDRO
Universidad de Salamanca

En 1967, Simone de Beauvoir publica simultáneamente tres relatos breves –*La Femme rompue*, *Monologue* y *L'Age de discrétion*– bajo el título genérico de *La Femme rompue*. Es este último relato, el más largo de los tres y el que más ha atraído la atención de la crítica, el que será objeto del presente estudio, desde la perspectiva de una *poética del tiempo y del espacio*. En su libro de memorias *Tout compte fait*, la autora resume así la temática de su trilogía: « Il y a des thèmes qui se retrouvent dans ces trois histoires: la solitude et l'échec » (1972: 177). Y comenta, a continuación, toda una serie de interpretaciones confusas que rodearon la aparición de la obra. Por una parte, ciertos grupos de feministas atacaron estos relatos « parce qu'ils n'avaient rien de militant » (1972: 179). Y, en este sentido, objeto de recepción especialmente polémica fue concretamente el relato *La Femme rompue*. Por otra parte, publicado inicialmente por Gallimard en una edición de lujo de tirada restringida, e ilustrado con dieciséis grabados de Hélène de Beauvoir, la hermana de la autora, su inmediata aparición posterior, por entregas, en la revista femenina *Elle*, dio lugar a un grave equívoco concerniente al género. El relato fue considerado en *Le Figaro Littéraire* « un roman pour midinettes, un roman à l'eau de rose » (1972: 178). Beauvoir afirma al respecto: « L'expression a été reprise dans de nombreux articles, alors que je n'ai jamais rien écrit de plus sombre que cette histoire. (1972: 178).

Habiendo recibido las confidencias de varias mujeres de unos cuarenta años, confusas porque sus maridos las habían abandonado por otra mujer, la escritora constató cómo estas mujeres « se débattaient dans l'ignorance », y concibió *La Femme rompue* como una manera de « donner à voir leur nuit » (1972: 175). De hecho, el relato presenta la forma de diario íntimo de una mujer que afirma haberse casado en 1944 y llevar casada veintidós años, de manera que la conjunción entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la escritura viene a

corroborar la intención de la autora. Pero, en gran medida, la publicación en *Elle* y la consiguiente popularización del relato provocó su lectura por un elevado número de mujeres que se sintieron sensibilizadas por el problema de la protagonista, Monique, una mujer de cuarenta y cuatro años que ve cómo su marido la va abandonando progresivamente por su amante. En *Tout compte fait*, Simone de Beauvoir refiere cómo se vio « submergée de lettres émanant de femmes rompues, demi rompues, ou en instance de rupture » (1972: 177) que, identificándose con la heroína y magnificándola, daban al relato un sentido equívoco: « Leur partialité indiquait qu'à l'égard de leur mari, de leur rivale, et d'elles-mêmes, elles partageaient l'aveuglement de Monique. Leurs réactions reposaient sur un énorme contresens » (1972: 178). Es este el punto que más interesa directamente a nuestro estudio. Lo que Simone de Beauvoir define como un *enorme contrasentido* reposa sobre la estructura misma del relato: la del diario íntimo. Puesto que el tiempo, eje temático de *La Femme rompue*, constituye a la vez su eje estructural, ello permite un juego de desmentidos mediante los cuales Beauvoir intentó guiar la interpretación del lector:

J'aurais voulu que le lecteur lût ce récit comme un roman policier ; j'ai semé de-ci de-là des indices qui permettent de trouver la clé du mystère : mais à condition qu'on dépiste Monique comme on dépiste un coupable. Aucune phrase n'a en soi son sens, aucun détail n'a de valeur sinon replacé dans l'ensemble du journal (1972: 175-176).

En efecto, mediante un entramado de verdades y mentiras, la escritura del diario, transformando paulatinamente la percepción espacio-temporal de la narradora, inicialmente presentada ante el lector como positiva, va dibujando y desdibujando alternativamente la imagen de la protagonista.

1. LA ILUSIÓN DEL *CARPE DIEM* O EL ESPACIO COMO SIMULACRO

El diario de Monique, que se extiende a lo largo de seis meses, del 13 de septiembre al 24 de marzo, comienza con un estado de gozosa contemplación. La narradora, parisina, casada con un médico, Maurice, y madre de dos hijas ya independientes, Colette y Lucienne, relata la apacible tarde que pasa en solitario durante la estancia de su marido en un congreso en Roma. El diario se abre sobre una visión casi pictórica que transporta a la heroína a un tiempo y espacio irreales y, sobre todo, ideales:

Lundi 13 septembre. Les Salines.
C'est un extraordinaire décor, cette ébauche de ville abandonnée aux lisières d'un village et en marge des siècles. [...] L'herbe chaude, sous le ciel d'automne,

et l'odeur des feuilles mortes m'assuraient que je n'avais pas quitté ce monde, mais j'avais reculé de deux cents ans dans le passé. J'ai été chercher des affaires dans l'auto ; j'ai posé par terre une couverture, des coussins, le transistor, et j'ai fumé en écoutant du Mozart. [...] Le concert fini, j'ai lu. Double dépaysement ; je m'en allais très loin, au bord d'un fleuve inconnu ; je levais les yeux, et je me retrouvais parmi ces pierres, loin de ma vie (1967a: 121- 122).

En este decorado idílico, que la música y la lectura contribuyen a configurar como un *locus amoenus*, Monique aparece como la mujer satisfecha, liberada ya de sus cargas familiares¹ que cree haber cumplido a la perfección. Y este marco espacial, en el que nace la escritura como expresión de la plenitud del pasado –« Et voilà que m'est rendue une qualité de joie oubliée. Ma liberté me rajeunit de vingt ans. Au point que, le livre fermé, je me suis mise à écrire pour moi-même, comme à vingt ans» (1967a: 122) –es el *espacio sagrado* de la plena comunión con el cosmos:

Car le plus surprenant, c'est ma présence ici, et sa gaieté. [...]

Le soir va tomber, mais il fait encore tiède. C'est un de ces instants émouvants où la terre est si bien accordée aux hommes qu'il semble impossible que tous ne soient pas heureux. (1967a: 122- 123).

En su primer ensayo filosófico, *Pyrrhus et Cinéas*, Beauvoir hace esta reflexión: « La jouissance n'est pas une séparation d'avec le monde ; elle suppose mon existence dans le monde. Et d'abord, elle suppose le passé du monde, mon passé. [...] Dans le moment de la jouissance se rassemble tout un passé » (1944: 252-253). En efecto, Monique, en estas primeras páginas de su diario, se siente satisfecha de su pasado como ama de casa y afirma con orgullo: « Voilà une des raisons – la principale – pour lesquelles je n'ai aucune envie de m'astreindre à un métier: je supporterais mal de n'être pas totalement à la disposition des gens qui ont besoin de moi » (1967a: 125). El pasado y el futuro se conjugan para conformar el perfecto gozo del instante, tal como Beauvoir lo define en el ensayo citado: « Toute jouissance est projet. Elle dépasse le passé vers l'avenir, vers le monde qui est l'image figée de l'avenir » (1944: 253). Monique mira al futuro llena de ilusión – « J'ai un tas de projets en tête » (1967a: 123) –y afirma que su « attention à la vie », siempre admirada por su marido, « s'est ranimée pendant ce bref tête-à-tête » (1967a: 123) consigo misma. Sin embargo, es preciso examinar el sentido de este « tête-à-tête ». Un estudio de Suzanne Dow, *Simone de Beauvoir's « La Femme*

¹ La heroína representa aquí el estado de la mujer entre los 30 y los 50 años, que Beauvoir define como « le moment le plus éblouissant de la vie », puesto que la liberación de las cargas excesivas va acompañada de la ilusión en los proyectos. (*Ce que je dirais maintenant si je devais récrire mes mémoires*, Schwarzer, 1984: 93).

rompue»: *reception and deception* (2005), ofrece una clara perspectiva de enfoque al respecto de este *locus amoenus* que procura el *instante gozoso*. Las Salinas que enmarcan el inicio de *La Femme rompue* son las Salines d’Arc- et- Senans, obra del arquitecto visionario Claude Nicolas Ledoux, en el siglo XVIII bajo el reinado de Louis XV. Y, más adelante en el relato, se volverá a hacer referencia a este marco de forma significativa. La belleza estructural de este conjunto monumental no impidió su inutilidad práctica. Y este dato queda reflejado, desde la primera página, en la escritura del diario:

J’ai longé une moitié de l’hémicycle, j’ai monté l’escalier du pavillon central ; longtemps j’ai contemplé la sobre majesté de ces bâtiments édifiés à des fins utilitaires et qui n’ont jamais servi à rien. Ils sont solides, ils sont vrais ; cependant leur délaissement les transforme en un simulacre fantastique : on se demande de quoi (1967a: 121).

Para Suzanne Dow, cuya opinión compartimos, esta primera entrada del diario de Monique presagia « the vanity of her good intentions as the architect of a conventionally happy marriage » (2010). Desde este punto de partida, intentaremos demostrar cómo Monique, intentando ser *arquitecto* de un espacio perfecto –su propio hogar– no consigue crear más que un « simulacre fantástico », como el marco que es objeto de su contemplación inicial.

Como la heroína de *L’Age de discrétion*, relato cuyo incipit es altamente significativo – « Ma montre est-elle arrêté? Non. Mais les aiguilles n’ont pas l’air de tourner » (1967b: 9) – Monique aparece desde un principio cómodamente instalada en un tiempo que considera inamovible. Sin embargo, la intención de Simone de Beauvoir de dar pistas al lector sobre el autoengaño de Monique se revela claramente desde las primeras entradas del diario. El sábado 25 de septiembre, preocupada por una leve enfermedad de su hija Colette, y sin el apoyo de su marido que, desde su regreso de Roma, dice dedicarse a sus investigaciones en el laboratorio hasta altas horas de la noche, la veracidad del diario se plantea por primera vez:

Allons! autant me dire la vérité jusqu’au bout. [...] Si j’ai connu dans les salines abandonnées un bonheur si intense c’est que Maurice, à des centaines de kilomètres, me redevenait proche. (Curieuse chose qu’un journal : ce qu’on y tait est plus important que ce qu’on y note) (1967a: 128).

El diario confiesa que su matrimonio ya no parece haber sido tan feliz desde que, diez años atrás, Maurice decidió especializarse como médico, dejándola a ella sin participación en sus actividades. Y, en definitiva, el cuestionamiento de la

función de la escritura tiene su raíz en una imagen espacial. Así describe Monique su solitaria llegada a casa de noche:

La fenêtre était noire. Je m’y attendais. Avant – avant quoi ? – quand par extraordinaire je sortais sans Maurice, au retour il y avait toujours un rai de lumière entre les rideaux rouges. [...] Je suis montée sans courir, j’ai mis la clé dans la serrure. Comme l’appartement était vide ! Comme il est vide ! Evidemment puisqu’il n’y a personne dedans. Mais non, d’ordinaire, quand je rentre chez nous, je retrouve Maurice, même en son absence. Ce soir les portes s’ouvrent sur des pièces désertes. Onze heures. Demain on connaîtra le résultat des analyses et j’ai peur. J’ai peur, et Maurice n’est pas là (1967a: 127).

Como señala Bachelard: « La lampe à la fenêtre est l’œil de la maison. [...] Elle est lumière enfermée qui ne peut que filtrer dehors. [...] Par elle la maison attend. La lampe est le signe d’une grande attente » (2005: 48). Y, desde este momento del relato, ventanas y puertas irán configurando el hogar de Monique como el espacio de la soledad, donde nadie espera.

2. LA BÚSQUEDA DEL PASADO O EL FALSO UNIVERSO DE LA ESCRITURA

El lunes 27 de septiembre, el diario relata el hecho crucial sucedido en la noche del pasado sábado. A las tres de la mañana, Maurice le confiesa tener una amante, la abogada Noëllie Guérard, a la que Monique conoce superficialmente. Mediante la evocación de un viaje de enamorados a Egipto, lejano ya en el tiempo, Monique llega a la siguiente conclusión: « Il y a quinze ans. Déjà ? Qu’est-ce que quinze ans ? Deux et deux font quatre. Je t’aime, je n’aime que toi. La vérité est indestructible le temps n’y change rien » (1967a: 131). Progresivamente, la heroína irá tomando conciencia de lo erróneo de esta convicción. Monique ha renunciado a su propia carrera de medicina a causa de una maternidad no buscada que la ha obligado, y, sobre todo ha obligado a Maurice, a casarse, como él mismo se lo reprochará indirectamente en una ocasión. Si, como afirma Simone de Beauvoir, « vivre un amour, c’est se jeter à travers lui vers des buts neufs : un foyer, un travail, un avenir commun » (1944: 258), la heroína ha intentado, obviamente, construir « un foyer ». De hecho, hacia el final del relato, declarará que su única ambición en la vida ha consistido en « créer du bonheur » (1967a: 251) a su alrededor. Pero nunca se ha propuesto *crear* « un travail » ni « un avenir » con su marido.

La dimensión temporal se va haciendo más turbia a medida que el relato avanza: Maurice miente varias veces respecto a las fechas en que remontan sus relaciones con Noëllie, se contradice en cuanto a sus sentimientos por su esposa (si dejó de amarla hace ya ocho o diez años o si aún siente algo por ella), y en ocasiones desmiente lo que ha afirmado anteriormente. Este desconcierto llevará a

la heroína a la búsqueda de « une image de Noëllie par tâtonnements » (Ikazaki, 2003). Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto esta imagen es fiable. Como señala Béatrice Didier, « le journal intime est un type d'écriture où autrui n'a pas de place » (1976: 178). Y, en efecto, la descripción que, en *Tout Compte fait*, hace Beauvoir de esta abogada de 38 años, divorciada y con una hija adolescente, como una mujer « plus ouverte, plus vivante » (1972: 175) que Monique, no coincide en nada con el retrato que de ella hace la heroína:

Elle incarne tout ce qui nous déplaît : l'arrivisme, le snobisme, le goût de l'argent, la passion de paraître. Elle n'a aucune idée personnelle, elle manque radicalement de sensibilité : elle se plie aux modes (1967a: 138-139).

Si Simone de Beauvoir quería que *La Femme rompue* se leyera como un relato policíaco en el que Monique sería la culpable, podemos afirmar que la heroína constituye una especie de *double narrativo* de la propia escritora², puesto que es Monique quien lleva a cabo, especialmente recurriendo a terceras personas, una auténtica labor de espionaje que la hace sentirse indigna ante sí misma. El 21 de octubre, tras sus vanos intentos de desacreditar a Noëllie ante Maurice a raíz de una conversación telefónica con su amiga Diana, Monique reflexiona así: « Il m'échappe entièrement s'il se plaît avec quelqu'un qui me déplaît à ce point – et qui devrait lui déplaire s'il était fidèle à notre code. Décidément il a changé. Il se laisse prendre aux fausses valeurs que nous méprisions » (1967a: 157). « Ce qui nous déplaît », « notre code », « les fausses valeurs que nous méprisions »: demasiados *plurales* que van cuestionando cada vez más la veracidad del diario, en el cual, por otra parte, nunca aparece directamente la palabra de Noëllie, y resulta por ello significativo que Monique le atribuya opiniones que el lector no puede constatar. Una frase de Maurice – « Les femmes qui ne font rien ne peuvent pas blairer celles qui travaillent » (1967a: 155)– hará reflexionar así a la heroína: « Il n'a jamais pensé que je ne faisais "rien"; [...] Il m'est insupportable qu'il reprenne à son compte le dédain de Noëllie pour les femmes qui "ne font rien" » (1967a: 158). Sin embargo, empieza a reconocer que Maurice le ha insistido siempre para que ella trabaje. Por lo tanto ¿ha existido alguna vez ese *código* compartido? El 1 de diciembre, tras una violenta discusión, Maurice le dice: « – Tu as poussé Colette à faire un mariage idiot; et c'est pour t'échapper que Lucienne est partie » (1967a: 186). En un primer momento, Monique considera totalmente injusta esta recriminación. Sin embargo, su pasado ligado a la maternidad no dejará de

² Ver al respecto el mencionado estudio de Suzanne Dow.

atormentarla³. E intentará superar a su rival, no ya solamente en cuanto al papel de madre sino también en el aspecto intelectual, uniendo así, erróneamente, la búsqueda de su propio pasado *feliz* a la imagen de Noëllie. Esto hace del diario íntimo « un univers mensonger », « un miroir déformé » (Ikazaki, 2003), porque las imágenes no se adaptan a la realidad. Al buscar un refugio en el pasado mirando el álbum de fotos, Monique no consigue más que descentralizar el tiempo y el espacio, que pierden totalmente sus contornos, a la vez que ella misma empieza a perderlos:

Je perds pied. Je ne reconnais plus l'appartement. Les objets ont l'air d'imitations d'eux-mêmes. La lourde table du living-room : elle est creuse. Comme si on avait projeté la maison et moi-même dans une quatrième dimension. Je ne serais pas étonnée, si je sortais, de me trouver dans une forêt préhistorique, ou dans une cité de l'an 3000 (1967a: 152).

La toma de conciencia de la heroína respecto al paso del tiempo se hace demasiado lentamente. El 1 de noviembre, la ciudad de Nancy donde logra pasar un fin de semana con su marido aún con esperanzas de recuperarle, le produce, en principio, esta sensación: « Ça ressemblait tellement au passé: je croyais presque que le passé allait renaître de cette ressemblance » (1967a: 161). Sin embargo, puesto que la actitud de Maurice no es, ni mucho menos, la misma que la de hace veinte años, época en la que estuvieron « dans le même petit hôtel » (1967a: 162), el espacio destruye la imagen del pasado: « Ce soir, précisément parce que le cadre était le même, au contact de l'homme de chair et d'os qui fumait une cigarette, la vieille image est tombée en poussière. J'ai eu une révélation foudroyante : *le temps passe* » (1967a: 163). Sólo mucho más tarde, Monique hará esta reflexión: « J'ai eu ce matin une illumination: tout est de ma faute. Mon erreur la plus grave a été de ne pas comprendre que *le temps passe*. Il passait et j'étais figée dans l'attitude de l'idéale épouse d'un mari idéal » (1967a: 211). En esta entrada del diario, la del 16 de diciembre, se nos ofrece un dato significativo. De manera semejante a Murielle, la heroína del *Monologue*, que ha detenido el tiempo desde el suicidio de su hija – « Toute ma vie il sera deux heures de l'après-midi un mardi de juin » (1967c: 111) – Monique reconoce: « (Peut-être que la mort de mon père n'est-elle pas étrangère à ce laisser-aller. Quelque chose s'est brisé. J'ai arrêté le temps à partir de ce moment-là) » (1967a: 211). Y se plantea, claramente por primera vez, un grave error de su pasado:

³ En *L'Age de discrétion*, la heroína empieza también a replantearse su pasado desde el momento en que se cuestiona su papel como madre.

Oui, la jeune étudiante que Maurice a épousée qui se passionnait pour les événements, les idées, les livres était bien différente de la femme d'aujourd'hui dont l'univers tient entre ces quatre murs. C'est vrai que j'avais tendance à y enfermer Maurice. Je croyais que son foyer lui suffisait, je croyais l'avoir tout à moi (1967a: 211).

En la « Conclusion » de *Le Deuxième Sexe*, Beauvoir afirma: « La femme qui est confinée dans l'immanence essaie de retenir aussi l'homme dans cette prison ; ainsi celle-ci se confondra avec le monde et elle ne souffrira plus d'y être enfermée : la mère, l'épouse, l'amante sont des geôlières » (1949: II, 561). Y explica cómo actúa la mujer, a modo de autodefensa: « Elle s'attache à mutiler, à dominer l'homme, elle le contredit, elle ni sa vérité et ses valeurs » (1949: II, 561). Esta reflexión nos parece perfectamente ilustrada en *La Femme rompue*. Poco a poco, Monique irá reconociendo no haberse interesado nunca por las investigaciones médicas de su marido, haberle negado su valía profesional, precisamente porque su estancamiento en el tiempo le ha hecho forjarse su propio « univers, [...] construit, semble-t-il, consciemment et inconsciemment, depuis assez longtemps » (Ikazaki: 2003). Y las *cuatro paredes* en las que ha intentado confinar a su marido se volverán contra ella.

Comparando sus tres relatos de 1967, Beauvoir afirma que sólo en *L'Age de discrétion* la soledad y el fracaso son superados « parce que même dans la crise qu'elle traverse l'héroïne conserve l'amour de la vérité » (1972: 177), y considera que la heroína de *La Femme rompue* « tisse elle-même les ténèbres dans lesquelles elle sombre au point de perdre sa propre image » (1972: 175). *Tejido de las tinieblas* que se inserta, como intentaremos demostrar, en las coordenadas espacio-temporales del relato.

3. LA PÉRDIDA DE LA IMAGEN: DEL NIDO A LA PRISIÓN

Una de las muchas reflexiones de Bachelard sobre el simbolismo de la puerta es la siguiente: «Le geste qui ferme est toujours plus net, plus fort, plus bref, que le geste qui ouvre » (2005: 78). El 27 de septiembre, Monique, aún confusa, recuerda así la entrada de Maurice en casa justo antes de confesarle su infidelidad: « J'ai appelé: Maurice! Réveillée à trois heures du matin, il a deviné que j'allais l'interroger. D'ordinaire, il ne claque pas si bruyamment la porte d'entrée » (1967a: 136). Esta primera « porte claquée », determinante en la configuración espacial del relato, vendrá a confirmar, como veremos, la reflexión de Bachelard, pues si Monique ha sido durante años la *carcelera* de Maurice, desde este momento los papeles van a invertirse paulatinamente.

Su búsqueda de la imagen de Noëllie va a centrarse progresivamente, de manera totalmente obsesiva, sobre la superioridad intelectual de la abogada, y recurrirá a amigas, a médicos, a consultas grafológicas, para preguntar si ella misma es inteligente. Su empeño en imitar a Noëllie, paralelo a su propia « aliénation progressive » (Ikazaki: 2003), se manifiesta en múltiples ocasiones. Y una de ellas remite significativamente al marco inicial del relato. El 1 de enero Monique narra la fiesta de fin de año que Maurice y ella pasan en casa de su amiga Isabelle y su marido, en compañía de otras parejas:

Il y avait d'excellents disques de jazz, je me suis laissée aller à boire un peu et pour la première fois depuis... combien de temps ? je me suis sentie gaie. La gaieté : une transparence de l'air, une fluidité du temps, une facilité à respirer ; je n'en demandais pas plus. Je ne sais plus comment j'en suis venue à parler des Salines de Ledoux et à les décrire en détail (1967a: 218).

Si el recuerdo « n'est pas un bien disponible » porque « aucune image ne surgit sans raison, sans association d'idées » (Bachelard, 1972: 50), deducimos que la alegría momentánea experimentada por Monique la ha conducido al marco feliz del inicio del relato. Pero la « vocation d'invention » (Perrot, 2000: 21) que define el instante gozoso ya se ha perdido para la heroína, que va adentrándose cada vez más en *la durée vide*. En realidad, su intento ha tenido como único objetivo « imiter Noëllie, [...] vouloir briller comme elle » (1967a: 218). Y acto seguido, preguntará inquieta a su amiga Isabelle: « - J'ai trop parlé? J'ai fait un numéro ridicule? » (1967a: 218). La búsqueda de la verdad en su pasado resulta infructuosa: « Je n'ai rien d'autre que mon passé. Mais il n'est plus ni bonheur ni fierté : une énigme, une angoisse » (1967a: 213). Si, como afirma Simone de Beauvoir en su ensayo *La vieillesse*, « exister, pour la réalité humaine, c'est se temporaliser » (1970: 383), si « penser le temps, c'est encadrer la vie » (Bachelard, 1972: 79), la incorrecta percepción temporal de Monique la va conduciendo a una especie de *inexistencia*. El 16 de diciembre escribe: « Tout est creux : les objets, les instants. Et moi » (1967a: 210). Espacio y tiempo huecos, que van haciendo de ella un símil de la estatuilla egipcia, símbolo de su pasado y rota precisamente por un ingenuo intento de rehabilitar ante sí misma su propia imagen: « Je regarde ma statuette égyptienne [...] Nous l'avions achetée ensemble. Elle était toute pénétrée de tendresse, du bleu du ciel. Elle est là, nue désolée. Je la prends dans mes mains et je pleure » (1967a: 232).

Si, en el *Monologue*, el apartamento de Murielle en el que ésta se encierra sola, se presenta como un « espace [...] dès le début déformé » (Ikazaki: 2003), en *La Femme rompue* la desestabilización del espacio se realiza de forma mucho más lenta. Y ello se debe a lo engañoso del diario. El 14 de diciembre, Maurice justifica

así haber ocultado tanto tiempo su infidelidad: « C'est pour ça que je me suis tu: pour que tout se passe comme si je ne te trompais pas... C'était de la magie...» (1967a: 205). Y ello produce en Monique la sensación de regreso a un pasado feliz: « C'était doux de parler avec lui, amicalement, comme autrefois. [...] Rien au fond ne s'était passé. Je finissais par croire que Noëllie n'existait pas... Illusion, prestidigitation » (1967a: 207). *Magie, illusion, prestidigitation* definen el proceso de la escritura, replanteado de forma especialmente significativa el 15 de enero, fecha en la que el diario, como el espacio y el tiempo iniciales que la han originado, pasa a ser un *simulacro*:

Il n'y a pas une ligne de ce journal qui n'appelle une correction ou un démenti. Par exemple, si j'ai commencé à le tenir dans les Salines ce n'est pas à cause d'une jeunesse soudain retrouvée ni pour peupler ma solitude, mais pour conjurer une certaine anxiété qui ne s'avouait pas. [...] Oui, tout au long de ces pages je pensais ce que j'écrivais et je pensais le contraire ; et en les relisant je me sens complètement perdue (1967a: 222-223).

Y es que, desde hace años, *simulacro* ha sido también el amor de Maurice hacia ella. El mismo día 15 de enero, Monique vuelve a evocar la solitaria ventana, afirmando: « Il n'est pas revenu. Pas lui : et un jour, il n'y aura même plus son simulacre à mes côtés » (1967a: 223). Monique ha querido hacer de su hogar el *nido* que « déclenche en nous une *rêverie de la sécurité* » (Bachelard, 2005: 102). El 22 de noviembre, su esperanza aún viva se refleja en el acto de ordenar los armarios: « C'est réconfortant, des placards bien remplis où chaque chose est à sa place. Abondance sécurité... Les piles de fins mouchoirs, de bas, de tricots m'ont donné l'impression que l'avenir ne pouvait pas me faire défaut » (1967a: 179). En efecto, el armario, « centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne » (Bachelard, 2005: 83), constituye « un axe de l'espérance » que promete « tous les biens surabondants » (Bachelard, 2005: 84). Pero Monique no ha sabido « dinamizar » este « centro » del hogar, y, a medida que su esperanza se desvanece, el *nido* se va transformando en *coquille* como representación de « l'être enchaîné » (Bachelard, 2005: 109): « La chambre pue le tabac froid et l'alcool, il y a des cendres partout, je suis sale, les draps sont sales, le ciel est sale derrière les vitres sales, cette saleté est une coquille qui me protège, je n'en sortirai plus jamais » (1967a: 222). Cada vez que oye la llave de su marido en la puerta, siente en su boca « le goût de la peur » (1967a: 204), porque Maurice se ha convertido en « cet étranger, ce juge, cet ennemi » (1967a: 204). Y la *imagen* traduce el debate interno de la heroína entre una esperanza ya debilitada que empieza a desdibujar los contornos –« L'autre nuit en rêve, j'avais une robe bleu ciel et le ciel était bleu » (1967a: 237)– y la desesperanza acechante: « Un homme avait perdu son ombre. Je

ne sais plus ce qui lui arrivait, mais c'était terrible. Moi j'ai perdu mon image » (1967a: 238)⁴. Entre los muchos pasajes reveladores del enclaustramiento de Monique en el propio espacio por ella *creado*, el más representativo, en nuestra opinión, corresponde al momento en que Maurice, de manera muy ambigua, le comunica su decisión de abandonarla. El golpe definitivo ha llegado para la heroína, que escribe el 3 de marzo: « Je pense à la nouvelle de Poe: les murs de fer qui se rapprochent, et le pendule en forme de couteau oscille au-dessus de mon coeur. A certains moments il s'arrête, mais jamais il ne remonte. Il n'est plus qu'à quelques centimètres de ma peau » (1967a: 242)⁵.

En su búsqueda de respuestas, la visita a su hija menor, Lucienne, en Nueva York, se revelará tan infructuosa como la constante solicitud de Colette, de manera que, frustrada como esposa y como madre, carente de pasado, carece también de futuro. Y, de nuevo en París, el espacio y el tiempo, siempre presentes en el relato, configuran el enfrentamiento a su nueva vida en solitario:

La fenêtre était noire ; elle sera toujours noire. [...] Je me suis assise devant la table. J'y suis assise. Et je regarde ces deux portes : le bureau de Maurice ; notre chambre. Fermées. Une porte fermée, quelque chose qui guette derrière. Elle ne s'ouvrira pas si je ne bouge pas. Ne pas bouger ; jamais. Arrêter le temps et la vie (1967a: 252).

Pero la puerta es tentadora, y la inmovilidad es imposible porque si « la clef ferme plus qu'elle n'ouvre », « la poignée ouvre plus qu'elle ne ferme » (Bachelard, 2005: 78). En virtud de un « psychisme [...] transféré à l'objet » (Bachelard, 2005: 200), Monique sabe que la puerta se abrirá: « Mais je sais que je bougerai. La porte s'ouvrira lentement et je verrai ce qu'il y a derrière la porte. C'est l'avenir. La porte de l'avenir va s'ouvrir. Lentement. Implacablement » (1967a: 252). El incierto futuro se presenta, en las últimas líneas del relato, bajo la ambivalente sacralidad del *umbral*:

Je suis sur le seuil. Il n'y a que cette porte et ce qui guette derrière. J'ai peur. Et je ne peux appeler personne au secours.
J'ai peur (1967a: 252).

⁴ Posible alusión, entre otros relatos, a *Peter Schlemihl* (1813) de Chamisso o a *La sombra* (1847) de Andersen.

⁵ Recordemos que en *El pozo y el péndulo* (1842), que tiene como personaje narrador a un prisionero de la Inquisición, el temible péndulo es en realidad un reloj: «Miré hacia arriba para examinar el techo de mi prisión. [...] En una de las planchas, una figura muy singular atrajo toda mi atención. Era la figura del Tiempo, como se la representa comúnmente, salvo que en medio de una guadaña sostenía aquello que después de una ojeada deduje que sería la imagen de un vasto péndulo, semejante al que vemos en los relojes antiguos» (Poe, 1979: 215).

Puesto que « la porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert » y el ser humano es « l'être entr'ouvert » (Bachelard, 2005: 200), podríamos decir que, en cuanto a la soledad y el fracaso designados por Simone de Beauvoir como temas comunes a sus tres relatos de 1967, *La Femme rompue* constituye un punto intermedio entre la desesperación del *Monologue* y la reconciliación final con el cosmos de *L'Age de discrétion*. Ahora bien, si en este último relato la palabra es finalmente el elemento unificador del tiempo, en *La Femme rompue* la palabra se revela inútil porque sólo era un *código* que Maurice ha *asesinado*.

Simone de Beauvoir afirmó: « Je n'aime pas les thèses, je n'écris pas des romans à thèse, comme on l'a prétendu, et il n'y a pas de thèse dans *La Femme rompue* »⁶. La rica complejidad de este relato, la última obra de ficción de la escritora, ha garantizado su plena actualidad en nuestros días⁷. Quisiéramos, por ello, terminar este breve estudio aludiendo a una entrevista televisiva en la que preguntaron a Hélène de Beauvoir por qué había decidido ilustrar con sus grabados el libro más « mediocre » de su hermana. Estas fueron sus palabras:

Il y a deux catégories de gens qui l'aiment: les gens simples qui sont touchés par le drame de Monique ; les intellectuels qui saisissent les intentions du livre. Ceux qui ne l'aiment pas, ce sont les demi-intellectuels, pas assez subtils pour le comprendre, trop prétentieux pour le lire d'un œil naïf (Beauvoir, 1972: 180).

Opinión a todas luces discutible, pero que, creemos, constituye una invitación a la reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1972): *La dialectique de la durée*, París, PUF
 —. (2005): *La Poétique de l'espace*, París, Quadrige/ PUF
 BEAUVOIR, S. de (1944): *Pyrrhus et Cinéas*, París, Gallimard.
 —. (1949): *Le Deuxième Sexe*. (II: « L'expérience vécue »), París, Gallimard.
 —. (1967a): *La Femme rompue*, París, Gallimard.
 —. (1967b): *L'Age de discrétion*, París, Gallimard.
 —. (1967c): *Monologue*, París, Gallimard.
 —. (1970): *La vieillesse*, París, Gallimard.
 —. (1972): *Tout compte fait*, París, Gallimard.

⁶ «Une image de Simone de Beauvoir, Entretien avec François Gardet», *Le Spectacle du Monde*, 192, mars 1978, 110, cit. en Zéphir, 1982: 19.

⁷ Ver al respecto Lancelin, 2008: 22.

- DIDIER, B. (1976): «Le Journal intime », París, PUF
- DOW, S. (2005): «Simone de Beauvoir's *La Femme rompue*: reception and deception», *The Modern Language Review*, volumen 100, 3, 632-644.
http://findarticles.com/p/articles/mi_7026/is_3_100/ai_n28291378.
Consulta: 15/02/ 2010.
- IKAZAKI, Y. (2003): *Les procédés narratifs dans les œuvres de Simone de Beauvoir*, Université Charles de Gaulle Lille 3. <http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/ikazaki-yasue/html/these.html>.
Consulta: 12/02/2010.
- LANCELIN, A (2008): «La deuxième vie du Deuxième Sexe », en « Simone la scandaleuse. Il y a cent ans naissait Beauvoir », *Le Nouvel Observateur*, 2252, 20-22.
- PERROT, M. (2000): *Bachelard et la Poétique du Temps*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- POE, E. A. (1979): *Narraciones extraordinarias*, Madrid, EDAF.
- SCHWARZER, A. (1984): *Simone de Beauvoir aujourd'hui*, París, Mercure de France.
- ZÉPHIR, J. (1982): *Le néo-féminisme de Simone de Beauvoir*, París, Denoël/Gonthier.

Philippe Soupault, poète de son temps, « un temps tremblant comme la folie »

MYRIAM MALLART BRUSSOA
Universidad de Barcelona

« Le sort a voulu que je sois un fantôme à une des époques les plus étranges de l'histoire du monde » (Soupault, 1946 : 9) écrit le poète Philippe Soupault en 1946 dans *Journal d'un fantôme*, récit autobiographique où il observe la vie dans le Paris de l'après-guerre. Né le 2 août 1897, il fête ses 17 ans le jour où la mobilisation générale de la Première Guerre mondiale est proclamée en France. C'est sur un lit d'hôpital pour militaires que surgira « Départ », son premier poème, « un poème d'adieu, de séparation, de déchirement [...]». Une scène rendue encore plus dramatique par les circonstances, un temps où les retours sont plus incertains que jamais » (Mousli, 2010 : 45). Il a 42 ans quand la France entre dans le conflit de la Deuxième Guerre mondiale. Tout à tour victime et coupable, prisonnier et soldat, la guerre hante les poèmes de Philippe Soupault, elle hante l'écriture de celui qui se perçoit comme un fantôme et qui dit de lui-même « Je suis l'assassin assassiné et le criminel qui chante » (Soupault, 1984 : 213) dans un poème publié en pleine guerre, en 1942, d'abord sous le titre *Aube de Paris* dans le numéro 11 de la revue *Profil littéraire de la France*, puis repris dans le recueil *Odes, 1943-1946*, comme *Ode à Paris* en 1946. En 1987, quelques années avant sa mort, il affirmera :

[...] toute ma vie j'ai été marqué par la mort de mon père, et par la guerre de 14-18. Et par la guerre de quarante aussi. Ces événements m'ont donné une obsession de la mort. Dans mes poèmes, il y a très souvent son fantôme (Morlino, 1987 : 271).

Comme l'affirme Debra Kelly dans un article sur le poème *Ode à Londres Bombardée*, « avec l'œuvre de Philippe Soupault on se retrouve au cœur de la problématique des liens entre la création artistique et la guerre, ou entre la guerre et la création artistique, puisque qui saurait dire laquelle précède l'autre dans la production culturelle européenne au vingtième siècle ? » (Kelly, 2000 : 138). Ces deux guerres dont il fut le témoin mais auxquelles il participa de façon fort

différente se fauillent aussi bien dans sa prose que dans sa poésie. Les poèmes dialoguent avec les différents écrits autobiographiques, et même avec certains articles de presse qui permettent au lecteur de resituer ce qui dans l'écriture lyrique de Soupault reste toujours sous le signe de l'indéfini. Pas de dates ni de noms, peu de lieux précis dans ses poèmes qui se dévoilent cependant quelque peu à la lecture de ses autres textes en prose. Cette indéfinition caractéristique de toute l'œuvre poétique de Philippe Soupault est le fruit de l'automatisme, mode d'écriture que le surréalisme inventera avec la création des *Champs magnétiques* en 1919, livre co-écrit par André Breton et Philippe Soupault lui-même. Celui-ci, même après son expulsion du mouvement en 1927, ne cessera de transcrire une voix qui l'empêche de dormir la nuit, une voix qui le réveille, qui lui dicte des mots mêlés de souvenirs, d'images refoulées dans son inconscient. C'est alors que la guerre surgit, au détour d'un poème, d'un vers. Cependant en 1947, il publiera *Message de l'île déserte*, un très long poème fait de divers volets et inspiré des événements qu'il vient de vivre lors de la Deuxième Guerre mondiale –comme s'il avait besoin de s'en délivrer, d'exorciser ses souvenirs au moyen de l'écriture. La guerre hante son écriture qui devient alors un possible moyen de délivrance.

La guerre ne hante pas l'œuvre de Philippe Soupault de la même façon selon l'époque à laquelle il écrit. Son approche se dévoile différente, sa nécessité d'écriture sur ces événements qui le secouèrent ne sont pas les mêmes. En ce sens, il est possible de parler de quatre moments d'écriture, des moments fortement liés aux événements de l'histoire et à l'expérience même d'un écrivain qui traverse son temps sans pouvoir omettre la réalité ; cette même réalité que les surréalistes voulaient transformer – bouleversés qu'ils étaient par la grande boucherie de la Der des Der.

C'est dès avant la fin de la Première Guerre Mondiale, dans les premiers poèmes de Philippe Soupault, qui se découvre à peine en tant qu'écrivain, que l'image de la guerre surgit. Dans le recueil *Aquarium*, publié en 1917, ce n'est clairement que dans le poème « Les Mois », que l'expérience du jeune soldat voit le jour. Pourtant, il ne s'agit pas à proprement parler d'une mise en scène ou d'une remémoration de combats ou de sa vie de soldat. En effet, Philippe Soupault n'eut pas le temps de lutter sur le front, de vivre – comme beaucoup de jeunes de sa génération – les horreurs des tranchées. Mobilisé à la fin de l'année 1916, « il est choisi avec une cinquantaine de ses camarades pour servir de cobaye à un nouveau vaccin contre la typhoïde » (Mousli, 2010 : 42). À partir de ce moment, commence pour lui une convalescence qui le traîna « d'hôpital en hôpital, tournant et pouvant à peine [se] tenir debout » (Soupault, 1986 : 79). De son lit d'hôpital, entre montées de fièvres et moments de délire, non seulement il passe son temps à lire, mais il

observe aussi les autres malades, victimes du grand carnage, qui lui permettent de comprendre profondément les réalités de la guerre :

Après l'inanité de l'expérience de la caserne, l'hôpital sera pour lui un observatoire privilégié : tandis qu'il est touché dans sa chair de manière absurde, il est le témoin des souffrances des blessés du front, de leurs traumatismes psychologiques, de l'impuissance des médecins et des familles à leur venir en aide (Mousli, 2010 : 43).

Se détachant des autres créations du recueil *Aquarium* par sa longueur, le poème « Les Mois » retransmet cette expérience de l'hôpital qui va marquer le jeune soldat. Alors que les autres poèmes ont pour décor une rue, une ville, un train ou même un cimetière – toujours indéfinis- c'est très précisément dans l'hôpital auxiliaire 172, nom qui apparaît en majuscules, que le « Je » poétique voit défiler les jours, les visages des médecins, avec pour fond sonore les hurlements des autres malades qu'il nomme « esclaves ». Cependant, malgré la précision du décor, le texte joue avec les temps verbaux, mêlant présent et passé sans transition au point de confondre le lecteur, plongé de cette façon dans le délire même du poète :

[...] Il semble que le soleil baisse
L'heure
Vingt-deux lits d'où hurlent quelques-uns
Tiens je m'assois par terre encore longtemps
Il fut le troisième médecin
Il écouta ma respiration et battre mon cœur
Allez il était chauve
Il faut se baisser pour passer (Soupault, 1983 : 29).

Même si pendant ces mois de maladie Philippe Soupault découvre qu'il est peut être poète, s'il rencontre d'autres écrivains et fait la connaissance d'André Breton et de Louis Aragon, il lui est impossible d'échapper à la réalité de la guerre :

C'est au cours de l'année 1918 qu'André Breton et moi sommes devenus de grands amis. Nous étions encore mobilisés. [...]L'été et l'automne de 1918 furent des saisons qui nous parurent encore plus difficiles à vivre que les saisons précédentes. Nous étions bien obligés de penser à la guerre [...] c'était pour moi le désarroi. J'avais l'impression que je vivais au ralenti (Soupault, 1981 : 44-56).

Néanmoins, malgré cette impossibilité d'oublier, dans les autres poèmes d'*Aquarium*, la guerre semble être refoulée ou ne surgit qu'entre les lignes et à la lueur d'explications que Philippe Soupault donnera lui-même, plus tard, dans divers textes autobiographiques. Ces images qui font retour ne sont pas celles de la

guerre qu'il n'a pas faite. Il s'agit d'images imaginées, cauchemardesques ; d'images lui venant sans doute du témoignage de ceux qui sont allés sur le front – comme la plupart de ses amis.

C'est par exemple le cas du poème « Souhait » – dont le titre suggère le désir du poète d'un futur meilleur – où, tout à coup, venant rompre les images d'une nature mêlée au décor de la ville dans la première strophe, « un obus éclate » dans la deuxième strophe :

Un obus éclate
Les jours sont sans nom et lourds les rondins
Encore trente-cinq minutes
Est-ce oiseau ou souvenir
Puis viennent les journaux qui vous parlent d'hier (Soupault, 1983 : 36).

Cet obus qui rompt la narration est sans doute le même que celui qui en finit avec la vie de son cousin René Deschamps, une mort qui le hanta toute sa vie comme Soupault l'affirme dans *Histoire d'un Blanc* « Cette mort a bouleversé ma vie. Elle avait éveillé en moi un instinct (c'est véritablement un instinct chez moi), celui de la révolte » (Soupault, 1986 : 87), mais aussi dans *Mémoires de l'oubli*, de façon plus précise encore :

Un matin de 1917, je reçu une nouvelle qui me bouleversa. J'appris par télégramme la mort dans un hôpital du front, de celui qui avait été mon meilleur ami d'enfance et d'adolescence : René Deschamps. C'était un de mes cousins, un garçon exceptionnel. Il avait été plus qu'un frère pour moi, un jumeau [...] Un éclat d'obus lui traversa la cuisse et trancha l'artère fémorale [...] Je lisais les journaux avec rage [...] Depuis l'annonce de cette mort, je ne me laissai pas duper par les commentaires des spécialistes de la stratégie militaire. Je compris que cette guerre était une boucherie que les gouvernements refusaient d'interrompre (Soupault, 1981 : 33).

Ces journaux, qu'il lit alors avec rage, sont sans doute les mêmes qui apparaissent dans le poème « Souhait », des journaux qui cachent la vérité : l'ampleur de la tragédie. La mort rôde dans ce monde, comme dans le poème « Les arbres ont outrageusement revêtu », où, dans un cimetière, « Pour s'endeuiller / un monsieur chausse / des lunettes noires » (Soupault, 1983 : 26). Et de cette tragédie, Soupault semble vouloir s'en échapper, comme dans son premier poème « Départ » ou encore dans « Vol » où « tout est devenu gris et plat », où les « souvenirs fusent / les projets fusent / ma main s'agite » (Soupault, 1983 : 37). Cette main qui s'agite, seule, presque contre sa volonté, c'est celle qui tient une plume pour écrire : une bouée de sauvetage. Dans ce monde désenchanté, seul le chant poétique s'avère libérateur. L'écriture devient pour lui une façon de fuir la

réalité, même si celle-ci le rattrape, rejailit dans ses mots. Mais de cette façon aussi parvient-il d'une certaine façon à se défaire d'images obsédantes et de l'idée même du suicide qui le hantera durant un temps et qui apparaît dès le premier poème de son deuxième recueil poétique, *Rose des vents*, publié en 1919 après la guerre et dédié « à la mémoire de René Deschamps tué ». Comment ne pas penser à mourir dans ce monde qui a provoqué la mort d'êtres chers ? Comment ne pas déclarer, comme il le fait dans le poème « Souffrance », « Un coup de revolver serait une si douce mélodie » (Soupault, 1973 : 21). L'image de la mort traverse encore cet ouvrage, sans pour autant que la guerre soit explicitement nommée. De même, la souffrance qu'elle a provoquée n'apparaît pas dans un ancrage temporel concret : elle se nomme au présent car même si la guerre est terminée, les ravages qu'elle a faits sont encore trop pesants. Néanmoins, certaines références – outre la date de publication – permettent de contextualiser ces images de la mort, de la douleur. Ainsi, le premier poème « Souffrance » est-il dédié à un autre mort, à Guillaume Apollinaire, ce poète qui lui présenta André Breton et qui, le premier, l'a encouragé à écrire, une mort qui a bouleversé les jeunes poètes qui allaient, peu de temps après, former le surréalisme :

C'était le 9 novembre 1918. Ce fut ce jour-là que nous apprîmes que Guillaume Apollinaire agonisait. [...] La mort d'Apollinaire nous affecta plus que nous ne voulions l'avouer (Soupault, 1981 : 56-59).

Pourtant, malgré la douleur de cette perte, la mort de Guillaume Apollinaire n'est pas nommée dans le poème « Souffrance », elle est même soigneusement évitée, comme s'il était trop difficile d'en parler. Guillaume Apollinaire, qui succomba de grippe espagnole et non dans les tranchés, ne fait pas même son apparition dans le poème – cette absence dévoile précisément le vide qu'il a laissé. Néanmoins, certaines images, comme celle de la Tour Eiffel, si chère au poète d'*Alcools*, dialoguent avec la poésie d'Apollinaire : « Je voudrais allonger mes bras pour secouer la Tour Eiffel et le Sacré Cœur de Montmartre / Mes idées comme des microbes dansent sur mes méninges » (Soupault, 1973 : 21).

A la mort des amis se superposent d'autres morts, celles des ennemis. Et les ennemis de la France sont les Allemands. Or, le premier voyage en solitaire de Philippe Soupault, âgé de 14 ans, fut l'Allemagne. Ce voyage le marqua profondément car il savoura pour la première fois la liberté, commença à être traité comme un homme et surtout découvrit par lui-même les Allemands :

[...] mes parents m'avaient envoyé en Allemagne sous prétexte de me faire apprendre l'allemand, et j'avais été séduit par l'accueil des Rhénans, leur hospitalité et la magie du Rhin. Je ne comprenais pas que l'on pût appeler

ennemis héréditaires des gens qui m'avaient accueilli avec indulgence et amitié
(Soupault, 1981 : 14).

Ainsi, lorsqu'il déclare dans le poème « Marche » du recueil *Rose des vents*, « Il a bien fallu que je tue mes amis » (Soupault, 1973 : 25), faut-il sans doute comprendre que ces amis ne sont autres que les Allemands. Même s'il ne les a pas tués directement, ses propres amis ont tiré sur eux et les Allemands, de leur côté ont fait de même, par obligation, par résignation. Comment survivre dans ce monde où des « millions d'hommes s'entre-tuaient » ? Cette question qui le hantera longtemps, qui rejaillira plus tard dans les années 30, et pendant bien sûr la Deuxième Guerre Mondiale, ne trouve alors qu'une réponse : grâce à la poésie. Celle-ci lui permet de fuir la réalité, de rêver d'autres mondes, comme de nombreux poèmes d'*Aquarium* et surtout de *Rose des vents* invitent à le penser, comme dans « Antipodes » :

En quittant le port on songe aux rendez-vous inutiles
On voit la terre qui s'en va
On regarde l'horizon qui fuit [...]
J'aurais bien dû tout de même faire sauter la maison (Soupault, 1973 : 22-23).

Néanmoins, malgré ce désir de fuite, ne serait-ce qu'en rêves, l'image de la mort, de la guerre le rattrape toujours, comme dans le poème « Je mens ». Où qu'il se trouve les souvenirs rejaillissent, le poursuivent :

Ma chambre est meublée de souvenirs des Îles
Et la mer est tout près
Ou le métro [...]
Là-bas ou même ici
Vous êtes morts sans doute (Soupault, 1973 : 29).

En 1926, dans le recueil *Georgia*, écrit quelques années plus tard alors que le mouvement surréaliste est déjà créé et que Philippe Soupault se consacre pleinement à l'écriture, « L'odeur des assassinats rôde nécessairement » (Soupault, 1984 : 48), comme il l'affirme dans le poème « Une minute de silence ». La guerre est encore bien présente, l'image de la mort, comme un cauchemar dont il ne peut se défaire, l'obsède dans plusieurs poèmes du recueil. Ainsi dans « Médaille d'or » peut-on lire : « On signale un peu partout / des crimes de chaleur / des orages d'hommes qui vont renverser les trônes » (Soupault, 1984 : 37), dans « Dernières cartouches » :

Il faut crier pour ne pas être triste
Les heures dansent
Il faut hurler pour ne pas tuer

Il faut encore mieux s'en aller [...]
 Je vois malgré l'obscurité
 des têtes tomber dans le panier
 sous le poids de la guillotine
 j'aperçois des noyés flotter
 et des pendus se balancer
 on entend des cris dans les hôpitaux (Soupault, 1984 : 43).

Des armes font souvent leur apparition dans ses poèmes comme dans « Say it with music » : « Dans mes mains je ne sais plus si je tiens des bulles de savon ou des boulets de canon » (Soupault, 1984 : 18) ou dans « Stumbling » : « Les couteaux sont faits pour trancher / les fusils pour tuer / les yeux pour regarder / l'homme pour marcher » (Soupault, 1984 : 31). Il faut préciser qu'à cette époque Philippe Soupault commence à se consacrer à un type de création poétique qu'il nommera chansons, et dans laquelle les mots, les souvenirs de son enfance refont surface, s'éloignant ainsi des images de la guerre qui rejaillissent cependant, comme nous venons de le voir, dans ces autres poèmes. Néanmoins, ce n'est qu'en 1937 qu'il publiera ces chansons, avec d'autres poèmes écrits pendant ces 10 années, dans une recueil nommé *Poésies complètes 1917-1937*, qui ne contient pas la totalité de ses créations.

Quoiqu'il en soit, la poésie de Philippe Soupault est sous le signe du jaillissement d'images involontaires qui varient, selon les moments, les époques et ceci est le fruit de son mode d'écriture, une écriture involontaire qui le guide depuis ses débuts comme l'affirme Bernard Morlino :

D'autres poèmes coulent du cerveau de Soupault jusqu'à l'extrémité de ses doigts : « des gouttes de sueur ». [...] Les mots se manifestent d'une manière harcelante. Il les connaît par cœur jusqu'à ce qu'il les écrive. Dès qu'il les couche sur papier, il est incapable de s'en souvenir, de les restituer. Il est le propre instrument de sa poésie qui surgit sans qu'il la commande de ses zones d'ombre et de lumière (Morlino, 1987 : 41).

Ainsi, l'image de cette guerre qui a marqué le poète, qui est restée gravé en lui, le harcèle pendant presque dix ans. Or, en 1927, âgé de 30 ans, après son expulsion du mouvement surréaliste, il écrit son premier texte autobiographique *Histoire d'un blanc*, dans lequel il parle de façon expéditive de la guerre de 14-18 et de son expérience en tant que militaire recruté au 33^e régiment d'artillerie. Une phrase lapidaire dévoile son désir d'en finir avec les images harcelantes de cette guerre, de faire le vide – un blanc – sur son souvenir « Je ne tiens pas à parler des militaires » (Soupault, 1986 : 79). Et, en effet, ce fantôme de la guerre s'estompe quelque peu dans ses poèmes postérieurs mais revient dans les années 30, années qui coïncident avec les voyages que Philippe Soupault réalisera en Allemagne en

tant que reporter du journal *Excelsior*, de 1932 à 1936. Dévoilant une grande lucidité face aux événements qui ont lieu en Allemagne, en tant que reporter, il n'hésite pas à faire part de ses craintes aux lecteurs français, comme dans l'article « Le réarmement moral de l'Allemagne » écrit le 23 octobre 1933 :

J'ai connu l'Allemagne des Hohenzollern en 1913, celle de l'occupation de la Ruhr, celle de l'inflation, celle de Stresemann, celle de la lutte entre le communisme encore puissant et la national-socialisme ascendant et je retrouve, en 1933, une Allemagne hitlérienne plus inquiétante, plus fiévreuse, plus tendue que toutes celles que j'avais connues auparavant, malgré le calme apparent. L'atmosphère est tantôt celle d'un état de siège, tantôt celle d'une préparation à une croisade. Tout prend une valeur de symptôme, même l'indifférence et la soumission des masses. C'est le nombre incroyable d'observations que j'ai pu faire ces derniers jours [...] qui me paraît prouver qu'il existe en Allemagne [...] une volonté lucide et persévérante de préparer les esprits et les âmes à un « relèvement » militaire (Morlino, 1987 : 323).

Alors qu'il devient un témoin privilégié de la montée de l'hitlérisme et du nazisme, qui l'inquiète au plus au point, conscient de la possibilité d'un nouveau conflit, l'image de la guerre de 14-18 le hante à nouveau dans plusieurs poèmes tels que « Fils de la guerre » et « Il y a un océan » publiés en 1936 pour la première fois, après 10 ans de quasi silence poétique. Les deux poèmes seront inclus dans le recueil *Poésies complètes 1917-1937*, dans les sections aux titres évocateurs *Sang joie tempête* et *Etapas de l'enfer*. Si le titre du premier poème ne laisse pas de place au doute quant à l'évocation de la guerre, dans le deuxième poème, l'allusion à celle-ci est beaucoup moins évidente. Cependant, on observe dans les deux une même référence temporelle : « dix ans bientôt », dix ans de silence poétique. Or, dans « Fils de la guerre » cette indication est précisée de la façon suivante :

La cendre n'étouffe pas plus que le souvenir
cette source rouge et sucrée
et l'odeur des cadavres
est moins forte que le souvenir des carnages
les carnages que souhaitent les maîtres
Dix ans bientôt
que défilent sous mes yeux
Ces imbéciles incolores
Et toujours ce même geste
Ce même mouvement
Ce même aboiement (Soupault, 1984 : 193).

Dix ans avant la publication de ce texte, c'est précisément la date à laquelle l'image de la guerre semble s'estomper dans la création poétique de Philippe Soupault. Néanmoins, ce texte laisse entrevoir que le souvenir de la boucherie de

14-18 est encore bel et bien présent dans l'esprit du poète et qu'il rejaillit dans son écriture lorsqu'en Allemagne il observe les jeunes nazis, des enfants – fils de la guerre – arborer fièrement leurs uniformes, comme il en témoigne dans son article « Tous les moins de 20 ans embrigadés par Hitler » (20 octobre 1933) :

Il suffit de se promener dans les rues pour mesurer les résultats de cette propagande. Presque tous les enfants (et il y a beaucoup d'enfants à Berlin) portent soit un uniforme, soit des insignes, soit une casquette du parti nazi. Que de fois me suis-je arrêté pour regarder passer des bataillons de jeunes marchant sur la chaussée au pas, fiers de montrer leur science du défilé (Morlino, 1987 : 316).

Dans ce poème, écrit au présent, l'image de ces enfants se mélange à celle des autres enfants qui, comme lui, furent mobilisés pendant la Première Guerre mondiale. En effet, le poème s'ouvre avec le pronom personnel « nous », englobant tous ces jeunes militaires de passé et du présent, Français et Allemands, sans qu'aucune référence concrète ne le laisse deviner :

La guerre est en nous
Un gros filet de sang qui coule
De la gorge aux pieds
Et nous gonfle le cœur [...]
La guerre est en nous
avec ce feu qui nous hante (Soupault, 1984 : 192).

Si le présent occupe tout l'espace de ce poème, comme si finalement, malgré l'espoir d'un monde nouveau, le poète se confrontait à la réalité - l'homme a été incapable de changer – dans « Il y a un océan », ce présent s'oppose d'abord à un passé. Ce passé d'il y a « dix ans bientôt », c'est celui du souvenir qui revient, qui le hante : « Je me souviens de tous ceux que j'ai croisés / De ceux que j'ai voulu oublier » (Soupault, 1973 : 108). Une fois de plus il se rappelle que ses « amis sont morts / avec ces millions d'autres ». L'image de la guerre se faufile à nouveau dans un poème teinté de sang, de rouge et de feu : « Le sang figé brillait sur le mur des maisons » (Soupault, 1973 : 109); « Villes rouges / grandeurs voilées / je songe aux incendies » (Soupault, 1973 : 109) ou encore :

Et je pense sans larmes
Que tout est fini fini bien fini fini
comme ce refrain qui tourne [...]
Je n'emporte rien avec moi
Riche de tout ce désespoir
Porteur du feu qui vient de naître
Et lourd déjà de sa colère

Et de ses dévastations
Il est rouge à la place de mon cœur (Soupault, 1973 : 112).

Peu à peu dans ce poème, le passé laisse place au présent, le souvenir de la mort devient vision d'une mort qui guète le poète, mais aussi le monde entier. L'angoisse s'empare du poète dans ce texte inquiétant dans lequel on retrouve la lucidité et le pessimisme des articles de presse.

J'apprends la cruauté
Et voici la mort qui s'approche
A travers les rues [...]
L'heure est passée
Les villes sont mortes [...]
Cette nuit qui ne veut pas finir
Laisse encore des traces
Minutes phosphorescentes
Où tout renaît
Où la vérité disparaît tout à coup
Où l'on se souvient
Comme si de rien n'était
Mais la vieille agonie
Espoir multicolore
prend son cours (Soupault, 1973 : 112-113).

Dans ce poème apparaît toute une problématique chère à Soupault, celle de la mémoire et de l'oubli, qui donnera nom à son œuvre autobiographique *Mémoires de l'oubli*. En effet, celui qui désirait ne plus se souvenir des horreurs de la première guerre Mondiale, observe comment le monde les a oubliées, sans toutefois oublier la haine. Dans cette Allemagne hitlérienne, la mort acquiert un sens, un caractère héroïque, fort éloigné de la vision absurde que les soldats de 14-18 purent en avoir. Plongé dans l'angoisse de cette réalité à laquelle il se confronte, attrapé dans un présent insoutenable, le souvenir même de la grande Boucherie disparaît : « Il n'y a plus de souvenirs pour moi / plus rien que cette minute précise comme un coup » (Soupault.... 111). Ainsi, vivant au jour le jour les événements qui menaient fatidiquement le monde vers cette Deuxième Guerre, Philippe Soupault arrête pratiquement d'écrire des poèmes, comme il l'explique à Bernard Morlino :

Pendant que j'étais journaliste, je n'en ai plus écrit. J'avais une vie trépidante : je voyageais, je ne dormais pas, je prenais un avion, un bateau. C'était une vie d'activité physique et mentale. Et puis, j'ai vécu la naissance du fascisme, de l'hitlérisme. Des drames (Morlino , 1987 : 271).

Seuls deux poèmes furent écrits pendant les années de combat : « Aube de Paris » publié en octobre 1942 à Paris et « Ode à Londres bombardée » en 1943 à

Alger. La contextualisation concrète du lieu – les villes de Paris et de Londres – et les dates d'écriture ne laissent pas de doute quant au sujet abordé et à sa gravité : Paris en 1942 est une ville occupée tandis qu'en 1943 Londres ne cesse d'être bombardée. Écrit alors qu'il se trouve à Tunis, loin de la capitale française, dans *Ode à Paris* Philippe Soupault retrouve l'image de la ville de son enfance, mais aussi celle de son époque surréaliste, deux images qui se mêlent à la vision de la ville pendant la guerre de 14-18 et de la Drôle de guerre :

Te souviens-tu de l'île [...]

Notre île au milieu de la Seine [...]

Île peuplée de souvenirs inévitables

Et qui imposait à notre jeunesse la poussière de la mélancolie [...]

J'ai laissé du sang

Le mien et celui des autres

Aux gardes-fous des ponts et des quais (Soupault, 1984 : 212-213).

La vision du Paris du passé se superpose à celle d'un futur qu'il imagine, le futur d'un Paris libéré de l'occupation mais sous l'emprise du souvenir angoissant des atrocités que la ville a vécues, est en train de vivre.

Ce sera dans vingt ans dans dix ans

Dans cinq ans peut-être

Quand les fleuves de sang seront taris

Et que montera la grande marée de la haine [...]

Nous n'oublierons pas nous n'oublierons pas nous n'avons pas oublié

Paris

Et toutes ses souillures

Et toutes ses gloires

Et tous ses sourires

Et la rengaine de la vie de la ville (Soupault, 1984 : 211-212).

Le présent n'a que peu de place dans ce poème, car plus que jamais il se dévoile, impensable, insoutenable. Dans ce monde présent, face à cette ville déchirée et déchirante, aux multiples visages, le « poète égaré » ne sait même plus vraiment qui il est :

Qui êtes-vous vous qui passez sans crier gare

Dans votre beau complet neuf

Navigateur ou balayeur inspiré

Philippe Soupault (Soupault, 1984 : 214).

Londres, comme Paris, ressemble à un cimetière « bombardée pour la centième fois / nuit noire nuit d'assassinats et de colère » (Soupault, 1984 : 205). De nouveau, le poète superpose l'image de Londres en pleine guerre – une ville

détruite mais qui à la fois résiste aux attaques – à l’image de Londres qu’il a connue adolescent et où, il découvrit son amour de la poésie. Pourtant, si dans *Ode à Paris*, la capitale française était sous le signe du hurlement, du cri, c’est sous le signe de la parole que Londres est présentée. En effet, de cette ville s’élève une voix que le poète Philippe Soupault veut célébrer comme il l’explique en 1943 dans la note liminaire de *Ode à Londres bombardée* :

Cette ode, il faut en convenir est le paiement d’une dette. Peut-on espérer que la reconnaissance, la gratitude ou même la haine puissent justifier la naissance, davantage même l’existence d’un poème ? Au demeurant – l’auteur en convient et insiste – ce poème n’est pas de circonstance. Il est dédié à l’équipe qui a organisé pendant quatre ans et demi pour la B.B.C. le programme « Les Français parlent aux Français » (Morlino, 1987 : 212).

Lucienne Cantaloube-Ferrieu dans son article « Le chant des Odes » déclare que « l’essentiel du tissu linguistique est, en effet, composé par des mots appartenant au double chant sémantique du silence [...] et de la voix qui « comme une amie à votre chevet », « parle de la vie aux moribonds et de la foi à ceux qui doutent » (Cantaloube-Ferrieu, 1993 : 57-58). Le silence de ceux qui écoutent, dans le monde entier comme à Paris – ville sur laquelle se clôt le poème – s’oppose aux paroles de la BBC :

Une voix s’élevait c’était le cri espéré
Ici Londres Parla Londra London calling
Nous nous taisions comme lorsqu’on écoute battre un cœur [...]
Et voici la Ville qui reprend sa place à l’horizon
Elle est seule au centre du monde
Elle est celle qui domine le tumulte (Soupault, 1984 : 205).

Les deux odes de Philippe Soupault, au contraire de la plupart des autres textes dans lesquels la guerre fait son apparition, sont beaucoup plus précis, les référents s’avèrent plus transparents. L’auteur, plongé dans la réalité inquiétante de la Deuxième Guerre mondiale, ancre son écriture de façon peu habituelle dans un contexte spatio-temporel beaucoup plus évident. Même s’il joue encore avec les temps verbaux, passant du présent au passé sans transitions, sans indiquer précisément de quel passé il s’agit, utilisant parfois le présent pour parler du passé, cet écart d’écriture par rapport au reste de son œuvre poétique invite à penser que face à la gravité des événements qu’il observe sans recul, il ne peut en parler de façon allusive. Les images de cette Deuxième Guerre ne sont pas encore enfouies en lui, elle ne sont pas encore des souvenirs, elles ne sont pas encore refoulées. Tout au contraire, elles pèsent de tout leur poids sur le moment présent. Il ne s’agit pas comme dans les autres poèmes écrits jusqu’alors de réminiscences du passé,

d'images qui rejaillissent la nuit mais tout simplement du réel, un réel insupportable qui l'empêche d'écrire, de créer.

L'importance que Philippe Soupault attache aux messages lancés par la BBC se révèle essentielle lorsque l'on sait que le poète organisa en Tunisie, à partir de 1938, Radio-Tunis, créée dans le but de lutter contre Radio-Bari, une radio fasciste italienne. Ses activités qui l'éloignèrent de l'écriture poétique, furent pour lui une façon de lutter, de résister avec son arme de prédilection : la parole, cette arme avec laquelle, à l'époque surréaliste, il rêvait de faire une révolution. Ouvertement hostile à Pétain, Philippe Soupault fut destitué de son poste à la radio dès l'armistice par le gouvernement de Vichy et condamné plus tard à 6 mois de prison, accusé sans preuves de haute trahison. Ces quelques mois de prison marquèrent le poète. Celui qui aimait la liberté plus que tout, comme maintes fois il l'avait déclaré, fut à ce point bouleversé par cette expérience qu'une fois libéré, il écrivit un long texte nommé *Le temps des assassins*, publié à New York en 1945.

Si la première guerre Mondiale hantait l'écriture du jeune Philippe Soupault, la deuxième semble d'autant plus avoir marqué l'homme mûr qu'il est devenu. La répétition de la guerre dans sa vie comme en témoignent les différents écrits qui voient le jour au lendemain du conflit, le bouleverse et l'écriture, plus que jamais, devient un lieu de délivrance, un moyen d'exorciser ses angoisses. Après l'écriture du *Temps des assassins*, revenant à Paris, après un exil au Etats-Unis, il écrit *Journal du fantôme*, narrant au jour le jour la vie de la capitale au lendemain de la guerre. Ces deux textes autobiographiques répondent à son désir de témoigner. En effet, Philippe Soupault n'est pas un historien, tout au plus est-il un témoin qui comme l'affirme Bernard Morlino « tient à ce que l'on n'oublie pas les horreurs de son temps » (Morlino, 1987 : 215). Il a appris par la force des choses qu'il ne peut pas oublier, qu'il ne faut pas oublier afin de ne pas refaire les mêmes erreurs, commettre les mêmes horreurs. Ainsi, dans le poème « Plus jamais », daté vers 1970, alors que les thèmes de la vieillesse et de la mort qui se rapproche s'emparent de ses poèmes, constate-t-il :

Je sais désormais que la vieillesse c'est déjà l'enfer
Les remords les regrets les souvenirs [...]
Les témoignages du temps passé
Ne pouvoir oublier ce qu'on voulait oublier (Soupault, 1982 : 85).

Outre ses écrits autobiographiques, en 1947 il publie un très long poème, composé de différents volets et intitulé *Message de l'île déserte*. Ainsi, les textes autobiographiques sont-ils complétés par ce texte lyrique d'une grande beauté qu'il ne republiera jamais pourtant à nouveau dans son intégralité de la même

façon qu'il refusera toujours de republier *Le Temps des assassins*, tant son expérience de la prison lui semblera insignifiante en découvrant l'existence des camps d'extermination. Écrit pendant la guerre, ce poème, comme il l'affirme lui-même est un chant désespéré de celui qui « porte son angoisse comme un enfant affamé » (Soupault, 1973 : 139) :

En 1945, je vivais à l'ombre d'un collège quarker à Swarthmore [...] je ne m'intéressais qu'aux émissions de radio pour écouter [...] les nouvelles de la guerre [...] je me sentais loin de l'Europe, presque en exil, Heimweh. Je pouvais imaginer que j'étais sur une île déserte en proie à l'angoisse. Cette angoisse, mon angoisse, est évoquée dans un long poème, le plus long de mes poèmes, le plus désespéré que j'aie écrit depuis les *Champs magnétiques* (Fauchereau, 1980 : 217-218).

Dans ce poème, l'angoisse solitaire s'écrit principalement au présent, même si des images au passé apparaissent çà et là. Néanmoins, ce texte se caractérise à nouveau par une indéfinition totale aussi bien des lieux – rien ne permet de situer cette île, les Etats-Unis – que de la temporalité. Seules les précisions hors texte facilitent la contextualisation de ce poème, sans elles, il est impossible de savoir que l'angoisse du narrateur est liée à la Deuxième Guerre mondiale puisque, comme le suggère Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Message de l'île déserte* est une traduction « des thèmes obsessionnels nés d'un malaise premier et essentiel jamais guéri » (Cantaloube-Ferrieu, 1993 : 26). Il est difficile dans ces conditions de savoir avec exactitude à quelle guerre les allusions énoncées au passé font référence. Qui sont ces « naufragés d'hier » (Soupault, 1973 : 135) dont il sent l'odeur, « ces morts que déjà la boue dévore », à qui appartiennent ces « têtes des condamnés », ces « yeux des suppliciés » ? Aux morts d'hier ou d'aujourd'hui ? Les souvenirs du passé se mêlent à ceux d'un passé récent et même au présent. La guerre de 14-18 et celle de 39-45 ne font plus qu'une seule dans l'esprit du poète : égales en horreur, en atrocités. Lucienne Cantaloube-Ferrieu décrit avec exactitude ce jeu entre présent et passé :

Le sentiment de la durée est totalement perturbé. Le temps semble s'écouler à vide, dans la décomposition et le recommencement [...] Sans cesse reconduit plus qu'immobile, le présent est étouffant comme une torture. Loin d'être des échappées, les incursions dans le souvenir ne font que creuser davantage ce présent et lui donner plus de profondeur accablante (Cantaloube-Ferrieu, 1993 : 31).

En passant du passé au présent, sans transitions, Philippe Soupault ne fait qu'énoncer, voire dénoncer cette folie des hommes qui se conjuge à tous les temps ; une folie destructrice qui, d'une guerre à l'autre, a entraîné le monde dans

l'horreur la plus absolue. Et, l'angoisse renaissant de ses cendres, le désir de mort, de suicide rejailit à nouveau :

La mort rôde sur la plage de cendre
 elle fait des signes elle s'incline elle guette [...]
 elle vend elle marchande elle promet
 et je reconnais sa démarche ses manières sa solitude
 elle ouvre les bras elle accueille elle fuit (Soupault, 1973 : 137).

Dans ce « temps tremblant comme la folie », le poète, qui dix ans après la Der des Der semblait enfin avoir exorcisé ses angoisses grâce en partie à sa foi en la poésie, observe qu'il n'est plus le même et renie même ce qu'il était. Rejetant son image passée, à laquelle il lui est impossible de s'identifier, plus personne ne le reconnaît, pas même ses amis :

Je m'arrête à chaque carrefour
 Où m'attend un ami qui ne sait plus mon nom [...]
 Je retrouve des marques de pas et refuse
 De reconnaître les empreintes de celui que je fus [...]
 J'ai bravé l'assurance souri devant les visages
 De ceux qui ne me reconnaissent pas (Soupault, 1973 : 140).

Perdu et seul dans ce monde d'angoisses, le poète attend. Il attend dès le début du texte que « le vent se taise et que la mer se calme ». Il attend car il sait, par expérience, que toutes les tempêtes disparaissent, qu'un jour viendra où le sang cessera de couler. Il attend en silence mais il sait qu'il « a tort de [se] taire » (Soupault, 1973 : 135), car seule la parole peu apaiser sa douleur. Or, par ce « Message de l'île déserte » il met fin à son silence. Vers après vers, alors que l'horreur se fixe sur le papier, il s'en détache et sort de sa passivité. À nouveau, comme il l'avait déjà fait, il est capable de marcher, de « s'éloigner » des ténèbres qui l'ont assiégé :

Je m'éloigne je veux m'éloigner et tout s'écarte de moi [...]
 Parce que je vois une flamme qui veut me conduire [...]
 Je m'approche sans même que la terreur de l'autrefois
 Puisse un instant susciter ses fantômes
 Je marche à la conquête de ce qui sera [...]
 Vers la lumière que j'ai tant cherchée
 Cette flamme haute cette flamme claire comme un regard [...]
 Ce feu qui est le langage qui parle et annonce [...]
 Les jours et les nuits l'éternité et les secondes
 Tout ce qui aurait du être et qui sera
 Mains croisées mains ouvertes offertes comme des astres
 Pour que l'avenir se mêle à la destinée.

Une fois de plus la poésie – ce feu qu’est le langage – l’apaise de son angoisse, lui redonne l’espoir et l’envie de vivre. L’écriture devient une arme qu’il ne lève pas contre les autres, mais contre lui-même afin de ne pas se laisser entraîner dans le désespoir le plus complet. Ainsi, affirmera-t-il quelques années plus tard, en 1953 :

Je ne sais pas ce que je serais devenu si je n’avais pas connu la poésie; j’ai voué ma vie à la poésie. Je sais que c’est une libération, que grâce à elle je me détache, je m’évade... je rencontre un moi qui, j’en suis sûr, est sincère, naturel, sans arrière-pensées, lorsque je puis, sans circonstances atténuantes, subir la poésie (Soupault 1953 : 374).

La parole de Philippe Soupault se dévoile comme une parole libératrice, une parole qui lui permet d’exorciser ses fantômes du passé qui le hantent la nuit et de survivre dans un monde déchiré, qu’il traverse angoissé, d’une guerre à l’autre. Comme dans les rêves, les limites temporelles disparaissent, les souvenirs se mélangent, se superposent au présent. Philippe Soupault n’est pas un historien, mais un poète-témoin, un « criminel qui chante ». Et tandis que Jorge Semprun, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, dut choisir entre l’écriture ou la vie, décidant alors de se taire pendant presque vingt ans, Philippe Soupault opte pour l’écriture, pour le chant afin d’éviter la mort :

Vous qui doutez vous qui tremblez
Peureux désespérés vous qui fuyez
Me voici devant vous armé
Et je vous défie
Vous les assoiffés vous les dévorés [...]
Persécuteurs persécutés la bouche pleine de cendres de lauriers
Je brûle et vous pourrissez
Ma lumière a détruit l’enfer que vous aviez créé
Et dompté la mort puisqu’elle me l’a donnée
Faisant de l’agonie une délivrance.

BIBLIOGRAPHIE

- CANTALOUBE-FERRIEU L. (1993) : « Le chant des Odes », *Europe*, 769, 50-60.
- KELLY, D. (2000) : « Philippe Soupault, la guerre, l’Angleterre : ‘ Ode à Londres bombardée ’ » en Albert-Birot, A, Nabert, N., Sebbag, G. (eds.) (2000) : *Philippe Soupault. L’ombre frissonnante*, Paris, Jean Michel Place.
- FAUCHEREAU, S. (1980) : *Vingt mille et un jour*, Paris, Belfond.
- MORLINO, B. (1987) : *Philippe Soupault qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture.
- MOUSLI, B. (2010) : *Philippe Soupault*, Paris, Flammarion.
- SOUPAULT, P. (1946) : *Journal d’un fantôme*, Paris, Les éditions du point du jour.

- (1953) : *Sans phrases*, Paris, Girard.
- (1973) : *Poèmes et Poésies*, Paris, Grasset.
- (1981) : *Mémoires de l'oubli 1914-1923*, Paris, Lachenal et Ritter.
- (1982) : *Poèmes retrouvés 1918-1981*, Paris, Lachenal et Ritter.
- (1983) : *Aquarium*, Paris, Lachenal et Ritter.
- (1984) : *Georgia, Epitaphes, Chansons*, Paris, Gallimard.
- (1986) : *Histoire d'un Blanc*, Paris, Lachenal et Ritter.

Brassens nostalgique

ISABELLE MARC MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid

A côté du Brassens libertaire et grivois, il existe un Brassens nostalgique. La nostalgie comme construction utopique d'un passé idéalisé est bel et bien une constante qui sous-tend l'œuvre du chansonnier sétois. Au-delà de la première acception pathologique du terme (Starobinski, 1966), la nostalgie qui nous intéresse aujourd'hui est la nostalgie de nature esthétique, articulée sous forme de pulsion thématique. Brassens a, en effet, chanté l'amour – le grand et les amourettes –, les copains, les cocus, les prostitués, la bêtise sociale, l'hypocrisie, l'indépendance, la solidarité... et ce toujours avec un style et une voix qui lui sont propres, avec un langage direct mais non dépourvu d'épaisseur lyrique, un mélange délicat de sensibilité et de force expressive. Par ailleurs, son image – sa moustache, sa guitare, sa franchise, son air massif, sa voix grave – ne correspond certes pas à celle du soupirant romantique atteint de nostalgie... Et pourtant, la nostalgie est bien présente dans son œuvre, comme une fibre sensible, comme un écho intime qui retentit parfois de toute sa force, mais aussi comme hommage littéraire et culturel et comme mécanisme pour la critique.

Brassens exprime un goût pour la poésie traditionnelle et les thèmes historiques, ce qui l'éloigne des avant-gardes et le rapproche d'une conception « romantique » populaire de la poésie. En ce sens, son approche de la chanson et de la poésie est donc aussi nostalgique, puisque c'est dans les auteurs du passé que résident pour lui les référents esthétiques. Or, nous allons le voir, la pulsion nostalgique acquiert aussi des accents existentiels et sociaux, elle est à l'origine de la création et du sujet poétique, tout comme à l'origine de la critique sociale. Voyons plus concrètement comment ces nostalgies s'articulent dans ses textes¹.

À la fin de sa carrière, Brassens compose une chanson que l'on peut considérer une sorte d'art poétique rattaché au thème de la nostalgie dans son œuvre. Il s'agit

¹ Tous les textes sont cités à partir de l'édition de 1993, parue au Seuil. Le chiffre entre parenthèses fait référence à la date de publication originale de la chanson.

du « Passéiste » (1982), un texte où le sujet confesse sa prédilection pour le passé. Premièrement, la poésie et l'art sont situés dans les temps du mythe et du conte populaire – « Il était une fois » –, dans un *ailleurs* éloigné du présent et du progrès. Deuxièmement, les formes artistiques qui l'inspirent sont les formes anciennes, les « vers du jadis et de naguère », c'est dans ces « neiges d'antan » (en référence claire à Villon) où réside la beauté. Troisièmement, c'est le souvenir qui est à l'origine de l'inspiration poétique ; nostalgie existentielle et nostalgie esthétique se conjuguent donc dans cette chanson :

Tant pis si j'ai l'air infantile,
Mais, par ma foi !
Ma phrase d'élection c'est : « Il
Était une fois »
Et dans les salons où l'on cause,
Tant pis si on
Fait le procès de ma morose
Délectation.
Sitôt que je perds contenance
Au temps qui court,
Lors, j'appelle les souvenirs
A mon secours.
Ne vous étonnez pas, ma chère,
Si vous trouvez
Les vers de jadis et naguère
A mon chevet.

Quitte à froisser la marguerite,
Faut que je dise
Que tu es ma fleur favorite,
Myosotis.
Si les neiges d'antan sont belles,
C'est que les troupeaux
De bovins posent plus sur elles
Leurs gros sabots.
Au royaume des vieilles lunes,
Que Copernic
M'excuse, pas d'ombre importune,
Pas de spoutnik !
Le feu des étoiles éteintes
M'éclaire encore,
Et j'entends l'Angélus qui tinte
Aux clochers morts.

Que les ans rongent mes grimoires,
Ça ne fait rien,

Mais qu'ils épargnent ma mémoire,
 Mon plus cher bien !
 Que Dieu me frappe d'aphasie,
 D'influenza,
 Mais qu'il m'évite l'amnésie [...] (1982).

En rapport avec cet « il était une fois », nous constatons que la plupart des chansons de Brassens se situent dans des coordonnées imprécises, qui renvoient à cet *illo tempore*. On dit de Brassens qu'il est le marginal, l'inadapté (« La mauvaise réputation », « La mauvaise herbe »). Cette tendance à s'éloigner des chantiers battus, le mène *ailleurs*, dans un temps et un espace qui, en général ne correspondent pas au décor réaliste de son temps (les 30 Glorieuses). Les références au présent sont rares comparées au décor prédominant, un décor vaguement uchronique, de préférence rural, voire pastoral, qui conforme une sorte de peinture des mœurs traditionnelles. Les Margot, les Lisettes, les Bécassines et les autres fleurs de son berger pourraient habiter un quelconque village de la France rurale dans un temps imprécis, tout comme l'Auvergnat, le pauvre Martin ou les autres personnages (cocus, ivrognes, gendarmes, croquants...). Il existe, dans ses chansons, un air lointain, une odeur de campagne et de bois... comme si la science et la technologie n'avaient jamais existé. Par ailleurs, ces « O gué », ses « ma mie » attestent d'un langage volontairement vieilli, qui nous renvoie à des époques lointaines, aux ballades populaires d'autrefois, où les amants se baignent « Dans l'eau de la claire fontaine » (1962). À cet égard, il est révélateur que le sujet des textes se définisse comme « Le moyenâgeux » :

Je suis né, même pas bâtard,
 Avec cinq siècles de retard.
 Pardonnez-moi, Prince, si je
 Suis foutrement moyenâgeux.

Ah ! que n'ai-je vécu, bon sang !
 Entre quatorze et quinze cent.

Le sujet se situe *jadis*, au temps de son maître avoué, François Villon, exprimant ainsi sa pulsion nostalgique pour le Moyen Âge. Il s'agit, bien évidemment, d'une nostalgie esthétique, puisque le passé auquel il aspire est une construction littéraire, uniquement accessible par l'acte de la lecture et de l'imagination. Cet engouement moyenâgeux représenté par la figure de Villon est explicite également dans la mise en musique de la « Ballade des dames du temps jadis », parue dans son premier disque, et qui deviendra une de ses compositions les plus célèbres. Le choix du Moyen Âge comme référent temporel n'est sûrement

pas arbitraire ; il s'agit bien de la période historique de France la plus éloignée qui soit, ce qui traduit une volonté d'éloignement, de distancement par rapport au présent, et un élan semblable à celui des poètes romantiques qui, comme lui, ont voulu récupérer ce temps à la fois héroïque et naïf. La nostalgie exprimée ici est à la fois existentielle et esthétique.

Dans « Le grand Pan » (1965), le passé, cette fois mythique, s'oppose aux temps « modernes ». Dans le temps du mythe, un panthéon syncrétique s'imisce quotidiennement des affaires humaines (le boire, l'aimer, le mourir) ; au contraire, « aujourd'hui », c'est un « scientisme » funeste symbolisé par le Professeur Nimbus – personnage populaire de BD – qui a chassé le merveilleux et le divin de la vie humaine. Encore une fois, le temps passé, doublement imaginaire puisque mythique, s'impose comme modèle ; c'est ainsi que l'idée de progrès est reniée et remplacée par un scepticisme religieux et existentiel :

Du temps que régnait le Grand Pan,
Les dieux protégeaient les ivrognes
Un tas de génies titubants
Au nez rouge, à la rouge trogne.
Dès qu'un homme vidait les cruchons,
Qu'un sac à vin faisait carousse
Ils venaient en bande à ses trousses
Compter les bouchons.
La plus humble piquette était alors bénie,
Distillée par Noé, Silène, et compagnie.
Le vin donnait un lustre au pire des minus,
Et le moindre pochard avait tout de Bacchus.

[Refrain] Mais se touchant le crâne, en criant « J'ai trouvé »
La bande au professeur Nimbus est arrivée
Qui s'est mise à frapper les cieux d'alignement,
Chasser les Dieux du Firmament.

Aujourd'hui ça et là, les gens boivent encore,
Et le feu du nectar fait toujours luire les trognes.
Mais les dieux ne répondent plus pour les ivrognes.
Bacchus est alcoolique, et le grand Pan est mort.

Quand deux imbéciles heureux
S'amusaient à des bagatelles,
Un tas de génies amoureux
Venaient leur tenir la chandelle.
Du fin fond des Champs Élysées
Dès qu'ils entendaient un « Je t'aime »,
Ils accouraient à l'instant même

Compter les baisers.
 La plus humble amourette
 Était alors bénie
 Sacrée par Aphrodite, Éros, et compagnie.
 L'amour donnait un lustre au pire des minus,
 Et la moindre amoureuse avait tout de Vénus.

[Refrain]

Aujourd'hui ça et là, les cœurs battent encore,
 Et la règle du jeu de l'amour est la même.
 Mais les dieux ne répondent plus de ceux qui s'aiment.
 Vénus est faite femme, et le grand Pan est mort.

Et quand fatale sonnait l'heure
 De prendre un linceul pour costume
 Un tas de génies l'œil en pleurs
 Vous offraient les honneurs posthumes.
 Pour aller au céleste empire,
 Dans leur barque ils venaient vous prendre.
 C'était presque un plaisir de rendre
 Le dernier soupir.
 La plus humble dépouille était alors bénie,
 Embarquée par Caron, Pluton et compagnie.
 Au pire des minus, l'âme était accordée,
 Et le moindre mortel avait l'éternité.

[Refrain]

Aujourd'hui ça et là, les gens passent encore,
 Mais la tombe est hélas la dernière demeure
 Les dieux ne répondent plus de ceux qui meurent.
 La mort est naturelle, et le grand Pan est mort.

Et l'un des dernier dieux, l'un des derniers suprêmes,
 Ne doit plus se sentir tellement bien lui-même
 Un beau jour on va voir le Christ
 Descendre du calvaire en disant dans sa lippe
 « Merde, je ne joue plus pour tous ces pauvres types.
 J'ai bien peur que la fin du monde soit bien triste ».

Or, on voit bien qu'il s'agit là d'une nostalgie lucide et purement esthétique car le sujet n'ignore pas que le retour vers cet état de « convivialité » avec les dieux est impossible et que l'homme ne sera sauvé de sa dégénérescence ni par les dieux, ni par la science. Le progrès, ridiculisé par la figure du professeur Nimbus, mais aussi accusé d'être à l'origine du mal contemporain, contraste avec la plénitude des

temps du mythe. Quant à l'avenir, l'image du Christ descendant de sa croix en jurant pour désertier son rôle de sauveur est à la fois comique et désolante. L'évocation d'un passé idéalisé, divinisé, devient un mécanisme pour construire la critique de l'homme dans sa condition actuelle.

Cette dose d'humour lucide, visible dans les paroles, la voix et la musique, relève d'une catégorie particulière de nostalgie, que nous pouvons qualifier comme « nostalgie moqueuse ». Tel est le cas des « Funérailles d'antan » (1960), une chanson comique sur un sujet grave. Le topos classique de l'*ubi sunt* est ainsi subverti et c'est la mort elle-même, où plutôt la façon dont on mourait autrefois, qui fait l'objet de regrets. Cette critique des mœurs, cette condamnation cocasse de la mesquinerie actuelle, passe par la description d'un passé idéalisé, qui, lui aussi, est sujet à la raillerie :

Jadis, les parents des morts vous mettaient dans le bain,
De bonne grâce ils en faisaient profiter les copains:
« Y'a un mort à la maison, si le coeur vous en dit,
Venez le pleurer avec nous sur le coup de midi...»
Mais les vivants aujourd'hui ne sont plus si généreux,
Quand ils possèdent un mort ils le gardent pour eux.
C'est la raison pour laquelle, depuis quelques années,
Des tas d'enterrements vous passent sous le nez.

Mais où sont les funérailles d'antan?
Les petits corbillards, corbillards, corbillards, corbillards
De nos grands-pères,
Qui suivaient la route en cahotant,
Les petits macchabées, macchabées, macchabées, macchabées
Ronds et prospères...
Quand les héritiers étaient contents,
Au fossoyeur, au croque-mort, au curé, aux chevaux même,
Ils payaient un verre.
Elles sont révolues,
Elles ont fait leur temps,
Les belles pom, pom, pom, pom, pom, pompes funèbres,
On ne les reverra plus,
Et c'est bien attristant,
Les belles pompes funèbres de nos vingt ans.

Maintenant, les corbillards à tombeau grand ouvert
Emportent les trépassés jusqu'au diable vauvert,
Les malheureux n'ont même plus le plaisir enfantin
De voir leurs héritiers marron marcher dans le crottin.
L'autre semaine des salauds, à cent quarante à l'heure,
Vers un cimetière minable emportaient un des leurs...

Quand, sur un arbre en bois dur, ils se sont aplatis
On s'aperçut que le mort avait fait des petits.

Plutôt que d'avoir des obsèques manquant de fioritures,
J'aimerais mieux, tout compte fait, me passer de sépulture,
J'aimerais mieux mourir dans l'eau, dans le feu, n'importe où,
Et même, à la grande rigueur, ne pas mourir du tout.
O, que renaisse le temps des morts bouffis d'orgueil,
L'époque des m'as-tu-vu-dans-mon-joli-cercueil,
Où, quitte à tout dépenser jusqu'au dernier écu,
Les gens avaient à cœur de mourir plus haut que leur cul,
Les gens avaient à cœur de mourir plus haut que leur cul.

Aussi bien dans « Le grand Pan » que dans « Les funérailles d'antan », nous retrouvons donc une nostalgie que l'on peut qualifier de sociale.

Comme on l'a vu dans « Le passéiste », la mémoire et les souvenirs sont à l'origine de la création. Dans « Sale petit bonhomme » (1969), où le sujet remémore des amours passées, la strophe finale se justifie ainsi :

Ma mie, ne prenez pas ma plainte au tragique.
Les raisons qui, ce soir, m'ont rendu nostalgique,
Sont les moins nobles des raisons,
Et j'aurais sans nul doute enterré cette histoire
Si, pour renouveler un peu mon répertoire
Je n'avais besoin de chansons.

En effet, de nombreuses chansons sont construites autour du récit des souvenirs du sujet. La thématique est souvent liée à l'amour ou à l'amitié : ce passé sentimental est, lui aussi, évoqué avec nostalgie, comme dans « La première fille », « L'orage » ou « Les quatre bacheliers », mais pas toujours avec regret, comme dans « Les lilas » (1957) ou « Putain de toi ». Dans tous les cas, c'est la mémoire – fictionnalisée, esthétisée – qui est à l'origine de l'écriture. La pulsion créatrice et libidinale du sujet réside, comme on l'a vu, ailleurs.

Grosso modo, il existe donc quatre grands axes thématiques sur lesquels s'articule le motif de la nostalgie dans l'œuvre de Brassens : la nostalgie esthétique, la nostalgie existentielle, la nostalgie sociale et la nostalgie sentimentale. Ces catégories se superposent et s'entrecroisent et, à mon sens, conforment une œuvre où le désir inassouvi de complétude se cristallise dans un regard à la fois lucide, tendre et amer sur le temps passé.

BIBLIOGRAPHIE

BRASSENS, G. (1993) : *Poèmes et chansons*, Paris, Éditions du Seuil.

STAROBINSKI, J. (1966) : « Le concept de nostalgia », *Diógenes*, 54, 81-103.

VASSAL, J. (1991) : *Brassens ou la chanson d'abord*, Paris, Albin Michel.

Baudelaire, *Aion* et le « Vieillard Temps » : thèmes et motifs pour un portrait

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
Universidad de Jaén

La poésie baudelairienne n'est pas une pensée qui produit des vérités, mais il ne s'agit pas non plus d'un habit illusoire pour une parole qui se sent autonome. Le prestige de la poésie vers 1850 était assez douteux, sans garanties, mais Baudelaire lui donne une essence supérieure, plus qu'ornementale. On ne peut extraire aucune philosophie de son œuvre, mais on peut « penser avec » le poète (Hirt, 1998).

En tant que composante des mouvements baudelairiens, le temps, se concrète en la mémoire. Quant on parle de Baudelaire et de la « poésie du temps » il ne s'agit pas d'une référence au présent; le poète établit le contraire : l'image ne reproduit jamais simplement un monde ; il y a un temps-mouvement dans toutes les constructions de la prose. Ce mouvement est également perceptible dans la poésie, en sa narrativité, mais ce qui est « poétique », ce qui a à voir avec l'image, en temps pur, est incessamment devenir. Il ne s'agit donc pas de construire une image au présent, mais de laisser le présent être ensorcelé par le passé et le futur (Hirt, 1998). L'image, chez Baudelaire, est un parcours – c'est ce qu'annoncent, à manière de résumé, les vers :

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !¹

Le passage irréversible du temps et la certitude de la mort sont, probablement, les deux sources d'angoisse les plus anciennes de l'humanité. Chez Baudelaire, le temps objectif est remarquable par la vitesse implacable avec laquelle il passe. En revanche, la durée est souvent, pour lui, un sentiment de temps mort, inerte, qui

¹ « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, CXXVI.

s'écoule ainsi qu'une répétition ou « un effort héroïque qui arrache le nouveau à l'éternel retour du même » (Benjamin, 1999).

De même que le Moyen Age, n'ignorant ni les thèmes classiques ni les motifs classiques, les adapte à son goût moderne (c'est ce que nous propose Panofsky, *Essais d'Iconologie* (2005 : 105), Baudelaire arrive à une synthèse visuelle et littéraire entre les images du christianisme et de l'histoire de l'art (païen, etc.) et la vie artiste, la modernité. Le poète arrive donc à une intégration, de même que l'esprit de la Renaissance accomplit cette synthèse par la réinterprétation d'images classiques, ainsi le fait Baudelaire : tantôt gratifiées d'un nouveau contenu symbolique de caractère moderne ; tantôt utilisées au service d'idées spécifiquement poétiques – les « temples » et les « piliers » dans « Correspondances » (*LFM*, IV) –, ou lorsque, dans « Le Cygne » (*LFM*, LXXXIX), Paris s'exhibe devant une sorte de *scaenae frons* fertile en symboles classiques ; soit par assimilation, comme c'est le cas pour ces « femmes » qui ont pris pour modèle Vénus ou Vierge – « Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, [...] Enfin, pour compléter ton rôle de Marie, [...] » (« À une Madone », *LFM*, LVII) .

Voyons, d'une manière générale, quelle tradition de représentation du Temps reçoit Baudelaire à son époque. D'après Panofsky, l'unité entre les motifs et le thème du Temps n'est arrivé qu'à la Renaissance. Lorsqu'un personnage classique était sorti du Moyen Age sous un travesti qui n'avait absolument rien de classique, et que la Renaissance lui avait rendu son aspect originel, le résultat final gardait souvent trace de cette opération : certains des vêtements ou attributs médiévaux restaient attachés à la forme remaniée, et par là introduisaient un élément médiéval dans le contenu de l'image nouvelle. C'est ce que Panofsky appelle une *pseudomorphosis* : certains types de la Renaissance furent chargés d'une signification qui, malgré leur apparence toute classique, n'avait aucun précédent chez leurs prototypes classiques, mais « grâce à ses antécédents médiévaux, l'art de la Renaissance fut souvent capable de traduire en images ce que l'art classique avait tenu pour inexprimable » (2005 : 107).

Le Vieillard Temps, selon Panofsky, est cette figure à tort réputée classique, qui a réussi à survivre à l'élimination massive des sujets humanistes par l'art de la fin du XIX^e siècle. Des attributs qui servent à rendre une personification reconnaissable, le Vieillard Temps ne garde que la vieillesse et la faux. Ses ancêtres sont d'habitude mieux pourvus. A son plus fréquent attribut, la faux ou faucille, on ajoute, ou parfois substitue, un sablier, un serpent ou dragon qui se mord la queue, ou les signes du zodiaque, et bien souvent il marche avec des béquilles. Toutes ces représentations de l'idée de Temps sont présentes dans l'œuvre baudelairienne,

mais nous y reviendrons plus tard parce que Baudelaire, il nous semble, a choisi également la forme jeune de représenter le Temps.

En gros, l'Antiquité représentait le Temps sous deux formes : comme *Kairos*, c'est-à-dire comme cet instant décisif qui marque un tournant dans la vie des êtres humains ou l'évolution de l'univers – illustré par la figure de l'Opportunité (un homme, nu à l'origine, jeune d'ordinaire, qui passe à la hâte) – ; pourvu d'ailes aux épaules et aux talons, il avait pour attribut une balance et, à une époque un peu plus tardive, une ou deux roues (Panofsky, 2005 : 198). En outre sa tête arborait souvent la proverbiale mèche de cheveux qui permet de saisir l'Opportunité² (« Occasion », peut-être, représentée dans *Les Fleurs du mal* par une passante) :

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?³

Il reste que rêver, justement, à l'occasion de quelque passante, c'est évidemment, selon Bonnefoy, *La vérité de parole*, c'est une fois de plus, cesser de la voir, de la rencontrer, se faire « étranger » à ses chagrins, à ses joies, c'est se résigner à la voir passer devant soi « mystérieuse », et le remords dont on a tant désiré qu'il cesse « n'en est que plus violent tout de suite » (1995 : 400). D'où suit que, dans l'image encapuchonnée, faut-il dire voilée, de vieille femme, reparaît celle de la Passante – « Longue, mince, en grand deuil ». Mais c'était aussi un signe de peur, déjà le pressentiment dans ce gouffre du rappel à l'ordre à venir : de l'« aile » que l'aventure achevée ferait passer comme un vent⁴. Et « lui qui restait debout bien que crispé dans sa dévotion à la Beauté supérieure quand s'éloignait la jeune femme endeuillée, [...] il avoue, s'éloigne [...] dans ce lieu qui est bien de rendez-vous avec soi » (Bonnefoy, 1995 : 401).

L'idée diamétralement opposée à celle de *Kairos* est représentée dans l'art antique, comme *Aion* ou principe créateur éternel et inépuisable. Tantôt ses images sont liées au culte Mithra – elles montrent alors une terrible figure ailée, à tête et

² Panofsky explique que c'est grâce à son caractère d'ésotérique allégorique que la figure de *Kairos* ou Opportunité séduisit les esprits de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge. Elle survécut jusqu'au XI^e siècle, puis tendit à se confondre avec la figure de la Fortune : fusion facilitée du fait que le mot latin pour *Kairos*, *occasio*, est du genre féminin comme *fortuna*.

³ « À une passante », *Les Fleurs du mal*, XCIII.

⁴ Voir dans *Journaux intimes, Hygiène I* : « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'imbécillité » (Baudelaire, 2001 : 668).

griffes de lion, étroitement enserrée par un énorme serpent et tenant une clef dans l'une de ses pattes –, tantôt elles dépeignent la divinité orphique connue sous le nom de Phanès – bel adolescent ailé, entouré des signes du zodiaque, et doté de nombreux attributs de puissance cosmique ; les anneaux d'un serpent l'encerclent aussi (Panofsky, 2005 : 109).

Le Phanès, ne serait-il pas ce principe créateur doté d'ailes, peut-être le « voyageur ailé » « Lui, naguère si beau » qui souffre, s'il abandonne le pays des dieux, le même sort que le Poète :

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher⁵.

Le sujet développé est un des plus représentatif de la conception romantique du poète – que Baudelaire propose avec des images nouvelles et originales – : un être supérieur, quelques fois divin, ange tombé qui songe au Ciel, exilé au milieu de la médiocrité, incompris, martyr, esclave de l'art et sacrifié. La faculté de voler, symbole de l'esprit libéré de la matière et de la capacité de voir tout avec sagesse – que Hugo associait au caractère de « mage », donné au poète par son savoir inspiré, pour servir de guide aux peuples – est présent également au poème III, « Élévation ». Bien qu'il soit exilé sur la terre, cependant, l'élan et la grâce revient au poète dès qu'il peut s'envoler « bien loin de ces miasmes morbides », « Par-delà le soleil, par-delà les éthers, /Par-delà les confins des sphères étoilées » et ainsi arriver à comprendre « Le langage des fleurs et des choses muettes ! » :

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins⁶;

Dans ce sens, pour Baudelaire, la fonction du poète est bien de rendre à la vie sa grandeur et beauté, que la corruption et la misère lui enlevèrent. Le parallélisme entre la poésie et l'alchimie consiste, pour Baudelaire, à rendre au monde matériel sa perfection perdue:

Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or⁷.

⁵ « L'Albatros », *Les Fleurs du mal*, II.

⁶ « Élévation », *Les Fleurs du mal*, III.

⁷ « Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861 », *Les Fleurs du mal*.

Généralement, Phanès, représentation d'*Aion*, sert aussi d'allégorie de l'alchimie.

Mais par cette fonction, qui ne peut qu'aboutir à l'échec, il n'existe point d'utilité sociale du poète et lui même se considèrent « le plus triste des alchimistes » parce qu'un « Hermès inconnu », patron des alchimistes dans la mythologie grecque, cependant lui inspira le contraire : « Par toi je change l'or en fer / Et le paradis en enfer⁸ ».

Baudelaire commence le transfert de la pratique alchimique vers l'expérience artistique caractéristique de l'âge moderne ; « l'Art alimenté comme vrai corbeau sur le cadavre de la vie dédiée, sans le vouloir et à cause de lui, a se gâcher en une espèce de *caput mortuum* [...] la gloire des œuvres renaissant bien que tout soit dévastation » (Bonardel, 1993 : 229).

Nous retiendrons que, dans l'art antique, dans aucune des représentations nous ne retrouvons le sablier, la faux ou faucille, les béquilles, ni le moindre indice d'un âge fort avancé. C'est-à-dire que les images antiques du Temps sont caractérisées soit par des symboles de la fuite rapide et de la balance en équilibre précaire, soit par des symboles de puissance universelle et d'infinie fertilité, jamais par des symboles de déclin et de destruction.

L'attribut caractéristique du Vieillard Temps – le mot grec pour « temps », *Chronos* ressemblait au nom de *Kronos* (le Saturne romain), le plus ancien et plus redoutable des dieux –, en tant que protecteur de l'agriculture, était en général une faucille. Doyen du Panthéon grec et romain, il ne pouvait être par fonction qu'agé. Les néo-platoniciens virent en *Kronos*, père des dieux et des hommes, le *Nous*, Pensée Cosmique (Panofsky, 2005 : 110), et ils purent aisément incorporer le concept de « père de toutes les choses », du « sage vieux bâtisseur ». Le concept changea au cours du Moyen Age : certains épisodes du mythe de Saturne stigmatisent l'immoralité des dieux païens. Par suite de l'identification entre Saturne et une planète, en tant que maître d'une planète, Saturne passait pour un personnage particulièrement sinistre (un tempérament « saturnien » est normalement « sombre, taciturne »). Cette planète était d'ordinaire associée à la vieillesse, à l'indigence, à la mort – la Mort, tout comme Saturne, « a très tôt été représenté avec une faux ou faucille » (Panofsky, 2005 : 113).

Le type habituel se développa au XIV^e siècle, lorsque les enlumineurs ne se firent pas scrupule de peindre l'opération hideuse de la castration, ni l'action de dévorer un enfant tout vif. On en était là lorsque les artistes commencèrent à illustrer les *Trionfi* de Pétrarque – Chasteté, triomphe d'Amour, Mort de Chasteté,

⁸ « Alchimie de la douleur », *Les Fleurs du mal*, LXXXI.

Renommée de Mort, et Temps de Renommée, pour n'avoir de vainqueur qu'Éternité. Pour exprimer l'essence du puissant destructeur sans merci qu'imagina Pétrarque, les illustrateurs décidèrent de fusionner la personnification du Temps avec l'image de Saturne. Cette image nouvelle personnifiée fut souvent mis en évidence par un sablier. Au XV^e siècle les néo-platoniciens de Florence vénéraient en la personne de Saturne le guide et le modèle de profonde contemplation philosophique et religieuse. A mi-chemin entre le modèle philosophique occidental et oriental, la richesse de ce personnage porte en soi la grandeur de la pensée et le principe destructeur d'un démon.

Le sinistre Temps apparaît dans *Les Fleurs du mal* quand les chiffonniers « Moulus par le travail et tourmentés par l'âge », par « le Vin, fils sacré du Soleil », « meurent en silence » (« Le Vin des chiffonniers », *LFM*, CV); ou personnifier dans l'intimidant groupe de sept vieillards aux regards méchants qui « malgré tant de décrépitude / ces sept monstres hideux avaient l'air éternel ! » (« Les Sept vieillards », *LFM*, XC); ou menaçant les chères femmes de la famille – « Où serez-vous demain, Èves octogénaires, / Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu ? » (« Les Petites vieilles », *LFM*, XCI) – ; ou la décomposition du corps « décrépité, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé » qui représente « l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire » (« Le Flacon », *LFM*, XLVIII).

Parfois, le Vieillard Temps est une figure qui n'indique que la fuite du Temps (les saisons, les années, les siècles) ; dans d'autres cas le personnage a assumé le rôle soit d'un destructeur, soit d'un Révélateur, mais ce qui nous semble intéressant c'est cette puissance cosmique qui assure une continuité entre un cycle de procréation et un autre de destruction.

En sa qualité de Destructeur, le Temps, après s'être approprié les attributs du Saturne cannibale s'est de plus en plus intimement apparenté à la Mort; et, par conséquent, toutes les horloges furent considérées comme propres à évoquer l'idée de Mort.

La fuite trop rapide du temps objectifs n'est nulle part mieux évoquée que dans « L'Horloge ». Dès le premier vers, Baudelaire décrit cet instrument de mesure du temps d'une façon dramatique :

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : « *Souviens-toi !*⁹ [...].

Quant au cannibalisme, Baudelaire utilise cette métaphore :

⁹ « L'Horloge », *Les Fleurs du mal*, LXXXV.

Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur¹⁰ [...].

Et cette idée de cannibalisme est également exprimée à l'aide du rythme poétique : « Et le Temps m'engloutit minute par minute »¹¹.

Au XVI^e et au XVII^e siècle, le miroir devint attribut du Temps. En revanche, fondé sur l'aphorisme classique *veritas filia temporis*, on utilisait l'image du Temps allongeant le bras pour écarter un rideau afin de révéler la décadence graduelle de la santé et de la beauté, mais surtout, pour « démasquer la fausseté et mettre la vérité en lumière ». C'est donc seulement en détruisant des valeurs illusoire que le Temps peut remplir sa mission de dévoiler la Vérité. C'est seulement en tant que principe d'altération qu'il peut révéler son pouvoir vraiment universel.

A cet égard, les représentations du Temps par Poussin¹² n'éliminent pas les pouvoirs destructeurs du Temps au profit de la force créatrice, mais rassemblent en un tout unique ces fonctions contraires. L'image du Temps chez Poussin demeure une synthèse entre l'*Aion* classique et le Saturne médiéval.

À la manière de Poussin, Baudelaire a donné au Temps, d'autres possibilités. D'une part, une multiplicité d'images évanescences à travers le parfum. Nous basons notre affirmation sur l'observation que Bonnefoy, dans *Lieux et destins de l'image*¹³, manifeste à propos de la richesse et la liberté que le parfum et la musique apportent aux images littéraires. Il nous semble que, de même que Poussin, la stratégie de Baudelaire d'arriver à l'expression des pouvoirs du Temps par la musique, par le parfum – par les bruits¹⁴ et les odeurs –, est une manière de synthèse de révélation et de destruction.

¹⁰ « L'Ennemi », *Les Fleurs du mal*, X.

¹¹ « Le Goût du néant », *Les Fleurs du mal*, LXXX.

¹² Quand il dépeignit l'instant fatidique où Phaéon réclame le char du Soleil, Poussin substitua le personnage du Vieillard Temps aux multiples personnifications individualisées qu'avait rassemblées Ovide, dont la description lui servit de modèle.

¹³ « Outre cela, ce « vécu » du parfum peut s'effectuer les yeux clos, ce qui ne porte nul tort à l'écoute plus spécifiquement musicale, ni même aux grands élans du regard – c'est « les deux yeux fermés » que Baudelaire imagine des ciels, des « ports retentissants », des paysages d'automne –, mais délivre l'esprit de percevoir les effets du temps, que l'œil constate si fort, et que la musique même ne peut que garder en mémoire [...] Et surtout le parfum est un exemple pour l'art, il a valeur de méthode: car ses enroulements, ses tourbillons, ses expansions et resserrements, la fluidité de ses mélanges, l'extrême ténuité parfois de ses suggestions les plus riches, cela confond dans une seule nuée l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain, l'instant présent et le souvenir, voire le sexuel et le religieux [...], et délivre donc l'imagination des contraintes du temps et de l'espace ordinaires, ce qui permet d'autant mieux de bâtir le pays « natal » de *L'Invitation au voyage* » (Bonnefoy, 1999 : 216).

¹⁴ « Qu'est-ce que cela signifie? Qu'auprès des « sons », dont la gamme avait permis, avec celle des parfums, des couleurs, le rêve d'une musicalisation de la vie, il y a donc des « bruits ». Et que Baudelaire entend peut-être encore les sons, la belle musique, mais « écoute » aussi les bruits, qui sont à l'évidence le souvenir

Aussi je voudrais examiner un poème en prose qui mérite une attention spéciale dans ce thème du Temps : il s'agit du « Vieux saltimbanque ». Le mythe du clown, que les peintres célébrèrent plus tard, se développe entre 1830 et 1870. La littérature cherche à montrer avec un nouveau regard quelques spectacles (Starobinski, 2007 : 9). Depuis le XIX^e siècle, la figure du saltimbanque apparaît liée à celle de l'artiste. Tandis que dans la littérature romantique elle n'était que représentation pittoresque, elle acquiert avec Musset, Hugo ou Sand, le caractère de figure allégorique de l'artiste (Bazile, 2001). *Alter ego* idéalisé par Banville, il représente parfaitement le clown comme symbole analogue au poète (*Odes funambulesques*) ; chez Mallarmé, il est le porteur d'une réflexion sur la parole poétique (*Le Pitre châtié*) ; tandis que pour Baudelaire, ce double est une exhibition et une victime. L'autoportrait de l'artiste en saltimbanque a été spécialement étudié par Starobinski, cependant, dans le contexte de notre étude, il faudra se demander pourquoi l'artiste en vieillard ?

À mi-chemin entre Pierrot et Arlequin – le vagabond et le clown (King, 2007) –, le Saltimbanque de Baudelaire est l'homme voyageur, âgé, qui, malgré lui – « ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite »¹⁵ –, assume la fonction de révéler la fin du voyage.

Le vieux saltimbanque de Baudelaire n'habite plus la frontière entre deux monde, celui du corps et des mots, celui de la création et de l'échec, celui des cris et du silence ; il est loin de la contradiction du jeune saltimbanque :

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson ni gaie ni lamentable [...]¹⁶.

Installé dans la Vérité, comme le couple Temps-Vérité de l'âge baroque, le vieux saltimbanque, d'après Baudelaire, devrait avoir sa propre *veritas filia temporis* ou, en tant que Temps, porter lui-même la Vérité :

dans la tentative alchimique de ce fait brut d'exister dans le temps, parmi les hasards de la finitude, que l'art ne veut pas connaître. Dans *Rêve parisien*, dans *La Chambre double*, ce dehors du rêve était refusé, Baudelaire n'en prenait conscience que contraint par la fatalité du réveil. Maintenant dans *La Musique*, il ne cesse de l'entendre, en vérité il « l'écoute », et si même il cherche encore à penser que la tempête le « berce ». (Bonney, 1999 : 227).

¹⁵ « Le Vieux saltimbanque », *Le Spleen de Paris*, XIV.

¹⁶ *Ibid.*

Que faire ? À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté ?¹⁷.

L'autoportrait de Baudelaire en vieillard est déjà annoncé dans ses *Journaux intimes* :

Hygiène. Conduite. Morale.

A chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, pour l'oublier : le Plaisir et le Travail. Le plaisir nous use. Le travail nous fortifie. Choisissons.

Plus nous nous servons d'un de ces moyens, plus l'autre nous inspire de répugnance.

On ne peut oublier le temps qu'en s'en servant. Tout ne se fait que peu à peu. De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner. Il n'y a de long ouvrage que celui qu'on n'ose pas commencer. Il devient cauchemar¹⁸.

Ou quand il souligne les mots de Chateaubriand : « Le malheur qui se perpétue produit sur l'âme l'effet de la vieillesse sur le corps ; on ne peut plus remuer ; on se couche... »¹⁹.

Il nous semble très pertinent ce que dit Beaujour au sujet de l'autoportraitiste et nous paraît être à même de servir à l'analyse de l'œuvre de Baudelaire : « Le autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir » (1980 : 8). Bien sûr, « Le Vieux saltimbanque » ne « correspond pas à l'idée que l'on se fait de l'autoportrait si l'on s'en remet à la métaphore picturale ou aux règles du jeu de société » puisque Baudelaire ne se décrit nullement, comme le peintre, suivant une structure qui inclut le visage et le corps qu'il perçoit dans son miroir. Baudelaire semble, selon les paroles de Beaujour, « forcé à un détour qui peut paraître nier le projet de *se peindre*, pour autant que l'autoportrait naisse jamais d'un tel *projet* : *X par lui-même* » (1980 : 10). « Le Vieux saltimbanque » serait d'abord « un *objet trouvé* » auquel le poète confère une fin d'autoportrait en cours de l'élaboration. Nous pensons donc à la possibilité d'une première idée de représentation du Vieillard Temps (démunis des attributs de l'histoire de l'art, seulement « âgé ») comme Révélateur. Et c'est bien la tradition culturelle (l'importance et la valeur du personnage saltimbanque au XIX^e siècle) qui fournit les catégories à Baudelaire pour qu'il retrouve dans son œuvre une virtualité référentielle, solidaire de la représentation du moi.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ « Hygiène. Conduite. Morale », *Journaux intimes, Hygiène II.*

¹⁹ « Hygiène. Morale. Conduite », *Journaux intimes, Hygiène V.*

L'analyse de Beaujour nous rappelle encore Baudelaire lorsque nous lisons que l'écrivain qui se retire du monde pour essayer de dire qui il « se trouve rapidement pris entre deux limites : celle de sa propre mort, et celle de l'impersonnel, constitué par les catégories les plus générales et les plus anonymes, médiatisées par un langage qui appartient à tous » (1980 : 13), et ceci parce que l'écrivain n'ose pas faire face à sa propre vérité.

Nous pensons donc que, au milieu d'un lieu de fête²⁰ évanoui, le tragique de l'autoportrait de Baudelaire en Vieillard Temps serait de n'avoir rien à cacher ni à avouer (« Il était muet et immobile ») sinon « qu'il est produit par une rhétorique et qu'il est pur discours oiseux, livresque. Livre parmi les livres » (Beaujour, 1980 : 13).

Le vieillard temps de « répulsive misère »²¹, le vieux saltimbanque, le vieux poète au « regard profond, inoubliable, [qu'il] promenait sur la foule et les lumières » renonce à sa fonction de Révélateur. La fonction magique du langage est morte, le poète s'exile (« Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs »²²) et le Vieillard Temps se retire. Baudelaire le présentait déjà dans *Mon cœur mis à nu*, il écrit « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là »²³.

Pour conclure, nous reprenons notre lecture poussinienne, totalisante, de la représentation du Temps baudelairien : les portraits du poète en *Aïon* (jeune, ailé) ou en Vieillard Temps (misérable, immobile) ne sont-ils pas ceux d'un même dieu-langage qui un jour tomba du ciel pour écouter les ricanements des marins et celui d'un vieillard qui renonce à tirer le rideau révélateur ? Ou qui renonce à prendre la parole pour répéter les mots du vieil homme barbu de Stephen Hawes, *The Pastime of Pleasure (Le Passe-temps de plaisir (1509))*, contre la Renommée : « N'est-ce pas par moi le Temps que ses mensonges se dissipent / N'est-ce pas par moi le Temps que la mort lui ôte la parole / N'est-ce pas par moi le Temps que s'écoulent sa jeunesse et son âge / N'est-ce pas par moi le Temps que toutes choses trouvent la paix » (Hawes, 1555 : 154).

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE, Ch. (2001) : *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

²⁰ « Aller au cirque c'est se remonter aux sources » (Clair, 2004 : 21).

²¹ « Le Vieux saltimbanque », *Le Spleen de Paris*, XIV.

²² *Ibid.*

²³ « Mon cœur mis à nu », *Journaux Intimes* (I).

- BAZILE, S. (2001) : *La figure du saltimbanque de la deuxième moitié du XIX^e siècle à nos jours*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Thèse de Doctorat.
- BEAUJOUR, M. (1980) : *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, W. (1999) : *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatan.
- BONARDEL, Fr. (1993) : *Philosophie de l'alchimie*, Paris, PUF.
- BONNEFOY, Y. (1995) : *La vérité de parole et autres essais. Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, Folio/Essais.
- . (1999) : *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil.
- CLAIR, J. (2004) : «Parade et palingénésie. Du Cirque chez Picasso et quelques autres», en *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Paris, Gallimard.
- HAWES, S. (1555) : *The Pastime of Pleasure*, Percy Society (1509).
- HIRT, A. (1998) : *Baudelaire : l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé.
- KING, R. S. (2007) : «The poet as clown: Variations on a theme in nineteenth-century French poetry», *Orbis Litterarum*, 3, 238-252.
- PANOFSKY, E. (2005) : *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard (1939).
- STAROBINSKI, J. (2007) : *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Adaba.

Los estragos del tiempo: la ilustración de Vejez en algunos manuscritos del *Roman de la Rose*

M^a DEL PILAR MENDOZA RAMOS*
Universidad de La Laguna

Hacia 1230, Guillaume de Lorris publica el relato de un sueño¹ donde cuenta las vicisitudes de un enamorado en su *quête amoureuse*. Se trata del *Roman de la Rose*, obra de carácter alegórico que, a partir de su aparición, tendrá una gran trascendencia literaria. Así, a los 40052 versos de Lorris, Jean de Meun añade, algunas décadas después, varios miles de versos más asegurando con su enfoque más didáctico el futuro de la obra. Prueba de su importancia son los más de trescientos manuscritos conservados, cuyo origen se sitúa entre los últimos años del siglo XIII y finales del siglo XV, y también el hecho de que un centenar de ellos presenta miniaturas. Por su parte, Félix Lecoy señala para los siglos XIII-XV la existencia de dos traducciones en neerlandés, dos adaptaciones en italiano, la traducción en inglés de Chaucer y da cuenta de una influencia limitada en español (1973: XXIII-XXIV).

En lo que se refiere al texto, se debe señalar que Lorris sitúa su historia en un vergel de indescriptible belleza. Se trata del jardín de Solaz que está protegido por un alto muro en el que aparecen pintadas diez imágenes. Estas imágenes constituyen en realidad diez alegorías que representan los principales vicios y defectos humanos. En su orden de aparición, estos protectores horribles son: Aversión (Haine), Traición (Felonie), Villanía (Vilenie), Codicia (Convoitise), Avaricia (Avarice), Envidia (Envie), Tristeza (Tristesse), Vejez (Vieillesse), Hipocresía (Papelardie) y Pobreza (Pauvreté). La representación de Vejez, situada entre Tristeza e Hipocresía, parece compartir con ellas su abatimiento y un cierto

* Miembro del equipo de investigación ICOROSE que actualmente desarrolla el proyecto *La recepción europea del Roman de la Rose en el siglo XV a través de los manuscritos iluminados* (HUM2007-60299 / FILO).

¹ Sin ser una novedad, porque en 1215 ya Raoul de Houdenc lo había utilizado en el *Songe d'Enfer*, este recurso adquirirá en *Le Roman de la Rose* una gran trascendencia y éxito al reivindicar el valor del sueño como transmisor de una verdad digna de ser tenida en cuenta (vv. 1-6 y 2071-3).

recato, resultado más de su estado que de un sentimiento sincero. Estas características se deducen de su descripción y aparecerán reflejadas de uno o de otro modo en las miniaturas.

En lo que se refiere a la descripción concreta que Guillaume de Lorris hace de Vejez, hay que decir que el autor insiste especialmente en su decrepitud, en todo lo que ha perdido con el paso del tiempo. De esta manera, Vejez se mantiene sobre un solo pie; se define por su fealdad, resultado de la belleza perdida; tiene la cabeza cubierta de canas; su cuerpo está seco y decrepito; su rostro apagado y surcado de arrugas; tiene las orejas caídas; su boca está desdentada; presenta dificultad para andar y anda cubierta por una capa debido al frío que siente (vv. 339-360, vv. 386-404)². En medio de esta descripción, Lorris hace un pequeño alto para presentar al causante de los males de Vejez: el Tiempo. Así, en una veintena de versos, concretamente del verso 361 al 385, se presenta una digresión, la única por otra parte que acompaña la descripción de las figuras del muro, sobre el Tiempo. Este será descrito como el causante de la ruina de Vejez por su marcha constante noche y día, por su huida furtiva. El Tiempo avanza sin pararse y sin mirar atrás «con l'eve qui s'avale toute / n'il n'en retourne ariere goute ;» (vv. 373-374)³. Su poder es tal que nada se le resiste «ne fers ne chose tant soit dure, / car tens gaste tot et menjue;» (vv. 376-377). En este punto de la descripción, se pondrá de relieve la paradoja esencial del Tiempo porque él alimenta y hace crecer todo, pero también desgasta y pudre todo. El Tiempo envejece a nuestros padres, a los reyes, a los emperadores y a nosotros mismos, a menos que la Muerte nos lleve antes. En definitiva, se trata del Tiempo «qui tote chose mue», que todo transforma sin que nada ni nadie lo detenga (v. 378)⁴.

Esta digresión confiere a Vejez una importancia particular dentro del conjunto de figuras del muro, motivo que justifica este estudio. Para llevar a cabo el análisis de su ilustración en los manuscritos del siglo XV, hemos hecho la siguiente selección de diez manuscritos: de la Bibliothèque Nationale de France, los manuscritos Fr.380, Fr.1570, Fr.12595 y Fr.24392; de la Bodleian Library de Oxford, los manuscritos Douce 195 y Douce 332; de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, el manuscrito Morgan 948; de la Bibliothèque Royale de Copenhague,

² La edición del *Roman de la Rose* utilizada en este estudio es la de Félix Lecoy.

³ Encontramos la misma imagen de la vida como agua que discurre a finales de la Edad Media en las coplas que Jorge Manrique compondrá por la muerte de su padre: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir».

⁴ Varios siglos después, esta idea de inexorabilidad será desentrañada por Garcilaso de la Vega, quien la define en los siguientes versos: «Todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre» (Soneto XXIII, vv. 13-14).

el manuscrito Copenhague NRS 63-2^o; del J. Paul Getty Museum, el manuscrito Ludwig XV 7; y de la Bibliothèque de Grenoble, el manuscrito 608.

Al hablar de la representación de Vejez en este corpus se debe partir de una constatación inicial que es común a todos: ninguno de ellos presenta una ilustración exacta de la descripción de Lorris. Así, del conjunto de rasgos presentados por el autor (pie encogido, pelo blanco, cara arrugada, orejas caídas, boca vacía, cuerpo seco, dificultad para caminar, decadencia general y la capa con la que se abriga), cada ilustrador ha escogido aquellos que le parecen representar mejor esta alegoría. Pese a esta relativa libertad, se puede establecer unas características comunes entre los manuscritos ya que hay rasgos que todos los miniaturistas han querido conservar y rasgos que todos han dejado de lado.

La dificultad para caminar constituye el rasgo que de manera mayoritaria todos los manuscritos recogen en sus miniaturas. Esta dificultad de movimiento se traduce en imagen por medio del recurso a un instrumento de apoyo que ayuda al personaje, quien aparece de pie en un instante de su desplazamiento. De esta forma, los miniaturistas van a presentar a Vejez de pie, apoyada en una muleta (f^o3v del ms. Ludwig XV 7 et f^o3v del ms. Douce 195), en dos muletas (f^o2v del ms. NKS 63-2^o, f^o 9v del ms. Morgan 948, f^o5r del ms. Fr.24392 y f^o4r del ms. Fr.12595) o la presentan apoyada en la combinación de una muleta y un bastón (f^o4r del ms. Fr.1570 y f^o4r del ms. Douce 332).

Pese a esta tendencia general, existen miniaturas donde el ilustrador ha optado por mostrar a Vejez sentada. En estos casos excepcionales, que en nuestro corpus se reducen al f^o5v del ms. Grenoble 608 y f^o 3v del ms. Fr.380, el miniaturista no puede obviar la imprescindible presencia el instrumento que ayuda al desplazamiento para transmitir la idea de la dificultad para caminar. Así, la muleta o el bastón aparecen junto al personaje: en el caso de f^o 3v del ms. Fr.380, Vejez, sentada, tiene la mano apoyada en el bastón; en el f^o5v del ms. Grenoble 608, la muleta está en el suelo, cerca del personaje, que se calienta junto a la chimenea. Esta presencia del instrumento de apoyo en reposo activa de manera evidente su valor connotativo de la decadencia del personaje.

Esta dificultad para caminar, que todos las miniaturas recogen, se integra en la idea general de decrepitud en la que todos los manuscritos insisten (con el uso de bastón o muleta, con la curvatura de la espalda, la cabeza inclinada, mirada hacia el suelo, las arrugas, el frío extremo). Se trata de la decrepitud de la que habla en su texto Lorris, presentándola como el resultado del tiempo, al que dedica una digresión, tal como se vio anteriormente.

Otro rasgo de la descripción de Guillaume de Lorris que aparece representado de una manera u otra en los manuscritos es la cara arrugada de Vejez.

Concretamente algunos miniaturistas van a insistir en este rasgo intensificándolo al máximo. Lo encontramos en los manuscritos NKS 63-2^o (f^o2v), Douce 332 (f^o4r) y Morgan 948 (f^o9v) donde resulta fácil distinguir la cara de Vejez tal como se señala en el texto: «toz de fronces plains» (v. 354). Destacaremos especialmente la miniatura del f^o2v del ms.NKS 63-2^o ya que se acerca aún más a la descripción de Lorris al dar a la cara, cuello y brazos un tono oscuro que pone de relieve tanto el rostro ajado como el cuerpo seco y acabado del que se habla en el texto (vv. 350-354).

Para dar cuenta del frío, uno de los rasgos que definen a Vejez, Lorris dice que el personaje estaba siempre cálidamente abrigado por una capa forrada de paño (vv. 398-400). Sin embargo, solo una minoría de miniaturistas va a conservar este rasgo en sus ilustraciones. En concreto, solo dos manuscritos de nuestro corpus van a presentar al personaje con esta capa. Se trata de los mss. Fr. 24392 (f^o5r) y Grenoble 608 (f^o5v) donde los miniaturistas han querido poner de relieve el frío que caracteriza «la nature de ces vieilles gens» (vv. 403-404). Esta naturaleza fría del personaje da pie a la introducción de una innovación por parte de algunos miniaturistas, exactamente dos en el caso de nuestro corpus: el fuego del hogar. Así, en el f^o5v del ms. Grenoble 608 y en el f^o 4r del ms. Douce 332, aparece Vejez sentada frente al hogar, en el primer caso, o desplazándose dificultosamente hacia la chimenea donde brilla un vivo fuego, en la segunda miniatura. Como vemos, los miniaturistas añaden a la imagen un elemento de cotidianidad que no está presente explícitamente en la descripción de Lorris pero que va en sintonía con la idea general del texto.

Este deseo de cotidianidad está especialmente presente en la miniatura f^o3v del ms. Douce 195, donde Vejez aparece de pie apoyada en una muleta con el brazo derecho y sosteniendo un cántaro por una de sus asas con la mano izquierda. Si llevamos más lejos la interpretación de este objeto totalmente extraño a la descripción de Lorris, podemos hablar, más allá de la presencia de un objeto cotidiano, como ya hemos mencionado, de un sentido más simbólico relacionado con el agua y el tiempo del que se habla en la digresión que acompaña a la descripción de Vejez: el agua que un cántaro puede contener simboliza la vida que le resta al personaje.

Frente a los rasgos de la descripción de Guillaume de Lorris que los manuscritos ilustran en su totalidad o en parte, encontramos aquellos rasgos que no se ilustran de ninguna manera. Se trata del pie encogido, la cabeza cana, las orejas caídas y la boca desdentada. Para todos los casos, debemos evocar razones que se inscriben más en las imposiciones iconográficas que en una elección voluntaria del ilustrador. En este sentido, hay que recordar que el arte de la

miniatura responde a una serie de normas propias que impiden en ocasiones hacer una representación iconográfica exacta de una descripción. En lo referido a nuestro corpus, se debe tener en cuenta que, en el caso del pie encogido y la boca desdentada, existe una significación previa de la posición o del gesto que habrían provocado ambigüedad en la interpretación de la imagen. Así, el pie encogido habría dejado a la vista una parte de la pierna. Este hecho habría acercado demasiado a Vejez del impudor manifiesto de Villanía, representada de pie mostrando su pierna (f^o2r del ms. Douce 195, f^o7v del ms. Morgan 948), su muslo (f^o1v del ms. Douce 332), o sentada mostrando las dos piernas (f^o3r del ms. Grenoble 608)⁵. Resulta evidente que los miniaturistas no podían introducir este elemento de la descripción de Lorris porque hubiera implicado sin duda un contenido ambiguo con respecto a la naturaleza moral de Vejez.

A su vez, para ilustrar la boca desdentada, habría sido necesario mostrar la boca abierta lo que conllevaría una significación diferente a la descrita por Lorris. Debe recordarse en este punto que, tal como señala Garnier, en la iconografía medieval la boca abierta muestra un desorden que corresponde a una inferioridad social o a desórdenes físicos y morales (1982: 136). De nuevo este rasgo visual habría impregnado de ambigüedad la representación del personaje al acercarlo demasiado al desorden manifiesto de Tristeza, que aparece en el texto no como un simple estado penoso, sino como un estado violento cercano a la desolación (Ménard, 1984: 179).

Por su parte, el no ilustrar la cabeza cana y las orejas caídas responde a normas que tienen que ver con la convención iconográfica de la vestimenta. Así, dejando de lado las dificultades técnicas de la representación de estos rasgos tan precisos, los miniaturistas de estos manuscritos prefirieron apoyar totalmente la alegoría en la representación de la dificultad para caminar y dejar de lado la cabeza descubierta, un rasgo que tiene una connotación fuerte, de carácter o de actitud, en Villanía, Tristeza y Pobreza. Por ello, Vejez, que aparece con la cabeza cubierta en los manuscritos de los siglos XIII, XIV y XV, sigue la convención de las miniaturas del muro, establecida en estos manuscritos del *Roman de la Rose*: las alegorías tienen la cabeza cubierta salvo en raras excepciones. Destacaremos como ejemplo de esta excepción el manuscrito Grenoble 608, que presenta la mayor parte de las alegorías del muro con la cabeza descubierta: Traición, Codicia, Avaricia, Envidia y Tristeza. Frente a este caso, en los manuscritos Douce 195 y Ludwig XV 7, todas las

⁵ A este respecto, no debe olvidarse la importante aportación sobre la interpretación de la imagen en la Edad Media de F. Garnier, quien subraya que « tout personnage assis dont le vêtement est très ouvert et relevé ainsi que tout personnage debout qui exhibe ses cuisses, montrent leur corruption » (1982 : 227).

alegorías presentan la cabeza cubierta⁶. Evidentemente, la representación de la figura con la cabeza cubierta impide la ilustración de las orejas caídas, rasgo del que se habla en la descripción de Lorris.

En definitiva, como hemos visto, en el estudio de la relación texto e imagen, no se debe perder de vista nunca la idea de que el programa iconográfico total de los manuscritos no asume de manera rigurosa y en su conjunto las indicaciones descriptivas del texto. Existen dos razones para explicar este hecho: en primer lugar, la descripción del gesto en el texto es escasa, lo que lleva al miniaturista a concebir él mismo el perfil gestual del personaje. Este trabajo tiene como referente esencial la propia coherencia del programa iconográfico donde se pone de relieve la creatividad del miniaturista y su conciencia profesional. En segundo lugar, el universo de las miniaturas tiene sus propias convenciones de representación gestual que determinan la traslación del texto a la imagen.

Si volvemos a centrarnos en nuestro corpus, debemos destacar esta segunda razón como aquella que justifica, en el caso concreto de Vejez, las variaciones entre la descripción del texto y las miniaturas que representan al personaje. Así, los miniaturistas han conservado lo más representativo de la figura, sin que ninguno respete totalmente la descripción de Lorris. Además, no hay que obviar tampoco el hecho de que la diferencia entre texto e imagen tiene en ocasiones otra explicación relacionada directamente con el talento del ilustrador. De esta forma, el miniaturista introduce innovaciones en la ilustración que solo responden a la visión que éste se hace del programa iconográfico en el que está trabajando. Recordemos, por ejemplo, el caso del cántaro en el f^o3v del manuscrito Douce 195, del que hemos hablado anteriormente.

En resumen, hay que decir que la miniatura tiene siempre como referente el texto, en este caso la descripción de Guillaume de Lorris sobre Vejez. Pero, en último término, la ilustración responde a la idea que construye el miniaturista (o del jefe del taller) sobre el conjunto del programa iconográfico donde se inscribirá la miniatura. Es sin duda ahí, y no en su fidelidad al texto, donde la miniatura adquirirá su significado, su valor y su trascendencia.

⁶ De todas formas, en lo que se refiere a Vejez, la asunción de esta convención es tal que la figura aparece con la cabeza cubierta incluso cuando está representada como un hombre barbudo (f^o4r del ms. Arsenal 3338, siglo XIV; f^o3v del ms. Bodmer 79, siglo XIV; o f^o3v del ms. Fr.798, siglo XV). Sin embargo, aunque hay que insistir en su carácter excepcional, se puede encontrar algún ejemplo de representación de Vejez tal como la describe Lorris. Así el f^o3v del manuscrito BNF Fr.802, perteneciente al siglo XIV, ilustra al personaje con la cabeza descubierta y el pelo blanco.

BIBLIOGRAFÍA

- GARNIER, F. (1982): *Le langage de l'image au moyen âge. Signification et symbolique*.
París, Le Léopard d'Or.
- MÉNARD, Ph. (1984): «Les représentations des vices sur les murs du verger du
Roman de la Rose : le texte et les enluminures», en (1984) : *Textes et images*.
Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982), París,
Les Belles Lettres.
- LECOY, F. (ed.) (1973, 1979, 1982): *Le Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris y Jean
de Meun, París, Honoré Champion.

El tiempo (a través de *Bourrasque* de Hélène Lenoir)

LUCÍA MONTANER SÁNCHEZ
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

[...] tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación) (San Agustín, 2009: 312).

La cuestión del Tiempo se presenta como una de las grandes incógnitas que parece no atender a límites culturales, sociales o de época. ¿Cuántas hipótesis y teorías habrán sido elaboradas en torno a esta problemática? ¿Cuántos libros podemos encontrar hoy por hoy en los estantes de las bibliotecas que giren en torno al concepto tiempo? Es difícil saberlo porque el tiempo ha sido, es, y presuponemos que seguirá siendo, uno de los principales temas de estudio; constante punto de reflexión, abierto, inacabado e inacabable. «¿Qué es, pues, el tiempo?» (San Agustín, 2009: 306). He ahí una pregunta tan intempestiva, intemporal, como expansiva; he aquí una de las cuestiones de la que derivan tantas y tantas otras que se expanden como la hierba, rizomáticamente, diría Deleuze.

Este artículo propone recorrer la concepción agustiniana de tiempo como experiencia del alma que se divide o multiplica en tiempo de la memoria, de la visión y de la proyección. Seguidamente, repasaremos el pensamiento bergsoniano del tiempo como duración, para concluir con un análisis de los modos que el tiempo toma en *Bourrasque*, primera novela de la escritora Hélène Lenoir.

1. TIEMPO

1.1. Pasado, presente y futuro

Nuestra concepción occidental de tiempo nace de cierta articulación entre la concepción griega de Kronos como dios del eterno retornar y la judeocristiana de la flecha del tiempo. Surge de este encuentro el tiempo cronológico tal y como hoy lo concebimos, un tiempo infinito que transcurre linealmente. Los momentos vividos se van situando unos tras otros formando una eterna flecha cronológica que fluye hacia un tiempo aún por llegar. El eterno retornar de los griegos se transforma así en el eterno porvenir del tiempo cronológico occidental dividido en tiempo pasado, presente y futuro:

Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? (San Agustín, 2009: 312).

En *Confesiones*, San Agustín cuestiona la existencia del pasado y del futuro. ¿Cómo entender un tiempo que ya no es? ¿Y cómo explicar algo que aún no es? El teólogo argumenta que ambas son experiencias temporales que pasan por la vivencia presente; sólo *en* el presente y *a través* de él se conciben pasado y futuro. Deleuze decía en su obra *Logique du sens* «Le fondement du temps, c'est la Mémoire» refiriéndose a la capacidad de recordar, desde el instante presente, momentos vividos en un tiempo anterior situado en algún lugar de la línea cronológica. La memoria rescata imágenes de experiencias pasadas que *re*-aparecen de nuevo en forma de recuerdos modificando el porvenir. Recordar desde el presente un pasado deformado y transformado por el tiempo que transcurre hacia el futuro. Toda experiencia temporal pasa en el presente, a través de él y aconteciendo en él; ¿pero se puede concebir el presente? San Agustín también cuestiona la existencia del *ahora* entendiéndolo no como una extensión sino como una distensión, reduciéndolo únicamente al instante vivido «Si concebimos un punto de tiempo tal que no pueda ser dividido en partículas de instante, por pequeñas que sean, es eso lo que únicamente podemos denominar presente» (San Agustín, 2009: 308). ¿Qué pensar entonces? «¿Cómo sé que existe el tiempo?» se preguntaba el autor de *Confesiones*. La memoria, la visión y la proyección, es decir, el pasado, el presente y el futuro sólo existen a través del alma formando y concretando el tiempo. El tiempo abstracto y externo a la experiencia

personal no puede ser atrapado ni dividido y no puede ser explicado porque el tiempo no *es*, sólo *está*.

1.2. El tiempo creador o «la durée du temps»

El tiempo se concreta al efectuar una interiorización temporal. De manera abstracta, el tiempo no es más que una sucesión de ínfimos instantes posicionados los unos tras los otros cronológicamente. El segundero del reloj pasa marcando una sucesión de instantes que se viven en el espacio. El tiempo *físico*, abstracto, es por tanto sucesión.

San Agustín pensaba el tiempo como una experiencia del alma; la memoria, la visión y la proyección reflejan los diferentes tiempos de la concepción occidental: el pasado, presente y futuro, tres tiempos sucesivos en la flecha cronológica. A través del alma se logra concebir el pasado, recordado desde el presente, el presente vivido y el futuro proyectado desde el mismo presente. ¿Pero no fue el pasado recordado presente al acontecer; y no será presente el futuro *por venir*? Según decía el filósofo francés Henry Bergson, el presente se extiende linealmente porque el tiempo puro es duración y no sucesión de instantes en el espacio. Todo lo pasado fue presente y todo lo futuro será presente, el mismo presente, puro, tiempo que dura, pasando, extendiéndose.

El «filósofo del tiempo» defiende la idea de vida como duración con futuro de porvenir; el tiempo de la vida es duración dilatada hacia un futuro en continua creación, evolución incesante e indeterminada. Duración y creación, conceptos que combaten la idea clásica del «yo» estable, del *ente* inmutable para devenir cambiante. Bergson respalda la «no- identidad» del hombre del pensamiento filosófico postmoderno combatiendo la fijación del «yo» del pensamiento clásico. El tiempo dura, transforma y crea porque es continuo progreso; «le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant». El tiempo bergsoniano no tiene límites, pasado y futuro crecen, se amplían y se desarrollan, contrariamente al tiempo *datado* de Heidegger y de la filosofía existencialista. El tiempo entendido como duración no es la sucesión espacial de un pasado, presente y futuro limitados, sino la duración de los tres tiempos organizados según un proceso de conciencia. La famosa imagen bergsoniana del tiempo nos remite a «une mélodie ininterrompue de notre vie intérieure» que se extiende *à l'infini*.

2. TIEMPO A TRAVÉS DE *BOURRASQUE*

Las obras de Hélène Lenoir reflejan historias que transcurren cronológicamente, exponiendo la concepción occidental de tiempo que fluye

linealmente desde el pasado hacia el futuro pasando por el presente. Los personajes recuerdan y proyectan a través y en el presente, desplazándose constantemente por la imaginaria flecha del tiempo. Las tramas están inmersas en la homogeneidad de Kronos, pequeños episodios rescatados del continuo flujo de la vida:

Dado que la vida es un tejido continuo, dado que cualquier principio es arbitrario, entonces es perfectamente legítimo empezar la narración *in media res*, en un momento cualquiera, a mitad de un diálogo (Calvino, 1989: 129).

Todas las novelas de Lenoir empiezan *in media res*, porque son, como dice Calvino, un momento cualquiera del eterno transcurso de Kronos:

—Alors, ça y est ? C'est fini ?

Il entre et ferme bruyamment la porte.

—Oh ! Tu m'as fait peur !

Mitz ramasse l'aiguille à tricoter qu'elle vient de lâcher dans sa surprise et sursaute quand, passant près d'elle, il lui lance... (Lenoir, 1994: 9).

2.1. Un estilo múltiple

La creación literaria de Hélène Lenoir posee el don de la «multiplicidad» del que hablaba Calvino en su obra *Seis propuestas para el próximo milenio*. El estilo de la autora es variado y alterno; todo un «muestrario» de técnicas narrativas que recrean, imitan y reproducen «la red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (Calvino, 2008:109). Las diferentes técnicas narrativas se mezclan velozmente durante la historia, pasando de una a otra sin transición alguna. La multiplicidad y la combinación de estilos son aspectos estrechamente ligados a la cuestión del *tempo* de la obra literaria, el tiempo que envuelve y marca el ritmo del relato. Los constantes y ágiles saltos estilísticos otorgan a las obras de Lenoir el don de la rapidez, otra propuesta más defendida por Calvino para el próximo milenio.

El estilo directo inaugura *Bourrasque*, que comienza *in medias res* durante un diálogo. El estilo indirecto reemplaza al directo cuando un narrador comienza a describir y a narrar la escena que transcurre ante él; narración y descripción se alternan haciendo avanzar el relato. Las singulares descripciones de Lenoir no apuntan generalidades tradicionalistas sobre personajes, tiempo y espacio; únicamente se centran en el detalle, en las particularidades de un decorado ignorado. El narrador describe las pequeñeces de los objetos que forman el mobiliario, se centra en los gestos de los personajes al entrar en contacto con ellos.

Junto con la multiplicidad y la rapidez, la exactitud destaca como otra característica más de las novelas de Lenoir.

El narrador abandona su posición objetiva para servirse de la técnica de la focalización interna, focalizando a los personajes que intervienen en la historia y exponiendo así sus pensamientos y reflexiones:

Comme l'alcool précédemment avalé, les mots, les phrases répandent en elle une force amère, trouble puis téméraire, elle le sent confusément, puisque Gerda, le nom même de Gerda, d'ordinaire... méfiance, Zuteurline, prudence, Mansard, mystère (Lenoir, 1994: 37).

La focalización interna hecha en tercera persona por el narrador se mezcla con el conocido y recurrido método del monólogo interior que fue utilizado por primera vez en 1887 por Édouard Dujardin en su obra *Les Lauriers sont coupés*. Ambas técnicas exponen el universo mental de los personajes pero partiendo de un locutor diferente. La focalización interna focaliza un personaje a través del narrador y utilizando la tercera persona del singular; el monólogo interior deja hablar directamente al personaje utilizando el «yo» de primera persona. Hélène Lenoir deja fluir libremente los pensamientos de sus personajes; el monólogo interior muestra la divagación mental de un personaje que se cuestiona y dialoga consigo mismo. Los pensamientos varían, cambian, se alteran, cuestionando, algunas veces, el presente, otras recordando y proyectando:

Je n'ai rien, plus rien, et le peu de choses qu'il e donne, il reprend ça tout de suite, il jette, bousille tout, je n'ai plus rien... rien que la saleté à faite et là, oui, on laisse, on ne reprend pas, là, généreux, grand cœur, fais, ma vieille, mets tes mains dedans, trime ! (Lenoir, 1994: 113).

2.2. La visión de instantes

Bourrasque comienza inmediatamente después de una violenta pelea familiar entre padre e hija. El padre es el personaje anónimo principal de una historia que gira en torno al fantasma de Lina, personaje *in absentia* durante toda la novela. La trama refleja la situación familiar durante las cuarenta y ocho horas siguientes a la fuga de la chica tras la pelea. Un narrador externo al universo ficcional narra de manera objetiva las escenas que acontecen ante él; las diferentes escenas se encadenan unas tras otras mostrando el transcurso lineal del tiempo de la ficción. Sirviéndose del presente del indicativo, el narrador *témoin constant* describe las situaciones que transcurren en el presente del universo ficticio. «Il se retourne lentement» (1994 : 83), «Elle regarde tout cela luire dans la nuit» (1994 : 86), «Il prend doucement sa main droite» (1994 : 94). El marco espaciotemporal del relato se va componiendo a través los comentarios sobre los

personajes que se desplazan en el espacio. Sucesión de gestos y sucesión de instantes conforman el tiempo cronológico en *Bourrasque*, un presente que pasa acumulando momentos: « Elle se lève un peu précipitamment, attrape le thermos » (1994: 100), « Il repousse lentement son bol, las, épuisé, comme s'il avait passé la nuit à chercher dans la campagne et dans la ville... » (1994: 105). El narrador describe objetivamente el fluir de los personajes en el espacio, escena tras escena; el tiempo exterior y abstracto que rodea a los personajes es sucesión y encadenamiento de momentos.

2.3. Memoria y proyección

El uso de la focalización interna y del monólogo interior influye en la concepción del tiempo de *Bourrasque*. De un presente externo y abstracto formado por instantes que se acumulan, se pasa a un tiempo interiorizado, percibido a través de los pensamientos de los personajes. El padre de Lina es el personaje central y, por lo tanto, el más focalizado de la novela; sus pensamientos y reflexiones mostrarán cómo vive la experiencia temporal. Múltiples recuerdos y proyecciones se efectuarán en su conciencia convirtiendo el tiempo abstracto en tiempo experimentado, transformando al personaje en un presente que progresa y transcurre.

2.3.1. Los *flash-backs* de la memoria

Los *flash-backs* o saltos temporales son constantes en *Bourrasque*. El personaje principal, sumido en un estado de angustia y preocupación, reflexiona sobre el porqué de la pelea con Lina. Intentando hallar una explicación a la violenta reacción de su hija y a su inesperada fuga, el personaje recuerda la escena del enfrentamiento, analizando el curso de los acontecimientos:

C'était quelque chose d'indéfinissable, dès le premier regard, dès qu'il l'avait aperçue, grignotant son croûton de pain d'un air désabusé, hautain, ennuyé, ne tournant même pas la tête vers lui, comme une indifférence affichée, une arrogance... (Lenoir, 1994: 22).

La indiferencia total de Lina hacia su padre durante la cena desencadena la pelea; padre e hija se disputan violentamente desquebrajando más y más una relación ya casi inexistente. Tras el enfrentamiento, el padre recuerda nostálgicamente imágenes de un pasado dónde la relación padre-hija aún era sólida, momentos de felicidad que rememora tristemente:

Cette nuit de Juillet où on était tout les deux ici tout seuls. Une chaleur à crever, le soir, la nuit. Elle et moi, tout seuls. La seule fois, ou en tout cas la dernière, ça c'était sûr. Je devais la mettre au train le lendemain matin et j'avais peur, treize ans, dans un train, toute seule... (Lenoir, 1994: 81).

El presente del indicativo es sustituido por los tiempos verbales del pasado para narrar los sucesivos recuerdos que circulan por la mente del personaje. Imperfecto, pasado simple y pluscuamperfecto se combinan en la narración mostrando otro universo temporal al del presente cronológico. Desde y a través del presente el personaje recuerda los momentos pasados rompiendo con la linealidad temporal del relato:

Pourquoi est-ce que j'ai laissé passé ça ? Pourquoi est-ce que je n'ai pas rouvert immédiatement la porte pour lui flanquer une bonne raclée ou la mettre sous l'eau froide ? Je n'ai rien fait, rien dit [...] J'aurais dû tout brûler, tout de suite, j'aurais dû... (Lenoir, 1994: 55).

Et pourquoi est-ce que je pense à ça ? J'avais oublié. Qu'est-ce qui m'a fait penser à ça ? Le grenier, les caisses... (Lenoir, 1994: 55).

El personaje cuestiona su comportamiento y sus reacciones pasadas culpándose por no haber corregido entonces las malas reacciones de Lina, cuando él todavía tenía alguna influencia sobre ella. La distancia que separa el pasado recordado y el *ahora* vivido dan lugar a la reflexión y al lamento; sin distancia, ninguna introspección tendría lugar porque el tiempo siempre «estaría siendo». El *ahora* y el *entonces* son momentos distanciados que componen el tiempo durativo de la vida. El «yo» presente, *otro* al «yo» pasado del personaje refleja la idea de transformación y de continua evolución del *ser*.

2.3.2. Deseo, proyección, evolución

El monólogo interior y la focalización interna reflejan los pensamientos del personaje principal y de Mitz, su mujer, que imaginan situaciones hipotéticas en torno a Lina y a la relación familiar. Tiempo del porvenir, sólo existente en la conciencia de los personajes, una «u-topía», el tiempo del «no-lugar» que aún está por llegar. Proyectar, imaginar, planear el futuro; verbos de acciones imperfectas que requieren de un proceso hacia un futuro incierto donde poder realizarse.

El futuro del indicativo aparece al final de *Bourrasque*. El personaje principal proyecta en un futuro incierto escenas referentes a su relación con su hija. Temeroso ante la posibilidad de perderla, el personaje imagina situaciones que escenifican sus peores miedos. Escenas tan extensas y exactas que podrían reflejar la certeza de un posible acontecer. Hipótesis realistas, detalladas, verosímiles;

situaciones que el personaje parece experimentar, viviéndolas a través de la mente:

Elle enverra Quelqu'un pour chercher ses affaires et on les ranimera, balaiera des décombres à coups de pelleuses, de bulldozers. [...] On s'interdira de prononcer son nom en sa présence, sous prétexte de le ménager, de ne pas raviver sa terrible colère. [...] Ils le coucheront sous ce moelleux édredon de pétales, le borderont, contents, car c'est ainsi qu'ils l'aimeront... (Lenoir, 1994: 136-137).

Bourrasque termina alternando pasajes en futuro y en condicional. El personaje principal construye, en futuro, hipótesis proyectadas hacia el porvenir y elabora, en condicional, deseos potenciales con posible realización en el futuro. El final de *Bourrasque* se centra en los pensamientos del personaje que reflexiona acerca de la crítica situación con Lina; cuestiona el carácter indiferente y altivo de su hija como el suyo propio. Analiza su carácter hermético y poco comunicativo que ha ido distanciándole de todo y de todos. Introvertido, gruñón, constantemente malhumorado e inescrutable; el padre de Lina alimenta e incentiva el alejamiento de una adolescente rebelde asfixiada por el entorno familiar:

Il entrerait en pleine nuit dans sa chambre, gueulant, rugissant, matou sanguinaire, elle, dans le noir, blottie, comme ces animaux apeurés, paralysés par la lumière, et le miracle alors, pourquoi, si elle se mettait à y croire, pourquoi est-ce que lui, une fois, lui aussi : Mais tu vas me parler, hein ? (Lenoir, 1994: 155).

Esta última escena de *Bourrasque* es la manifestación de un deseo expresado a través del condicional. El futuro es el horizonte anhelado dónde el sueño podrá realizarse siempre que la condición (requerida por el condicional) se cumpla: romper con su hermetismo y conseguir expresar-se, «Mais tu vas me parler, hein?». El condicional refleja el deseo de cambio del personaje quien, desesperado ante la deteriorada relación con Lina, desea emprender otro camino:

[...] la salive n'était pas descendue dans ses mains mais remontait lentement, inexplicablement, s'écoulant, se répandant, ruisselant : Tu vas rentrer, dis ? Mais tu vas revenir à la fin ? (Lenoir, 1994: 155).

Las preguntas imaginadas por el personaje son la manifestación personal del cambio que modificará, quizás, el temido futuro imaginado anteriormente; preguntas que alargan el tiempo presente hacia el futuro por venir, sujeto al proceso del devenir. *Bourrasque* narra una historia sin delimitar y sin definir, expone un momento extraído de Kronos, una situación particular diferenciada y

diferenciante. Carente del riguroso final de las novelas clásicas, Bourrasque posee un fin-comienzo, que como diría François Jullien (2005: 49), refleja el proceso de la vida, tiempo continuo y durativo que progresa hacia un futuro con porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

CALVINO, I. (1989): *Six Memos for the Next Millenium*. Trad. Aurora Bernádez y César Palma, 2008, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela.

GARCÍA BACCA, J. D. (1990): *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas. Bergson, Husserl, Unamuno, Heidegger, Scheler, Hartmann, W. James, Ortega y Gasset, Whitehead*, Barcelona, Editorial Anthropos.

JULLIEN, F. (2001): *Du temps. Éléments d'une philosophie du vivre*, Éditions Grasset et Fasquelle. Trad. Miguel Lancho, 2005, *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*, Madrid, Arena Libros.

LENOIR, H. (1994): *Bourrasque*, París, Éditions de Minuit.

SAN AGUSTÍN (2009): *Confesiones*, Madrid, Alianza Editorial, Libro de Bolsillo, 6ª ed.

Le dialogue entre littérature et peinture. Texte et image dans l'œuvre de Maupassant

ANTONIA PAGÁN LÓPEZ
Universidad de Murcia

Au cours du XIX^e siècle la littérature trouve une puissante source d'inspiration dans la peinture s'attachant à refléter d'incessantes réflexions sur l'art, et fait preuve de l'interaction entre pratiques artistiques et écriture romanesque. La peinture, miroir d'une époque, est sujet traité par les écrivains afin d'exprimer leurs idées esthétiques ou bien de traduire leur particulière vision de la société.

L'œuvre de Balzac, Flaubert, Zola et Maupassant, entre autres, est riche en implications artistiques qui entament un fécond dialogue entre peinture et fiction. Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* formule ses idées sur le but de l'art : « la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer » (Balzac, 1994 : 43) articulant ses réflexions dans une brève intrigue qui met en jeu le conflit entre la vie et la création. Le registre pictural est abondant dans l'œuvre de Flaubert et nourrit largement son travail d'écriture. L'écrivain formule dans *L'Éducation sentimentale* un discours sur l'art littéraire par le biais de Pellerin, artiste idéaliste et médiocre et de son opposé, Arnoux, spéculateur qui commerce avec l'art. C'est surtout dans la construction du paysage que Flaubert devance les premiers impressionnistes, en leur étant proche par sa conception de l'art. *L'Œuvre* de Zola, témoigne de son admiration pour les milieux impressionnistes, pour Manet et Cézanne, qu'il fréquenta et pose l'existence d'un peintre partagé entre son idéal d'art et une œuvre qui s'avère irréalisable. Le besoin d'un renouveau artistique, s'y impose d'une peinture en plein air, libérée des conventions académiques : « il faut peut-être le soleil, il faut le plein air, une peinture claire et jeune, les choses et les êtres tels qu'ils se comportent dans la vraie lumière... » (Zola, 1983 : 66) affirme le peintre Claude Lantier¹ dans *L'Œuvre*.

¹ L'artiste s'exécute au travail d'une toile avec acharnement, « Plein air », clairement inspirée du « Déjeuner sur l'herbe » de Manet. Le récit retrace l'évolution de la peinture au XIX^e siècle, la revendication des artistes modernes dans leur lutte contre la peinture officielle du Salon et ses rigides conceptions esthétiques.

C'est au XIX^e siècle que les artistes ont ressenti la nécessité de créer un art moderne, vivant, en accord avec l'époque contemporaine. Cette exigence de modernité se révèle chez les peintres réalistes – Courbet, Millet – à travers des sujets puisés dans la réalité sociale² et dans le peuple. Baudelaire dans ses écrits esthétiques, cherche dans la peinture une source d'inspiration pour décrire la modernité. Celle-ci c'est « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, 1976 : 695).

L'exigence de modernité se manifeste chez les impressionnistes, dans la traduction des aspects changeants de la nature et dans le traitement spécial qu'ils accordent à la lumière. La vision du réel passe par la sensation, par l'impression que l'artiste transpose sur la toile. L'art de l'écriture permet à Maupassant de traduire l'originalité de la technique picturale impressionniste. Dans *Bel ami*, 1885, les descriptions de la ville – Paris, Rouen – et du paysage – la forêt, la Seine – procèdent par touches floues qui traduisent les aspects changeants de la nature. L'écrivain dans *La vie d'un paysagiste*, 1886, rend compte de la nouvelle esthétique et formule des précisions sur les nouveautés apportées par le paysage impressionniste, la pratique du plein air, la touche fragmentée, cherchant à traduire les vibrations fugitives de la vie. Le narrateur-peintre part à la recherche de nouvelles impressions dans le vallon d'Étretat : « je vais [...] par les plaines et par les bois, par les rochers et par les ajoncs, cherchant les tons vrais, les nuances inobservées [...] tout ce que l'Éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer » (Maupassant, 1910 : 84). À cette même tâche se livre le peintre Claude Monet, présent dans cette chronique, dans le but de saisir la lumière, la couleur et les impressions d'une réalité instable. Maupassant défend l'esthétique des nouveaux peintres, qu'il admire, et dont les œuvres ont été refusés au Salon³, représentatif de l'art académique. Ces peintres, s'opposant radicalement à la peinture officielle, finiront par rompre avec son esthétique en ouvrant un champ fécond aux recherches picturales.

Le paysage connaît un essor remarquable au XIX^e siècle, surtout dans la seconde moitié grâce à la pratique impressionniste de la peinture en plein air. À propos de la représentation littéraire du paysage Caramaschi affirme que: « le

² Gustave Courbet peint *l'Enterrement à Ornans*, dans l'exposition au Salon de 1851, puis *Les Baigneuses*, dans celui de 1853, sujets réels qui font scandale par leur inspiration de la vie quotidienne, délaissant les thèmes historique et mythologique.

³ Le Salon est une exposition organisée par l'État, le jury, composé de membres de l'École de Beaux Arts sélectionnait les œuvres artistiques. D'abord situé au Louvre, à partir de 1857 et jusqu'à la fin du siècle est transféré au Palais de l'Industrie aux Champs-Élysées. Les peintres novateurs sont refusés au Salon, qui privilégie la peinture historique, le clair-obscur et le dessin, éléments rejetés par les impressionnistes. En 1863 Napoléon III y fondera le Salon des Indépendants, pour accueillir les œuvres refusées.

paysage en prose' parvient alors à l'autonomie, sinon tout à fait à la dignité littéraire due au prestige grandissant de la peinture dans l'atmosphère culturelle du XIX^e siècle [...] » (Caramaschi, 1985 : 79). Le paysage urbain ou de la nature est un lieu récurrent dans la récréation spatiale de Maupassant, paysages et jardins se construisent comme des tableaux impressionnistes dans *Fort comme la mort*, 1889. L'écrivain en peintre subtil nous décrit ainsi le parc Monceau avec ses « marronniers géants dont la lourde verdure est éclaboussée de grappes rouges ou blanches » et « les sycomores distingués, les platanes décoratifs » qui « ornent en des perspectives séduisantes les grands gazons onduleux » (Maupassant, 1983 : 112). La nature se dessine par des taches de couleur, égayées par de petites touches vives ; sur ce fond de verdure se détachent les chemins sinueux « comme des ruisseaux » et « les gazons onduleux », images changeantes de l'instant qui passe. Dans l'Eure, le parc de Roncières, domaine familial d'Anne de Guilleroy se profile par des taches de verdure et par des touches éparses d'une lumière diffuse : « [...]au dessous d'un ciel bleu clair, un peu voilé par cette brume de midi qui miroite sur les terres imprégnées de soleil, la longue pelouse verte du parc, avec ses îlots d'arbres de place en place » puis le paysage se précise par des couches de couleur et les modulations de la lumière : « sur la campagne jaune, illuminée jusqu'à l'horizon par la nappe d'or des récoltes mûres » (Maupassant, 1983 : 159).

Le héros de *Fort comme la mort* Olivier Bertin est un peintre académique illustre, dont le génie créateur se manifeste dans le genre du portrait à un moment où la controversée esthétique impressionniste essaie d'ouvrir une fissure dans la solide structure de l'édifice académique. Peintre d'élite, que ses admirateurs considèrent « un Watteau réaliste », est, par contre, dénommé « photographe des robes » par ses détracteurs (Maupassant, 1983 : 104). Assidu de la vie mondaine parisienne, il fréquente les salons, où les nouveaux peintres, « des impressionnistes à l'état d'ivresse » sont mal jugés auprès d'une société aristocrate et bourgeoise, méconnaissant l'art, qui les dénomme « les Intempérants » (Maupassant, 1983 : 79).

Olivier voit picturalement la réalité et en artiste rêveur promène son regard de peintre comme un pinceau qui dessinerait les images de la réalité : « il rêvassait, le regard en l'air, esquissant dans l'azur des figures rapides des femmes gracieuses dans une allée du Bois ou sur le trottoir d'une rue, des amoureux au bord de l'eau, toutes les fantaisies galantes où se complaisait sa pensée » (Maupassant, 1983 : 33). Son regard capte la nature mouvante et s'applique diligemment à traduire la vie d'un œil d'artiste : « les images changeantes se dessinaient au ciel, vagues et mobiles dans l'hallucination colorée de son œil » (Maupassant, 1983 : 33). Le

lexique du dessin et de la peinture sont présents dans l'écriture pour traduire sa particulière vision du monde.

Son art a été consacré par des prix qui lui confèrent la catégorie de premier portraitiste de son époque, mais malgré sa célébrité, il se révèle comme un artiste sans idéal précis, assailli par l'idée de se trouver dans une période de sécheresse créatrice, à la limite de ses capacités artistiques. Cette impuissance devant la création artistique – projection de l'angoisse d'écrire de l'écrivain lui-même – lui font éprouver un profond découragement à un moment où les premiers signes de l'âge deviennent visibles.

Maupassant critique l'académisme et les salons officiels en nous introduisant dans les expositions du Salon, rendez-vous de l'art annuel, référent de l'art officiel du XIX^e siècle. Toute une hiérarchie de peintres y participe : artistes de boulevard, le clan des académiques, et celui des peintres bourgeois. Olivier Bertin, déçu de l'accueil peu favorable que son tableau vient de recevoir, passe en revue d'immenses toiles d'inspiration religieuse et historique, représentatives du goût académique.

L'affluence de monde, une foule inculte en matière d'art, dédaigneuse de la sculpture, envahit les galeries de peinture s'étendant jusqu'à la serre :

[...] autour des massifs d'arbustes verts et au-dessus de la foule qui couvrait le sol des allées de son flot remuant et noir. Les marbres jaillissaient de cette nappe sombre de chapeaux et d'épaules, en la trouant en mille endroits, et semblaient lumineux, tant ils étaient blancs (Maupassant, 1983 : 139).

Le dynamisme de la foule à caractère changeant, récurrent dans les descriptions des gens en mouvement, devient explicite dans ces lignes, elle est broyée par un agile coup de pinceau, « flot remuant et noir », « nappe sombre » et nuancée par les intervalles d'un éclairage vacillant, favorisant le jeu de contrastes et de reflets.

Maupassant s'est inspiré de la vie parisienne, bourgeoise et aristocrate, qu'il capte dans les différents aspects de l'espace urbain : boulevards grouillant de monde, promenades en landau, toute une société mondaine et oisive, livrée aux diverses activités ludiques – concerts en plein air, dîners au Café des Ambassadeurs, soirées à l'Opéra – s'étale dans *Fort comme la mort* en une série de tableaux qui nous rapprochent des toiles d'Henri Gervex⁴, peintre de la vie

⁴ Henri Gervex (1852-1929), peintre formé selon l'enseignement académique, débute au Salon de 1887 par une « Baigneuse endormie ». Lié aux artistes contemporains, il réalisa un portrait de Maupassant et fréquenta les peintres impressionnistes dont il subira l'influence en éclaircissant sa gamme de couleurs. Son

moderne parisienne et de Jean Béraud⁵, grand paysagiste de la vie urbaine, tous deux attentifs au spectacle de la grande ville.

De toute sa production artistique Olivier Bertin accorde une valeur spéciale au portrait de la comtesse Anne de Guilleroy, doué d'une valeur affective particulière car le tableau est son chef-d'œuvre, et en même temps l'emblème de leur amour jusqu'à l'arrivée d'Anette, la fille de sa maîtresse. L'image de la comtesse de Guilleroy, familièrement Any, a vite séduit le peintre par sa beauté, sa distinction et par un mélange de gravité et de jeunesse: « sa robe noire, étroite la faisait très mince, lui donnait l'air très jeune, un air grave pourtant que démentait sa tête souriante, toute éclairée par ses cheveux blonds » (Maupassant, 1983 : 45-46). La description physique de la comtesse construite à plusieurs reprises sur l'antithèse : « [...] cette jolie femme blonde et noire, faite de soleil et de deuil » (Maupassant, 1983 : 49) renvoie à l'image de certains portraits de femmes élégantes, appartenant à la société mondaine, peintes par James Tissot⁶. Doué d'une magnifique acuité du regard, le peintre se procède à une observation attentive de son modèle tout en essayant de pénétrer sa physionomie pour en capter l'essence même du personnage: « transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau » (Maupassant, 1983 : 52). Le portrait d'Anne de Guilleroy répand sur son salon l'illusion du vrai, ainsi que la peinture de la dame inconnue, habitant la demeure du séducteur M. Lilial dans *Le Portrait*.

Le tableau constitue un exemple idéal de mise en abyme picturale. Ce principe a été défini par André Gide dans un passage de son Journal: « J' aime assez qu' en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » puis il le compare « avec ce procédé du blason, qui consiste dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'» (Gide, 1948 : 41). L'insertion de la peinture dans le récit offre ainsi de nouvelles projections à l'intérieur de l'écriture créant en même temps une illusion de profondeur du champ narratif. Ce tableau, participe de deux facteurs d'ordre différent : l'intériorité et la temporalité. Olivier, en peintre subtil dans la maîtrise de son art, a su capter l'intérieur de la comtesse et le rendre signifiant, transposant habilement sur la toile l'âme du

tableau « Rolla », inspiré de l'œuvre de Musset, fait scandale et sera refusé par le jury pour les mêmes motifs que l'Olympia de Manet.

⁵ Jean Béraud (1845-1935) peintre éclipsé par les grandes figures artistiques de son temps, doué d'une remarquable capacité figurative et descriptive. Dès son plus profond académisme, Il sut très bien comprendre les nouvelles tendances réalistes et d'avant-garde avant et après les impressionnistes.

⁶ James Tissot, peintre et graveur (1836-1902), disciple d'Ingres, développe la plupart de son œuvre en Angleterre. Son goût évolue du néoclassicisme victorien de ses débuts jusqu' au réalisme dans la lignée de Courbet. La série d'études sur « La Femme à Paris » reproduit la vie mondaine de la grande ville, les scènes au bal, à l'Opéra, etc.

personnage, le but d'un portraitiste étant de dévoiler ce que cache l'apparence: « car il avait su voir et fixer ce je ne sais quoi d'inexprimable que jamais un peintre ne dévoile, ce reflet, ce mystère, cette physionomie de l'âme qui passe insaisissable sur les visages » (Maupassant, 1983 : 70).

Dans *Fort comme la mort* se profile le thème du double qui hante l'imaginaire fantastique de Maupassant, et il évolue plein de nuances au fil des événements. La découverte du double est inattendue, elle provoque de la surprise et l'admiration d'Olivier quand il constate, tout en contemplant le tableau, que la fille d'Any est le double exact de sa mère, la « sœur vivante de la peinture » (Maupassant, 1983 : 193). Leur similitude est telle qu'Olivier semble les confondre et créer un être double, se sentant partagé entre les deux: « De cette ressemblance naturelle [...] était née dans l'esprit et dans le cœur du peintre l'impression étrange d'un être double, ancien et nouveau, très connu et presque ignoré, de deux corps faits l'un après l'autre avec la même chair » (Maupassant, 1983 : 143). Le portrait est l'élément médiateur qui favorise l'étonnante découverte de l'autre : « il essayait de la revoir, de la retrouver vivante, telle qu'il l'avait aimé jadis. Mais c'était toujours Anette qui surgissait sur la toile » (Maupassant, 1983 : 237). La troublante ressemblance des deux femmes sème le désarroi dans l'esprit tourmenté du peintre, à la recherche d'un souffle nouveau dans sa peinture. Il se sent inconsciemment entraîné par l'irrésistible séduction de ces deux êtres qui semblent fusionner et le déposséder de lui-même : « Il avançait possédé par elles, pénétré par une sorte de fluide féminin dont leur contact l'inondait » (Maupassant, 1983 : 175). Maupassant transmue l'être féminin en substance fluide, dont le fort magnétisme imprègne la conscience d'Olivier et l'annihile. Cette image, symbolisant la fusion des contraires, mère-fille, maîtresse-rivale, condense l'idée de l'éphémère, la fuite de l'eau étant l'image du temps qui s'écoule.

Anette hante l'esprit du peintre devenant un être inquiétant qui frôle l'hallucinatoire :

Il arrivait alors souvent que, dans cette sorte d'hallucination où il berçait son isolement, les deux figures se rapprochaient, différentes, telles qu'il les connaissait, puis passaient l'une devant l'autre, se mêlaient, fondues ensemble, ne faisaient plus qu'un visage, un peu confus, qui n'était plus celui de la mère, pas tout à fait celui de la fille... (Maupassant, 1983 : 219).

Le dédoublement des visages puis leur fusion finale est signe visible du trouble intérieur du peintre, partagé irrémédiablement entre l'image de la mère qu'il a aimé autrefois et la jeunesse séduisante de la fille pour laquelle il éprouve un amour irrationnel et obsédant. Olivier assiste à la naissance progressive de l'angoisse, qui finit par l'engloutir dans un gouffre sans issue possible,

manifestation du double par introspection, qui découle de la perception d'une présence rarement visible, perçue seulement par l'individu. Son malaise se traduit par une espèce de déchéance de tout son être: « une sorte d'hébètement moral et d'anéantissement physique » (Maupassant, 1983 : 236). Olivier se sent de plus en plus sous l'emprise d'une terreur grandissante, qui s'accroît avec les modulations d'une étrange mélodie – la Symphonie champêtre de Méhul, interprétée par Anette :

[...] les phrases semblaient des plaintes, plaintes diverses, changeantes, nombreuses, qu'interrompait une note unique, revenue sans cesse, tombant au milieu des chants, les coupant, les scandant, les brisant, comme un cri monotone incessant, persécuteur, l'appel inapaisable d'une obsession (Maupassant, 1983 : 215).

Ce cri prolongé et persistant qui pénètre dans la conscience d'Olivier, nous fait évoquer l'angoisse individuelle dépeinte dans certains tableaux expressionnistes ayant pour but de représenter l'expression des sentiments et des émotions de l'individu, tels « Le cri » d'Edvard Munch⁷, icône de l'angoisse existentielle. Il en va de même lorsqu'Olivier se promène dans les boulevards de Paris, étourdi par le bruit des rafales de vent : « Tout à coup une sorte de mugissement glissa sur les toits, ce cri de bête de la tempête qui passe » (Maupassant, 1983 : 243) et harcelé par un tourbillon de feuilles mortes : « Elles couraient devant lui, s'accumulant et tourbillonnant, s'enlevant en spirales jusqu' au faite des maisons. Il les chassait comme un troupeau, un troupeau fou qui s'envolait et qui s'en allait, fuyant vers les barrières de Paris » (Maupassant, 1983 : 243-244). Dans ce délire progressif le paysage s'intègre au récit faisant écho aux émotions intimes du peintre. La force suggestive de l'image relie étroitement le visuel à l'auditif, contribuant à créer une atmosphère hallucinatoire.

Un dualisme net court le long de l'histoire qui se précise même dans les objets, les cadeaux offerts par Bertin aux deux femmes – deux bagues – ou dans les détails du décor comme par exemple cette veilleuse à double foyer: Olivier retrouve mère et fille au travail, dans l'intimité du petit salon, et son regard de peintre capte les deux femmes sous les aspects changeants de la lumière :

Les deux têtes voisines, penchées sous les deux lumières toutes proches, recevaient dans les cheveux une coulée de leur rose qui se répandait sur la chair des visages, sur les robes et sur les mains remuantes; elles regardaient

⁷ Le peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944) représente les pulsions intimes de l'individu et l'hostilité du monde à peine ébauché. Ses images, en utilisant de très fortes et suggestives couleurs, expriment l'angoisse existentielle, la solitude et la mort.

leur ouvrage avec cette attention légère et continue des femmes habituées à ces besognes des doigts, que l'œil suit sans que l'esprit y songe (Maupassant, 1983 : 122).

La dualité est visible dans la représentation métonymique de ces deux êtres : *deux têtes*, mère – fille en un double portrait éclairé par touches de lumière et de couleur éparses, dont la mobilité circule sur leur corps, ce qui nous induit à l'associer à certains portraits impressionnistes – ceux de Renoir par exemple – où la lumière glisse sur le corps et le visage des femmes créant d'éclatants chromatismes.

De la même façon que la représentation picturale favorise l'apparition du double, le miroir est un élément qui le reproduit également car il rejoint le rôle mimétique et représentatif de la peinture. *Fort comme la mort* offre d'intéressants effets optiques et des jeux de cadrage. Le texte, découpé en tableaux, abonde en objets réfléchissants qui prolongent l'illusion optique de l'image perçue. Le récit s'ouvre par l'atelier de l'artiste, présidé par une glace qui encadre tout l'ensemble comme dans ces intérieurs de la peinture flamande où le miroir embrasse tout le décor. Le reflet des personnages, fréquent dans l'œuvre de Maupassant, déclenche la question de leur identité, projetant une image de soi et d'un être différent à la fois, étranger à l'individu lui-même. Dans *Fort comme la mort* l'image renvoyée s'avère toujours décevante. Any en deuil, accablée par la mort de sa mère, contemple sa figure détériorée par la souffrance: « [...] effrayée de ses joues creuses, de ses yeux rouges, du ravage produit sur elle par ces quelques jours de souffrance. Son visage [...] lui sembla tout à coup celui d'une autre femme, un visage nouveau qui se décomposait... » (Maupassant, 1983 : 165). À partir de cette découverte elle deviendra un être hanté par l'obsession de vieillir.

Se regarder dans la glace suscite chez Maupassant l'image du double, développée dans *Le Horla* qui retrouve sa forme plus subtile et complexe dans *Fort comme la mort*. La comtesse se contemple afin de mieux voir les effets destructeurs du temps et elle ne retrouve qu'une surface ternie par son souffle, illusion optique de l'effacement qui produit un sentiment inquiétant d'étrangeté, similaire à celui qu'éprouve le personnage de *Le Horla*, dont le visage est éclipsé par celui d'un être invisible. Bayard soutient que la rencontre dans le miroir « est souvent marquée par l'apparition d'une fissure, comme celle qui brise la tranquillité de l'univers rationnel dans la littérature fantastique. [...] L'Autre apparaît transformant l'image de soi, déstabilisant le champ perceptif » (Bayard, 1994 : 71).

Alors que le miroir fixe l'image d'un être sans nier la dimension temporelle, le tableau, par contre, fige intemporellement un visage immuable. Any n'accepte pas ses traits atteints par les méfaits de l'âge, ce qui remet en cause son sentiment

d'identité. L'image de la femme se regardant dans un petit miroir suggère la délicatesse de certaines miniatures anciennes : « dans le cadre ovale et ciselé son visage s'enfermait comme une figure d'autrefois, comme un portrait du dernier siècle, comme un pastel jadis frais que le soleil avait terni » (Maupassant, 1983 : 250). Cette scène renvoie aussi à un registre pictural universel : la femme au miroir, représentée par Courbet et Gervex, entre autres, au XIX^e siècle.

À partir du moment où Any se voit autre, elle évite la lumière diurne préférant les zones tamisées de la maison ; se mirer devient une véritable obsession, comme la torture malade de Madame Hermet, toujours face au « petit miroir à poignée d'argent » (Maupassant, 1979 : 878) qui lui fait concevoir le vieillissement comme une terrible maladie ; Any s'y observe constamment dans son appartement et dans les rues devant les devantures des boutiques, allant jusqu'à porter un « imperceptible miroir » dans sa poche « une mignonne boîte à poudre de riz en ivoire » (Maupassant, 1983 : 250) qui lui permet de regarder en marchant son visage flétri. Exaspérée par cette lutte impossible contre le temps, dans son paroxysme elle brise l'objet dont la fêlure est projection de l'identité instable qui déchire son âme. La fonction du miroir est double : il reflète à la fois l'apparence externe et la conscience intérieure des êtres. La fixation fatale sur une surface réfléchissante ne peut que faire appel à la malédiction de Narcisse, condamné éternellement à se regarder dans l'eau.

Fort comme la mort accorde une place considérable à la dimension temporelle, au point que l'écoulement du temps, puissant agent agissant sur la conscience des personnages, devient un autre fil conducteur du récit. Le contexte historique nous fournit un document intéressant sur les manifestations picturales qui se chevauchent au dernier quart du siècle. Maupassant capte la vie, sa lumière, les saisons, ses couleurs, qui varient suivant le temps qui passe. Il peint d'une touche hâtive la ville, les grands boulevards, les mouvements de foule, signes de l'instant qui fuit.

Le temps de la fiction, celui des événements, rythme de leur marche les états d'âme des personnages dans leur lassitude. Les saisons, symbole du passage du temps, jouent un rôle essentiel dans l'œuvre, scandant les états d'âme du personnage. Olivier Bertin évolue d'un bonheur tranquille avec Any vers le malheur d'un amour obsessionnel pour la fille de sa maîtresse : « quelque chose d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort » (Maupassant, 1983 : 271-272) qui le détruit progressivement. Cet amour s'amorce, à son insu, au printemps où il éprouve une nouvelle vigueur dans un Paris radieux où tout semble renaître : « toute la gaieté du printemps nouveau semblait tombée du ciel sur les vivants » (Maupassant, 1983 : 97) puis en automne cet état évolue vers un sentiment

insaisissable, un mal métaphysique qui se transforme en une détresse poignante au début de l'hiver : dans l'atmosphère glaciale des boulevards couverts de feuilles, « feuillage de mort », Olivier est envahi par une terrible amertume : « une tristesse spéciale, tristesse d'agonie » (Maupassant, 1983 : 240). Dans le glissement des jours le temps intérieur de l'être est lié à l'écoulement des saisons.

Olivier n'est pas seulement sensible aux signes du temps, de son propre vieillissement physique, mais à ceux de la vieillesse de l'âme : « Je suis vieux. Tout le montre, mes cheveux, mon caractère qui change, la tristesse qui vient. Sacristi, voilà une chose que je n'ai pas connue jusqu'ici : la tristesse ! [...] Cela prouve que mon cœur aussi a vieilli » (Maupassant, 1983 : 171). Le peintre, « le cœur vermoulu d'amour » (Maupassant, 1983 : 230), connaît les supplices d'une jalousie inguérissable, de l'amour fatal dans sa vieillesse. À son malheur d'aimer sans espoir la jeune Anette se lie le sentiment d'avoir vieilli : « Un autre amour entrain, malgré lui, par cette brèche! un autre ou plutôt le même surchauffé par un nouveau visage, le même accru de toute la force que prend, en vieillissant, ce besoin d'adorer » (Maupassant, 1983 : 237).

La hantise du temps atteint par égal Olivier et Any dans leur déchéance: la souffrance délirante du peintre se double de celle de sa maîtresse, angoissée de ne plus être aimée et terrifiée par la décrépitude « Rien n'avait vieilli que sa chair, sa misérable peau, cette étoffe d'os, peu à peu fanée [...]. La hantise de cette décadence était attachée à elle, devenue presque une souffrance physique » (Maupassant, 1983 : 249) considérant la vieillesse comme une terrible maladie elle se sent tel « un être atteint d'un mal dévorant » (Maupassant, 1983 : 250). La lenteur des saisons n'existe plus pour la comtesse qui a une perception différente de « la fuite formidable des instants » ayant une impression subjective de la durée: « cette course imperceptible, affolante quand on y songe, de ce défilé infini des petites secondes pressées qui grignotent le corps et la vie des hommes » (Maupassant, 1983 : 252). Leur relation au temps se traduit par leur instabilité et leur pensée obsédante ce qui les empêche de vivre en harmonie le présent.

Le thème du double et celui de la fugacité de la vie se dessinent en profondeur dans l'écriture de *Fort comme la mort* par le biais du mythe de Faust, qui tient une place décisive à la fin du récit : la soirée à l'Opéra, pendant laquelle Olivier écoute le drame de Goethe, précède la mort du peintre. Accablé par l'aliénation amoureuse et par l'obsession du vieillissement, face à la jeunesse d'Anette, il s'identifie au ténor jouant le rôle de Faust « qui chante l'horrible dégoût du néant » (Maupassant, 1983 : 256). Le message musical l'émeut intensément, au point de lui permettre de se dédoubler lui-même en Faust s'adressant à Satan :

Je veux un trésor qui les contient tous,
 Je veux la jeunesse
 (Maupassant, 1983 : 257).

Ces mots lui reviennent à la mémoire, comme un écho de sa propre conscience tourmentée. Le registre intertextuel ravive et prolonge le conflit intérieur d'Olivier, qui se voit confronté à son irréalisable désir. Dans une atroce souffrance morale, sa décadence professionnelle – la critique a qualifié son art de « démodé » – vient de précipiter le peintre dans une totale détresse, qui l'amène vers la mort : renversé par un omnibus, on hésite entre un malheureux accident ou un suicide volontaire.

Olivier entretient un dernier dialogue avec sa maîtresse où il lui prie de brûler toutes ses lettres, dernier vestige de leur amour. La souffrance de la comtesse, impuissante devant la mort, s'accroît terriblement à cause de la destruction des lettres, dévorées par les flammes de la cheminée : « c'était leur amour brûlant, c'était leur amour qui se changeait en cendres » (Maupassant, 1983 : 290). Comme les êtres, les objets, les lettres, témoins muets de la fuite inexorable du temps, n'échappent pas à leur action. Le désir du peintre est ressenti cruellement par Any comme l'effacement d'une partie d'elle-même : « Cela lui semblait lourd, douloureux, vivant et mort [...]. C'était l'âme de son âme, le cœur de son cœur, l'essence de son être aimant qu'elle tenait là » (Maupassant, 1983 : 289). Avec la disparition des lettres, elle voit brûler ses rêves, ses illusions, ses souvenirs avec Olivier, c'est tout son passé sentimental qui s'enfuit et qui disparaît à jamais.

Les objets de leur langage secret expriment la vie des êtres avec lesquels ils s'identifient ou bien ils s'accordent à la gravité des situations. Tout un décor mourant dans le silence nocturne prélude la mort d'Olivier : « le feu agonisant dans le foyer sous la cendre noire des lettres ; deux bougies s'éteignirent, un meuble craqua » (Maupassant, 1983 : 292), tout semble mort dans la chambre du peintre sauf le battement de l'horloge qui « chantait dans la nuit la marche du temps, en la modulant sur ses timbres divers » (Maupassant, 1983 : 292). Après la destruction des lieux et la disparition des êtres l'horloge, symbole du temps qui s'écoule, continue de régler le cours de l'existence.

La dualité texte-image est inscrite au sein de *Fort comme la mort* dans la représentation picturale du tableau, noyau thématique du roman où convergent les questions d'intériorité, de temporalité et du dédoublement. *Fort comme la mort* projette toute une série de structures réfléchies, à travers le portrait, les glaces et les miroirs, qui prolongent l'illusion du vrai, créant un piège optique auquel sont confrontés personnages et lecteur. Dans la thématique du double s'imbriquent inextricablement le thème de la durée et de la hantise du temps, dans une démarche temporelle qui devance Proust. Le temps subjectif des êtres rythme leur

vie intérieure, leurs angoisses et leur déchéance pour aboutir finalement à leur anéantissement.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, H. (1994) : *Le Chef-d'Oeuvre inconnu*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Ch. (1976) : « Le peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, B. de la Pléiade.
- BANCQUART, M-C. *et al.* (2004) : *Maupassant et l'écriture*, Actes du Colloque de Fécamp, Paris, Nathan.
- BAYARD, P. (1994) : *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de minuit.
- BERNARD, E. *et al.* (2004) : *Histoire de l'Art, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse.
- BRETTELL, R. (2009) : *Impressionnisme, Peindre vite 1860-1890*, Paris, Hazan.
- CARAMASCHI, E. (1985) : *Arts visuels et littérature*, Paris, A G Nizet.
- DUBOIS, CL-G. (2001) : « Interférences du visuel et du textuel », *Dialogue des arts*, Lyon, J.P. Landry et P. Servet éd., CEDIC.
- LOCHNAN, KA (éd.) (1999) : *Seductive surfaces. The art of Tissot. Studies in British Art* 6. New Haven, Yale University Press.
- FLAUBERT, G. (1969) : *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard.
- FONYI, A. (1993) : *Maupassant*, Paris, Kimé.
- GICQUEL, A-Cl. (1993) : *Maupassant, tel un météore*, Paris, Le Castor Astral.
- GIDÉ, A. (1948) : *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard.
- LABARTHE-POSTEL, J. K. (2002) : *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Paris, L'Harmattan.
- MAUPASSANT, G. (1983) : *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard.
- (1910) : « La vie d'un paysagiste », *Œuvres Posthumes II*, Paris, L. Conard.
- (1983) : *Bel ami*, Paris, Gallimard, Albin Michel.
- (1974) : *Contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, B. de la Pléiade.
- (1979) : *Contes et nouvelles II*, Paris, Gallimard, , B. de la Pléiade.
- RICHER, L. (éd.) (2002) : *Littérature et peinture aux XIX^e et XX^e siècles, II*, CEDIC, Université Jean Moulin, Lyon 3.
- SATIAT, N. (2003) : *Maupassant*, Paris, Flammarion.
- SEMMER, L-C. (2007) : *Les œuvres-clés de l'Impressionnisme*, Paris, Larousse.
- VOUILLOUX, B. (2005) : *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éd.
- ZOLA, É. (1983) : *L'Œuvre*, Paris, Gallimard.

Sur Internet

<<http://pintores.vtrbandaancha.net>> J. Béraud. (Consulta: 10/02/2010).

<<http://es.wikipedia.org>> J. Tissot, G. Courbet. (Consulta: 10/02/2010).

<<http://www.pierre-auguste-renoir.org>> P-A. Renoir. (Consulta: 10/02/2010).

<<http://www.commons.wikimedia.org>> H. Gervex. (Consulta: 10/02/2010).

Mémoire et autofiction dans l'œuvre de Catherine Cusset

AMELIA PERAL
Universidad de Alicante

1. INTRODUCTION

La mémoire de ce qu'on ne peut pas dire ne disparaît pas.
Elle produit un silence qui envahit tout comme les mauvaises herbes
dont le vent dissémine les graines (Cusset, 1999 : 141).

Dans *Jour*, Catherine Cusset assimilait ainsi les fluctuations de la mémoire aux mots non prononcés. L'indicible n'est pas oublié par la mémoire car celle-ci ne permet pas d'enfouir le passé dans ses fins fonds. L'indicible n'est envahi que par le silence, un silence conscient et qui fait mal à cause précisément de ce manque d'air qui l'empêche de vivre. Il se nourrit de la sorte de lui-même. Mais la mémoire, elle, n'oublie pas. Elle joue à faire semblant. Elle s'amuse avec les différents JE qui conforme les êtres que nous sommes. Entre passé, présent et temps à venir, l'être se construit. Et de même, le JE auteur, narrateur et / ou personnage de l'être écrivant vit à ses dépend.

Catherine Cusset appartient à cette catégorie de femmes écrivains nées dans les années 60, et qui ont commencé leur production littéraire dans les années 90. Elle forme partie de cette nouvelle génération de femmes auteurs comme Annie Ernaux, Camille Laurens, Christine Angot, qui ont trouvé dans les écritures de l'intime un dévoilement de soi¹.

Née à Paris, de père catholique breton et de mère juive, Catherine Cusset a été professeur de littérature française du XVIII^e siècle à l'université de Yale, pendant 11 ans. Elle vit à Manhattan. Elle est l'auteur de neuf livres² et d'un récit publié

¹ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 2007.

² Par ordre chronologique: *La Blouse roumaine*, Paris, Gallimard, collection L'infini, 1990 ; *En toute innocence*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1995, collection Folio, 2001 ; *À vous*, Paris, Gallimard, 1996,

récemment au Mercure de France. Certains de ses livres ont été nominés au Prix Goncourt, c'est le cas notamment de *En toute innocence* nominé au Prix Goncourt et finaliste du Prix Femina ; et de *Un brillant avenir* (2008) finaliste du Prix Goncourt et Prix Goncourt des Lycéens. *Le problème avec Jane* (1999) a reçu le Grand Prix des lectrices d'*Elle* et a été finaliste du Prix Médicis. *La haine de la famille* (2001) a été nominé au Prix Inter.

Dans la plupart de ses romans, elle joue constamment entre le réel et la fiction. Ses romans ont été considérés par une partie de la critique comme des autofictions. Pour l'auteur, son écriture est plutôt une écriture « autographique ». Entre l'autofiction et l'autographie à laquelle l'auteur fait référence, le travail de mémoire de l'écrivain à l'œuvre se forge minutieusement, intensément, systématiquement d'un récit à l'autre.

2. ENTRE MÉMOIRE ET AUTOFICTION

Écrire après Auschwitz est un acte de barbarie? affirmait le philosophe Adorno. Ou encore, comment phraser après Auschwitz ? (Lyotard, 1981 : 283) se demandait Jean-François Lyotard. Si ces affirmations nous démontraient à quel point l'ère du témoin était fondamentale pour ne pas oublier, elles nous introduisaient, de même, en plein processus de remémoration. La mémoire se trouvait être au centre de nombreux travaux aussi bien historiques que philosophiques. Je n'en citerai que quelques-uns : *Histoire et mémoire* (1988) de Le Goff, *Le Crime et la mémoire* (1989) d'Alfred Grosser, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) de Paul Ricoeur, *La mémoire saturée* (2003) de Régine, *Les abus de la mémoire* (2004) de Tzvetan Todorov... Comme soulignait l'historienne, Annette Wieviorka, on en arrivait ainsi à partir du procès Eichmann à l'ère du témoin :

Jusqu'au procès Eichmann (1961), la parole des survivants ne fut guère entendue. Les ouvrages peinaient à trouver des éditeurs et quand ils étaient publiés, ne trouvaient guère de public. Avec le procès Eichmann, le témoin acquiert une identité sociale. Peu à peu, les grands textes entrent dans le canon littéraire [...]. C'est l'entrée dans l'ère du témoin dont nous ne sommes pas encore sortis (Wieviorka, 2007 : 8).

collection Folio, 2003 ; *Jouir*, Paris, Gallimard, 1997, collection Folio 1999 ; *Le problème avec Jane*, Paris, Gallimard, 1999, collection Folio, 2001 ; *La haine de la famille*, Paris, Gallimard, 2001, collection Folio, 2003 ; *Confession d'une radine*, Paris, Gallimard, 2003, collection Folio, 2004 ; *Amours transversales*, Paris, Gallimard, 2004, collection Folio 2005 ; *Un brillant avenir*, Paris, Gallimard, 2008 ; *New York-Journal d'un cycle*, Paris, Mercure de France, 2009.

De nos jours, l'ère du témoin touche progressivement à la fin comme déclarait Jorge Semprun lors d'une entrevue en 2002. Semprun répondit que c'était une question qui allait se poser de plus en plus, parce qu'avec le temps il y aurait moins de témoignages directs : « Nous arrivons à la fin de l'époque de la mémoire. Et si l'on continue à écrire sur les camps, sur la déportation, ce sera de plus en plus sous forme de fiction » (Semprun, 2002).

Serait-ce de ce fait la fin d'une littérature de la Shoah ? Serait-ce la fin de la mémoire collective ? Comment évolue-t-elle ? Bien des questions qui pour le moment n'ont pas une réponse claire et précise. Ce qui est évident, c'est que la fin de l'ère du témoin approche de plus en plus et que le témoignage direct, à la première personne, vécu dans un temps présent, narré au passé tend de plus en plus à disparaître, et qu'à notre avis, d'un point de vue littéraire passé, présent et futur se confondent dans les temps de la narration. Une évolution de ce genre de littérature est donc encore à prévoir dans laquelle la fiction et l'autofiction prendraient la place de la mémoire réelle et vécue à la première personne sur ces faits historiques. Serait-ce donc la fin de la mémoire de toute une génération ?

Nous établissons d'emblée une différence entre deux générations de la mémoire de la Shoah : la génération de la mémoire de la Shoah où les disparus, les survivants, les rescapés et les survivants-enfants ont vécu à la première personne les différents procédés d'extermination, et la génération d'après la mémoire de la Shoah où le témoignage est surtout un témoignage second.

Certains romans de Catherine Cusset pourraient s'insérer dans cette deuxième génération car ils adoptent, dans la littérature actuelle, certaines des multiples formes de survivances de la mémoire de la Shoah. Cependant, le propos de l'écriture cussettienne n'est pas d'écrire sur ÇA, c'est-à-dire sur l'innommable. Certains de ces récits comme *La haine de la famille* nous dévoilent un passé directement lié à cet événement historique et transcendantal qui a bouleversé le concept d'humanisation de l'être tel qu'il avait été établi bien avant, puisque l'extermination de plus de 6 millions de juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale partait d'un même objectif : faire des Juifs des êtres déshumanisés. De ce fait, la condition juive de sa famille maternelle n'occupe qu'une toute petite place dans son écriture mais devient le centre de sa réflexion sur l'espace occupé par la famille dans le développement personnel de chaque individu. Affirmant elle-même être narcissiste, l'espace du Moi dans l'écriture de Catherine Cusset est un espace propre et individuel qui se construit, entre autres, par rapport à la mémoire héritée d'une grand-mère et d'une mère juive d'origine parisienne.

Si la première génération de la mémoire de la Shoah se caractérise par le silence, après la profonde déshumanisation à laquelle survivants, rescapés et

témoins ont été soumis, et devient quasiment inénarrable pour l'écrivain témoin qui doit récupérer sa voix et sa capacité de nommer l'innommable et de se souvenir en sortant ainsi du silence, la deuxième génération se caractérise aussi par le silence. Le silence a été l'héritage laissé par les parents aux enfants afin de ne plus se souvenir et d'oublier la douleur. Dans la plupart des cas, les enfants de cette génération seront tenus à l'écart et n'apprendront les faits que dans des cas extrêmes, ou presque par hasard. Par conséquent, de la première à la deuxième génération de la mémoire de la Shoah, il y a eu un changement dans la conception du sujet entre le témoignage direct et le témoignage second, entre passé et présent qui ouvrent les portes à un avenir toujours incertain.

Et de ce fait, comme avoue Serge Doubrovsky, ce qui a permis l'apparition de l'autofiction, ou tel que signale Cusset de ce genre d'"autographie": « Je crois que c'est la conception du sujet qui a changé. Le sujet, au sens classique, a ses contradictions. Personne mieux que Rousseau n'a connu ses propres contradictions internes, notamment entre le masculin et le féminin » (Doubrovsky, 2007 : 60). En ce sens, la conception du sujet écrivain a changé d'une génération à l'autre, en passant ainsi d'une écriture de témoignage à une écriture autofictionnelle, l'écriture de Catherine Cusset est une écriture qu'elle définit elle-même d'emblée comme une autofiction³ en suivant la définition proposée par Serge Doubrovsky :

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau (Doubrovsky, 1977).

Ainsi, *Jouir*, *La haine de la famille*, *Confession d'une radine* et *Un brillant avenir* sont des œuvres autofictionnelles car les faits sont strictement réels mais nous révèle l'auteur :

Je n'y ai pas donné mon nom⁴ – qui est le critère de définition de l'autofiction pure et dure, selon Doubrovsky⁵ – mais ce sont des livres à la première

³ Le mot « autofiction », sans tiret, fait son apparition en 1977, sur la quatrième de couverture de *Fils*, de Doubrovsky.

⁴ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

⁵ Lors d'un Colloque sur l'autofiction, tenu à Cerisy-la-salle, Serge Doubrovsky en était venu à s'interroger sur l'origine du terme « autofiction » qui remonte à une prise de conscience de son propre moi comme sujet écrivain: « Pourquoi ai-je été amené à écrire ? La réponse se situe, je cite de mémoire, vers le milieu de *fil*s : « Jaune, Juif. La mort sur la poitrine. Entre les jambes. Je l'ai portée. Mon bel organe. Vieilles histoires. Boches, bacilles. Mes cicatrices. A l'aine. A l'âme. Laissé des traces m'ont marqué. Ma youpine. M'a rendu.

personne, au présent, et dans lesquels je n'ai rien inventé : l'invention risquait de falsifier la vérité émotionnelle qui était l'objet de ces livres (Cusset, 2007 : 201).

En effet, dans ces œuvres, l'auteur diffère du narrateur-personnage qui adopte le prénom de Marie. Marie devient l'*alter-ego* de l'écrivaine dans la plupart de ces récits. Cependant, l'auteur s'expose, nous dit-elle, comme Rousseau :

Je ne moralise pas en regardant les autres, mais à partir de moi [...]. Comme Rousseau, je me prends pour exemple : je m'expose⁶. Si j'ai étudié le roman libertin, c'est parce que j'y vois la naissance du sujet moderne dans ses contradictions et son éclatement. Ce sujet pluriel d'après l'ère du soupçon, il me semble que seule l'autofiction arrive à le saisir (Cusset, 2007 : 205).

Pour Catherine Cusset, son écriture est délibérément une « écriture plate » (Cusset, 2007 : 206), c'est-à-dire une écriture qui dit bien ce qu'elle veut dire, qui ne se faufile pas derrière les mots, qui ne joue pas avec le langage, qui n'est pas dans ce sens, comme affirmait Doubrovsky, le résultat : « [...] d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage » (Doubrovsky, 1977), une écriture que l'auteur dénomme parfois comme « autographique », car je suis moi-même l'auteur de ce que j'écris, cependant aussi bien dans *La haine de la famille* que dans *Un brillant avenir*, le personnage central n'est pas Marie. Dans *La haine de la famille*, c'est sur la mère de Marie, Élvire, que repose le conflit familial, tandis que dans *Un brillant avenir*, le poids de la narration retombe sur la belle-mère de Marie, Helen. Donc, le problème autobiographique se pose lorsque, évidemment, le protagoniste des deux histoires n'est pas Marie. Marie raconte à partir de son vécu la vie de sa mère et celle de sa belle-mère. En ce qui concerne *Un brillant avenir*, la vie vécue par Helen devient en quelque sorte une fictionnalisation de l'auteur. Si les faits narrés à partir de la vie d'Helen sont néanmoins réels : Helen était premièrement Elena, née à la fin des années 30 en Bessarabie. Devenue orpheline, elle est adoptée par son oncle et sa tante. A partir de 1941 commence la fuite de ville en ville. Elle devient ingénieur en physique nucléaire, se marie avec Jacob, un jeune juif, malgré l'opposition de sa famille. Elle le suivra jusqu'en Israël. Avec leur petit garçon, Alex, ils partent pour l'Italie avec un seul objectif en tête, arriver à la

Exhibitionniste. Fallait la cacher. Je la brandis » (Doubrovsky, 1977 : 324). Et ainsi : « Vous comprendrez que pour moi, l'écriture, c'est la revanche. J'ai été pendant quatre ans un *Untermensch*, un sous-homme, même pas une réalité humaine [...]. Mon nom en porte d'autant plus d'importance. C'est pourquoi j'adhère totalement à la définition que Philippe Lejeune a donnée de l'autobiographie, selon laquelle il doit forcément y avoir homonymat entre l'auteur, dont le nom est inscrit sur la page, le narrateur et le personnage ou protagoniste... » (Doubrovsky, 2007 : 54).

⁶ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

terre promise, aux Etats- Unis. C'est donc bien à partir de ces faits réels que Catherine Cusset construit son récit, une autofiction sur la vie d'Helen qu'elle fictionnalise. Petit à petit, elle peint un personnage qui vit une vie qui n'est sûrement pas celle qu'elle a vécue mais celle que l'écrivain a bien voulu lui conférer.

L'auteur avoue que, lorsque sa mère a lu *La haine de la famille*, elle s'est sentie dépossédée de sa vie, complètement horrifiée (Cusset, 2007 : 208). Elle s'y est découverte dans le personnage de cette mère quasiment « monstrueuse ». Elle a vu sa vie exposée aux lecteurs. Elle s'est sentie dépossédée de son intimité. En effet, exposée de la sorte au lecteur, le conflit entre la mère et la fille et, par la suite, dans *Un brillant avenir*, les relations douloureuses entre la belle-mère et sa bru mettent à nu les sentiments les plus vifs. L'autofiction dans les récits cussetiens sert à masquer un vécu qui, sous le signe de l'autobiographie se rapprocherait de façon irrémédiable de la vie de l'auteur et de ceux qui l'entourent.

Comme signale Philippe Gasparini : « on considère généralement que l'autofictionneur se distingue de l'autobiographe traditionnel par son refus de retracer linéairement « l'histoire de sa personnalité » (Gasparini, 2008 : 307). Dans *La haine de la famille* et *Un brillant avenir*, les deux narrations jouent constamment entre prolepses⁷ et analepses⁸. Passé et présent se confondent et s'emboîtent aussi bien dans *La haine de la famille* que dans *Un brillant avenir*. Dans ce dernier, la narration débute en 2003 à la mort de Jacob. Entre le début du récit, en 2003, et la fin du même, en 2006, c'est toute la vie d'Helen qui remplit la diégèse d'un récit fragmentaire mais dont toutes les pièces s'emboîtent minutieusement. Dès lors tout le récit devient un croisement de voix qui va de la voix d'Helen à celle de Marie. Une Helen qui vit dans le présent, près de sa belle-fille, et qui, dans le passé, n'est pas Helen, l'immigrée roumaine qui habite aux Etats-Unis, mariée à Jacob d'origine juive et dont le seul fils, Alex est marié avec Marie, la française qui, elle aussi, a immigré en Amérique pour ne pas perdre Alex, mais Elena, la petite fille, l'adolescente et la femme mariée de Bessarabie. *Un brillant avenir* est structuré en quatre grandes parties qui ne suivent pas l'ordre chronologique logique. En ce sens, la linéarité du récit est bouleversée. Le titre de chaque chapitre correspond à l'évolution physique et personnelle d'Helen. Ainsi, la première partie met en scène la vie de la petite Elena de la façon suivante :

⁷ Définie par Genette: « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette, 1972 : 82).

⁸ Définie par Genette: « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 : 82).

Première partie. Fille

1. 2003 [Mort de Jacob. Pays de la liberté : Les Etats Unis]
2. 1941 [Elena, petite fille de Bessarabie]
3. 1943-1945 [Elena fuit la Bessarabie]
4. 1988-1989 [Helen, Jacob, Marie et Alexandru. Les Etats Unis]
5. 1950 [Elena prend conscience pour la première fois de l'importance de l'appartenance « être Juif ». Roumanie]
6. 1989 [Helen, Jacob, Marie et Alexandru. Mort de Ceausescu]
7. 1953 [Elena joue de l'accordéon]
8. 1990 [Helen, Jacob. Marie est française. Marie et Alexandru se marient en France]

Dans la deuxième partie, Elena rencontre Jacob qui est Juif.

Deuxième partie. Amante

1. 1958 [Elena et Jacob. Roumanie]
2. 1990 [Alex et Marie se rendent en Roumanie]
3. 1958 [Jacob est Juif]
4. 1992-1993 [Alex et Marie habitent aux États-Unis]
5. 1958 [Elena décide de reprendre sa relation avec Jacob]
6. 1993 [Marie dit : « Je crois que ta mère ne m'aime pas ». Les États-Unis]
7. 1959 [Elena et Jacob décident de se marier]
8. 1993 [Alex dit : « Ils ne t'aiment pas beaucoup, tu sais »]

Dans la troisième partie, Elena épouse Jacob et devient mère.

Troisième partie. Épouse et mère

1. 1960 [Les vrais parents d'Elena]
2. 1993-1994 [Alex : le fils perdu]
3. 1962 [Naissance d'Alex en Roumanie]
4. 1998-1999 [Naissance de Camille]
5. 1968 [Elena visite Paris]
6. 2003 [La maladie de Jacob]

La dernière partie et la première se rejoignent car elle reprend la mort de Jacob.

Quatrième partie. Veuve

1. 1974 [Arrivée en Israël]
2. 2003 [Le suicide de Jacob]

3. 1974-1975 [La vie en Israël]
4. 2004-2006 [Helen visite Paris une deuxième fois]
5. 1975 [Elena, Jacob et Alex partent pour les Etats Unis. Elena devient Helen]
6. 2006 [L'avenir : Camille]

Le lecteur pourrait de ce fait ne pas faire une lecture linéaire du récit. Les trois récits qui s'emboîtent peuvent être lus séparément en suivant la trace chronologique d'un chapitre à l'autre, le lecteur peut lire l'histoire dans l'ordre proposé par l'auteur ou l'altérer pour retrouver la vie des personnages de période en période. Car, dans *Un brillant avenir*, c'est la vie d'une femme que l'auteur dépeint par touches. Entre passé lointain (la vie d'Elena en Bessarabie, en Roumanie, en Israël, en Italie, jusqu'à l'arrivée aux Etats Unis), période qui comprend les années 1941- 1975, où les personnages principaux sont Elena, Jacob et Alex, et passé récent (la vie d'Helen aux Etats Unis jusqu'à la mort de Jacob), période qui comprend les années 1975-2003), où la vie d'Helen s'entrecroise à celle de sa bru, Marie, le récit s'interrompt dans un temps présent qui représente en même temps l'avenir. Après la mort de Jacob, en 2003, Helen se rapproche de Marie, en 2006, grâce à la petite Camille. Catherine Cusset construit dans *Un brillant avenir* un récit kaléidoscopique à trois temps.

La structure temporelle dans *La haine de la famille* est marquée par le présent et par le passé. Au centre du récit se trouve la figure maternelle. Divisée en 7 chapitres de la façon suivante :

1. Papa
2. Maman
3. Ploumor I
4. Ploumor II
5. 1943
6. L'Amérique
7. Grand-maman

D'un point de vue chronologique, *La haine de la famille* et *Un brillant avenir* se rejoignent à une date précise : 1943. C'est en 1943 que, dans *La haine de la famille*, a lieu l'événement qui, par la suite, va bouleverser la vie de la mère de Marie. La détention de sa grand-mère par des policiers français lors des persécutions juives par les nazis provoque chez la petite fille une peur terrible face à la perte de la figure maternelle. Dans *Un brillant avenir*, de 1943 à 1945, la belle-mère de Marie, Elena, est obligée de quitter la Bessarabie.

3. LES LIENS MATERNELS DE LA MÉMOIRE EN HÉRITAGE ENTRE PASSÉ ET PRÉSENT

3.1. Conflits Mère / Fille

A partir de cette question : « Qu'héritons-nous de nos parents⁹ ? », Catherine Cusset commença à rédiger *La haine de la famille*. Elle s'introduit au sein d'une famille bourgeoise française dont les membres ressemblent à ceux qui composent sa propre famille. Elle essaie de trouver un sens à ce qui a provoqué et provoque la haine à l'intérieur du sein familial. Y aura-t-il un seul personnage coupable de cette haine ? Plusieurs ? Sur qui retombera la faute capitale ?

La haine de la famille, ce n'est pas la haine de Marie envers sa mère. La haine de la famille, c'est la phrase leitmotive, une citation qui reflète la pensée de la mère face à sa propre vie. Si le désir de l'écriture de l'auteur est né du besoin de transmettre ce que chaque individu hérite de ses parents, cette écriture est devenue une découverte et une acceptation de l'autre (Cusset, 2007 : 208). Et de ce fait, l'Autre, en majuscules, c'est l'altérité dans l'écriture. C'est le Je écrivant de l'auteur à l'intérieur de son propre processus de création littéraire. Et l'Autre, c'est aussi, d'un point de vue psychanalytique, le lieu de l'inconscient où le Moi est refoulé, l'espace de la mémoire empêchée.

Pour Catherine Cusset, l'autofiction est conçue comme la mise à jour d'une culpabilité : « je ne sais pas si cela résulte de mon éducation catholique ou de mon origine juive [mais] il s'accompagne d'une autoanalyse » (Cusset, 2007 : 209). Car « la narratrice de *La haine de la famille* voit en sa mère un monstre d'égoïsme et de narcissisme » (Cusset, 2007 : 208). Donc sur qui retombe la culpabilité de ne pas aimer la mère ? Sur la narratrice qui l'a héritée de sa mère. Comme dans la genèse biblique lorsque Adam et Ève se font expulsés du Paradis. C'est Adam qui goûte au fruit défendu, mais c'est sur Ève que retombe la FAUTE de toute l'humanité.

La narratrice, dans son besoin d'échapper à toute assimilation avec la figure maternelle, dans son envie de dépasser l'Œdipe freudien, se tourne vers la figure phallique qui, dans ce cas, n'est pas le père, mais une figure de pouvoir à l'intérieur de laquelle se trouve la culpabilité de la déshumanisation des juifs, qui est donc celle du nazi. Marie s'érige elle-même comme la castratrice de sa mère. Cependant,

⁹ Pendant la Seconde Guerre Mondiale, la France divisée en deux parties après l'invasion allemande instaure le Gouvernement de Vichy. Dans *le journal officiel* du 18 octobre 1940, la Loi Vichy établit le statut des juifs : « Est regardé comme juif, pour l'application de la présente loi, toute personne issue de trois grands-parents de race juive, ou de deux grands-parents de la même race, si son conjoint lui-même est juif ». <<http://www.fdn.fr/~fjarraud/loivichy.htm>> (consulté le 09/04/2010).

Cette loi abolissait la loi juive et strictement religieuse de l'*Halakha* qui déclarait : « est juive, toute personne née de mère juive, ou dûment convertie au judaïsme » (Bitton, 2002 : 11).

la mémoire héritée a été, comme nous avons déjà souligné auparavant, celle du silence. « Pour nous l'histoire commence en 1933, l'année de l'arrivée au pouvoir de Hitler et s'arrête le 19 août 1944, jour de la libération de Paris, quand les premiers américains sont entrés dans les camps » (Cusset, 2001 : 186). Pendant des années, la narratrice avoue avoir grandi en ignorant que le passé aurait bien pu être différent :

On est les enfants de notre mère, qui est la fille de sa mère, qui est juive. Maman n'a pas de religion, ni grand-maman. C'est une famille parisienne et athée depuis des générations dans sa famille le mot juif n'a pas été prononcé jusqu'en 1940. Simone Levy-Martinet a découvert par les lois de ségrégation qu'elle était juive, quand on a poinçonné le mot JUIF sur sa carte d'identité et qu'elle a dû porter l'étoile jaune. Elle est devenue juive. Et c'est comme ça que l'histoire est entrée dans la vie d'une petite fille parisienne de sept ans (Cusset, 2001 : 186).

La haine de la famille provient de la mère : « maman qui crie haut et fort qu'elle ne veut pas qu'on célèbre la fête des mères : c'est Pétain qui a institué ce rituel. Travail, famille, patrie. Elle dit son horreur de la famille, de toutes ces saintes institutions qui conduisent au massacre de six millions » (Cusset, 2001 : 187). Face aux questions posées par ses enfants, elle crie sa peur de la perte de sa mère quand les policiers français sont venus les chercher :

Tu comprends comment ça a pu conditionner toute ma relation à ma mère ! Pourquoi je n'ai jamais pu la quitter ! J'avais peur dès que j'étais loin d'elle. Je n'ai plus cessé d'avoir peur [...] Pour une petite fille [...] voir sa mère arrêtée par des policiers [...] c'est abominable. C'est... toute la protection qui s'écroule, le monde qui... Absolument ! La fissure, la faille l'abîme ! J'ai eu abominablement peur. J'ai pensé que c'était fini, qu'elle allait mourir. Comment veux-tu que j'ai pu vivre normalement après ça ! (Cusset, 2001 : 195-196).

La haine de la famille en héritage retombera sur la narratrice. Marie s'auto-condamne : « le nazi, c'est moi. Moi qui n'aime pas ma mère » (Cusset, 2001 : 216). Il n'y a que dans la propre condamnation de la narratrice lors d'un voyage à Auschwitz, que le Je sera ébranlé par le Moi. Un court dialogue oppose le Moi de Marie à une amie Luna, dans leur façon de sentir tout le poids de l'histoire à Auschwitz. Pour Luna, ce deuil ne peut avoir lieu que par l'écriture. Pour le Moi personnage, le deuil ne peut avoir lieu que par un intense processus d'identification entre le Je et le Moi : « C'est pour ça qu'il faut parler » (Cusset, 2001 : 214) car à travers Auschwitz, c'est l'autre qui affleure. Et l'autre, c'est ce que je ne supporte pas. « C'est le début du nazisme » (Cusset, 2001 : 216). L'autre, c'est l'être en conflit. C'est la haine.

3.2. Conflits Belle-mère / Belle-fille

Le conflit qui oppose, à nouveau, la narratrice de *La haine de la famille* à Helen, sa belle-mère dans *Un brillant avenir*, repose sur la haine que ressent la belle-mère par rapport à sa belle-fille. Une haine qui débute lorsqu'Helen voit Marie comme une menace pour son fils, Alex en qui elle a déposé tout son espoir d'un brillant avenir en Amérique. Marie est professeur. Elle est Docteur. Et elle est française d'origine juive du côté maternel. Alex ne veut pas continuer ses études. Ne veut pas être professeur, ne veut pas faire de thèse et il est roumain d'origine juive du côté paternel. Helen a peur de perdre son fils s'il décidait de regagner la France pour y vivre avec Marie. Et elle culpabilise sa belle-fille de ne pas encourager Alex à finir sa thèse. Par conséquent, tout le poids de la faute qui dans la relation entre Marie et sa mère retombait sur la narratrice, en faisant de Marie, le nazi de sa mère, repose, dans ce cas, sur la figure de la belle-mère qui n'accepte pas cette relation. Le deuil œdipien entre la mère et le fils est un deuil qui ne peut pas avoir lieu car la mère refuse l'intromission de l'autre comme figure de remplacement. A nouveau passé et présent se confondent dans *Un brillant avenir* lorsqu'en 1958 Elena tombe amoureuse de Jacob, juif. Ses parents n'acceptent pas leur relation. Dans un premier temps, Elena succombera à la décision paternelle. Mais, comme nous révèle *Le Cantique des Cantiques* : « L'amour est plus fort que la mort », l'amour fait de la raison son prisonnier, et Elena détournera l'opposition de ses parents pour se marier avec Jacob. La situation vécue se répète lorsque Marie apparaît dans la vie d'Alex. Ses parents s'opposent à la relation. Et Alex choisit Marie face à sa mère. La haine entre les deux femmes est de ce fait inévitable. Si Marie avouait dans *La haine de la famille*, être le nazi de sa mère. Dans *Un brillant avenir*, elle découvre stupéfaite que sa belle-mère ne l'aime pas : « Je crois que ta mère ne m'aime pas [...] Dans la journée, je ne vois jamais tes parents, Alex. Je suis sûre qu'ils m'évitent. [...] elle ne veut pas de moi ici » (Cusset, 2008 : 185). Comme s'il s'agissait d'une figure satanique, Helen refuse de la toucher : « A mesure que la voiture prend de la vitesse, quelque chose en Marie se dégèle. Elle pleure. Elle se rend compte qu'Helen la hait au point d'être révoltée par un simple contact physique entre elles » (Cusset, 2008 : 187). Jusqu'au jour où Alex lui confirme par téléphone que ses parents ne l'aiment pas beaucoup (Cusset, 2008 : 205).

Marie représente, en quelque sorte, pour Helen tout ce qu'elle-même est. Tout ce brillant avenir qu'elle aurait tant voulu pour son fils. Marie est sa mémoire enfouie, son histoire de femme inavouée, son corps mis à nu, sa réalité cachée.

Helen devient pour Marie le retour à une confrontation féminine vécue dans sa relation avec la figure maternelle. Helen représente pour Marie le nazi qu'elle-

même est pour sa mère. La culpabilité de ne pas aimer la mère, avouée dans *La haine de la famille*, remet en cause, dans *Un brillant avenir*, son évolution comme sujet dans son devoir de mémoire. Le devoir de mémoire se poursuit dans *Un brillant avenir*. Camille, la fille de Marie et la petite fille d'Helen, représente l'union entre le passé, le présent et l'avenir.

4. CONCLUSION

S'il y a bien une action qui peut nuire à la mémoire, ce n'est pas l'oubli mais le silence et de ce fait, la non transmission de la mémoire à cause de l'indicible. La mémoire est une interaction entre l'effacement et la conservation. Dès lors, elle est forcément une sélection (Todorov, 2004 : 14). L'écriture « autobiofiction-graphique » chez Catherine Cusset démontre que le passé ne peut pas être oublié. La mémoire héritée trouvera toujours un moyen de contourner l'oubli : « La mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli » (Todorov, 2004 : 14) nous faisait remarquer Todorov dans *Les abus de la mémoire*. « On n'oublie pas, c'est vrai. Même si on n'y pense pas, ça reste là et c'est... une douleur... c'est inscrit dans la chair » (Cusset, 2001 : 196), écrivait Catherine Cusset dans *La haine de la famille*. Et telle est sans doute la forme qu'elle adoptera lorsque l'ère du témoin arrivera à sa fin. Ecrire ainsi pour ne pas oublier qu'il y eu un temps où on faillit ne pas être, ni hommes, ni femmes, ni enfants. Il y eu un temps enfoui dans les profondeurs de la mémoire qui n'aurait jamais dû avoir été, car pendant qu'il fuyait de lui-même il était étant / étang.

BIBLIOGRAPHIE

- BITTON, M. (2002): *Présences féminines juives en France (XIX^e-XX^e siècle)*, 2M éditions.
- CUSSET, C. (1990) : *La Blouse roumaine*, Paris, Gallimard.
- . (1995) : *En toute innocence*, Paris, Gallimard.
- . (1997): *Jouir*, Paris, Gallimard.
- . (1999) : *Le problème avec Jane*, Paris, Gallimard.
- . (2001a) : *La haine de la famille*, Paris, Gallimard.
- . (2001b) : *À vous*, Paris, Gallimard.
- . (2003) : *Confessions d'une radine*, Paris, Gallimard.
- . (2004) : *Amours transversales*, Paris, Gallimard.
- . (2007) : « L'écriture de soi: un projet moraliste » in J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Belgique, Academia Bruylant, 197-209.
- . (2008) : *Un brillant avenir*, Paris, Gallimard.

- . (2009) : *New York-Journal d'un cycle*, Paris, Mercure de France.
- DAYAN-ROSENMAN, A. (2007) : *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Ecrire*, Paris, CNRS.
- DOUBROVSKY, S. (1977) : *Fils*, Paris, Galilée.
- . (2007) : « Les points sur les " i " », in *Genèse et autofiction*, J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), Belgique, Academia Bruylant, 53-65.
- GASPARINI, Ph. (2004) : *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- . (2008) : *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil.
- GROSSER, A. (1989) : *Le Crime et la mémoire*, Paris, Flammarion.
- JEANNELLE, J.-L. y C. VIOLLET (dir.) (2007) : *Genèse et autofiction*, Belgique, Academia Bruylant.
- LE GOFF, J. (1988) : *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- LÉVY, Cl. (1998) : *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF.
- LYOTARD, J.-Fr. (1981) : « Discussions ou phraser " après Auschwitz " », in *Les fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (ed.), Paris, Galilée, 283-315.
- OUELLETTE-MICHALSKA, M. (2007) : *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ.
- RICŒUR, P. (2000) : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- ROBIN, R. (2003) : *La mémoire saturée*, Paris, Stock.
- SEMPRÚN, J. (2002) : « L'écriture ravive la mémoire », *Le Monde des débats*, mai.
- TODOROV, T. (2004) : *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- WIEVIORKA, A. (2007) « Préface », *Les alphabets de la Shoah*, Anny Dayan, Paris, CNRS.

Le temps et l'écriture du chaos dans *Soifs* de Marie-Claire Blais¹

EVA PICH PONCE
Universitat de València

Marie-Claire Blais est actuellement l'une des figures les plus importantes de la littérature québécoise et du panorama littéraire contemporain. Dans ses romans l'individuel ne peut pas être pensé en dehors du collectif et l'identité du sujet est profondément marquée par la réalité qui entoure les personnages. Cette réalité, qui se réduit au cadre familial dans les premiers romans, s'élargit progressivement jusqu'à atteindre des dimensions mondiales. Le Québec fermé sur lui-même qui apparaît dans ses premiers textes se transforme progressivement en un espace multiculturel, abandonné dans les derniers romans de l'auteure au profit d'un microcosme insulaire, une île du Golfe du Mexique qui devient le reflet d'un monde marqué par la violence et le chaos.

Le roman *Soifs*, publié en 1995, constitue le premier volume d'une tétralogie composée par *Dans la foudre et la lumière* (2001), *Augustino et le chœur de la destruction* (2005) et *Naissance de Rébecca à l'ère des tourments* (2008). Dans ces différents volumes nous retrouvons les mêmes personnages ainsi que des figures romanesques nouvelles qui continuent à développer les thématiques introduites dans *Soifs* et à créer une mosaïque du monde contemporain, une 'Comédie Humaine' du XX^e et du XXI^e siècles. Cette tétralogie reflète le passage de la vie, les naissances et les morts qui se succèdent. Certains personnages, comme Jacques ou Jean-Mathieu dans *Dans La Foudre et la Lumière*, meurent. D'autres comme Vincent et plus tard Mai et Rébecca naissent. Ces quatre œuvres, à travers leur continuité, reproduisent le passage des générations, le mouvement dynamique de la vie. Chaque personnage semble être porteur de sa propre intrigue qui n'est autre que celle de sa vie et de ses propres angoisses.

¹ Pour la réalisation de ce travail j'ai bénéficié d'une bourse de recherche FPU AP20051042 du *Ministerio de Educación y Ciencia*.

Cette tétralogie témoigne aussi de l'expérimentation formelle de Blais. Ces romans se présentent comme un grand paragraphe, sans interruptions, qui évoque la continuité de la pensée. *Soifs* est marqué par une complexité structurale très grande qui passe par le monologue intérieur, la (con)fusion des voix narratives, la pluralité des foyers de narration. Le travail sur le rythme de la phrase et sur le flux de la pensée, l'abondance des répétitions, rapprochent ce roman de la forme poétique. Dorrit Cohn a souligné la relation étroite qui existe entre le monologue narrativisé et la poésie :

Cet usage presque continu de la technique, et dans une tonalité d'étroite identification, donnant lieu à une fusion totale de la voix du narrateur et de celle du personnage, conduit le récit à la troisième personne, jusqu'à la frontière qui le met en contact à la fois avec la poésie lyrique et avec le discours philosophique (Cohn, 1981: 150).

Blais pousse cette association à l'extrême et fait de ses récits de véritables textes lyriques. Nicole Brossard, en parlant des romans de Blais affirme, en effet, que « toute la substance imaginative de ses livres s'organise dans et à travers le poétique » (2008 : 12).

A travers la mémoire des figures romanesques, *Soifs* fait voyager le lecteur dans le temps et dans l'espace. Des dizaines de voix subjectives se juxtaposent pour évoquer les images d'horreur du XX^e siècle et du siècle naissant: la Shoah, la guerre, le racisme, l'esclavage, le fanatisme religieux, la menace nucléaire, le terrorisme, la peine de mort. L'obscurantisme des années précédant la Révolution Tranquille qui apparaît dans ses premiers romans laisse la place progressivement à une thématique du chaos qui insiste sur la barbarie, sur la brutalité de l'homme et sur les risques nucléaires et écologiques menaçant l'individu, qui suggèrent la proximité de la fin du monde. Dans ce contexte, seule l'action solidaire sera capable de soulager, d'une certaine manière, les personnages.

1. L'EXIL ET LA MÉMOIRE

Soifs évoque différents mouvements migratoires du XX^e siècle provoqués par la violence, la guerre, ou la misère. L'exil physique ou psychologique caractérise la plupart des personnages, qui se déplacent (physiquement, ou bien à travers leur mémoire), dans leur mal de vivre, dans une quête existentielle impossible de satisfaire dans un monde où les guerres et la violence ont mis en question les valeurs et les repères de la société.

L'action de *Soifs* est située dans une île du golfe du Mexique, qui devient de manière symbolique un microcosme du monde entier. Les personnages, d'origines diverses, se trouvent réunis dans cet espace. L'île est un endroit d'accueil, un refuge, mais elle devient aussi l'endroit de l'intolérance, de la ségrégation, de la pauvreté. Malgré les mouvements migratoires volontaires ou forcés et malgré les voyages touristiques des figures romanesques à un ailleurs qui se veut paradisiaque, la violence est omniprésente et les personnages ne rencontrent à nouveau qu'intolérance et cruauté. Ils semblent emprisonnés dans un monde sans issue. Aucune utopie ne peut isoler les personnages des tragédies d'un monde qui est comparé dans le texte à un « magnifique jardin, fragmenté, brisé » (Blais, 1996: 14. Dorénavant SF suivi du numéro de page). D'autre part, les personnages sont tiraillés entre un passé qui les hante, un présent tumultueux et un avenir incertain. Si certains personnages ont fui un contexte social et historique déterminé, ils sont incapables d'oublier leurs origines et craignent l'avenir. Ils demeurent dans un entre-deux, évoqué dans le texte de Blais par la superposition de différents contextes spatiaux et temporels, qui souvent se confondent dans les pensées des personnages.

Selon Bénédicte Mauguère, l'identité, l'altérité et la mémoire constituent des thèmes essentiels de la production littéraire des femmes du Québec depuis la Révolution Tranquille (1997 : 54). Comme le souligne Todorov, « la représentation du passé est constitutive non seulement de l'identité individuelle – la personne présente est faite de ses propres images d'elle-même –, mais aussi de l'identité collective » (1995 : 52). La question de la mémoire est essentielle dans la littérature contemporaine. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que lors de la 37^e Rencontre Québécoise Internationale des Écrivains, les différentes tables rondes se soient centrées sur le thème « Mémoire/s ». Les romans de Marie-Claire Blais sont déterminés à déterrer, par l'écriture, les voix du passé oubliées.

Soifs nous rappelle les crimes de l'histoire: les camps de concentration nazis, les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki, les massacres de l'Indochine. Les conflits du passé sont étroitement liés à la vie de certains personnages : le père de Daniel conserve sur sa peau la marque de sa captivité dans les camps nazis. Ce roman évoque la guerre de 1944, les menaces nucléaires, le massacre de Jonestown, les bombes sur Bagdad, les « boules de neige striées de sang qu'échangeaient de jeunes garçons dans les rues de Sarajevo » (SF 264). Mère pense à ses cousins de Pologne morts dans le village de Lukow, déportés, exterminés.

Ce roman effectue toute une série de déplacements qui bouleversent la temporalité historique des références évoquées. Bien que l'action soit située lors des derniers jours du XX^e siècle, certains personnages affirment avoir connu les

horreurs de l'esclavage aux États-Unis, alors que celui-ci fût aboli à la fin du XIX^e siècle. Pareillement, les assassinats des panthères noires à Chicago qui sont évoqués dans le texte comme étant contemporains au moment de l'action, ne sont pas sans rappeler les événements qui se sont déroulés à Chicago à la fin des années 60. D'autres références restent imprécises dans le roman bien qu'elles s'inspirent d'une réalité sociale concrète : les meurtres commis par le troubadour rappellent la mort de plusieurs jeunes filles dans un campus de Floride. La référence à la « guerre de janvier » qui revient fréquemment dans le texte nous renvoie au souvenir de la Guerre du Golfe. En déplaçant certaines références historiques ou en maintenant l'imprécision de certaines autres, ce roman universalise les crimes contre l'humanité et les rend extrêmement actuels.

Soifs insiste notamment sur les horreurs de l'esclavage. Le pasteur Jérémie se souvient du temps où l'accès aux plages lui était interdit et où il transportait de la terre dans un camion, les pieds attachés par des chaînes. Le navire *Henrietta Marie*, que l'on découvre au fond des eaux devient l'emblème de la cruauté du passé : à son intérieur on ne découvre pas les trésors espérés mais au contraire des hommes et des femmes « aux pieds encore encerclés de fer » (SF 234). Le texte effectue à nouveau un déplacement temporel : ce navire fut effectivement découvert près de Key West en 1972 et devint un symbole pour l'Amérique de son héritage troublant. Dans *Soifs*, la découverte de ce bateau d'esclaves se confond aux festivités qui célèbrent l'arrivée du nouvel an 2000. Le *Henrietta Marie* devient un char de plus, promené dans cette ville où se succèdent les carrosses du « sphinx géant », les « chars que tiraient des pharaons », des « êtres hybrides ».

Les références mythiques, bibliques et historiques se mélangent et se répondent dans ce roman et donnent à celui-ci toute sa complexité. Les déplacements et la (con)fusion des différentes références sont mis en abyme à la fin du texte par le personnage de Fred, dont les troubles de la mémoire conduisent celui-ci à mélanger et à confondre le présent et le passé, la réalité qui se tient devant lui et celle dont il se souvient ou qu'il imagine :

[...] où suis-je maintenant, quelle est ma destination, voici Cornélius mené dans une charrette par un cheval vers l'arbre maudit, le nœud coulant tronçonnant la nuque, le voici qui pleure dans son mouchoir, j'entends leur musique, je danse avec eux, easy, easy living, qu'ils fussent de l'artillerie, de l'infanterie de l'ennemi, leurs jambes, leurs bras étaient déchiquetés comme l'étaient nos cadavres, au pieu d'une clôture, sur les murs d'une enceinte, Noël de sang, des épouvantails brûlés sur ce pieu, c'était à Bastogne, par un Noël de sang, décembre 1944 [...] (SF 250-251).

La fête et la procession des chars se confondent dans son esprit avec des images de captivité et de violence. L'oncle Cornélius qui joue dans l'orchestre devient l'image de l'esclave que l'on va violenter ou pendre.

Face à l'esclavage et aux calamités du passé apparaissent les naufrages du présent, ceux des nombreux immigrés qui essaient d'atteindre une vie meilleure en partant dans des radeaux, comme la famille de Julio. Julio imagine une bannière multicolore où apparaîtraient les noms de tous ceux qui ont été victimes de la violence ou de ceux qui, comme sa famille, ont naufragé dans les eaux (SF 235). Cette bannière permettrait de maintenir vivante la mémoire de tous ces personnages qui ne sont pas considérés par la société ou l'histoire, des figures susceptibles d'être oubliées. L'écriture de Marie-Claire Blais accorde une importance particulière à ce type de personnages, déracinés, invisibles pour la société et les institutions.

Selon Ricœur, le concept de témoignage est essentiel et « constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire » (2000 : 26). Pierre Nora a expliqué que les lieux de mémoire constituent surtout des constructions artificielles où « se cristallise et se réfugie la mémoire » (1997 : 23). Les monuments se transforment en des lieux mémoriels qui évoquent les horreurs du passé. Certains voyages des personnages ont des raisons culturelles et des sites comme les pyramides d'Égypte ou même la ville de Tchernobyl se transforment en des lieux qui sont chargés d'un poids historique et qui sont donc dignes d'être visités. Mère, dans *Soifs* associe les pyramides d'Égypte aux cruautés du passé, à la souffrance de ceux qui les ont construites, mais aussi aux injustices sociales du présent :

[...] de ces tombes princières en ruine des anciennes civilisations ne semblaient émerger pour Mère qu'une foule d'esclaves, figures de femmes qui faisaient la lessive, maigres paysans [...] jadis constructeurs de pyramides, ils avaient inscrit sur les murs des temples, des pyramides, les offrandes de leur sueur, de leur sang, encore aux pieds de ces couronnes qu'ils avaient servis, ils transportaient aujourd'hui des pierres sur les eaux congestionnées des fleuves, déchargeaient leurs lots de pierre sur les quais pour leurs maîtres brutaux [...] (SF 156).

Les monuments deviennent donc des emblèmes non pas des grandes prouesses d'une civilisation, mais au contraire de ses tortures.

Les noms de certains personnages qui ont combattu ou survécu aux crimes se dégagent pourtant de ce passé meurtrier. Jenny songe aux noms des héroïnes qui ont agi en faveur de la communauté noire : Mary Ann Schald Cary, Crystal Bird Fauset, Ida B. Wells Barnett, Nina Mae McKinney, Ida Gray. Toutefois la question de

la mémoire et de sa transmission se voit elle-même conditionnée par le racisme ou les préjugés. Dans le cas des héroïnes noires, la mémoire est complètement dénigrée par la société :

[...] Jenny serait plus tard l'une de ces héroïnes dont elle relisait souvent la défiante histoire, dans son album, bien que pour les Blancs ces héroïnes ne fussent que des vestiges, pensait Jenny, leurs photographies dans les journaux étaient entourées d'un trait de cendres, elles étaient de retour dans ces limbes de la ségrégation, de l'oubli, où elles avaient toujours vécu [...] (SF 129).

Comme l'a bien montré Todorov, la mémoire est une sélection. Les systèmes totalitaires du XX^e siècle ont voulu contrôler la mémoire et ont éliminé certaines traces du passé. Les régimes démocratiques favorisent également l'oubli et le règne de la barbarie, à travers la surabondance des biens et des informations qui caractérise les sociétés des loisirs (1995 : 10-13). Les romans de Blais interrogent la sélection des faits qui sont transmis ou oubliés et l'usage institutionnel et social de la mémoire.

Dans *Soifs*, une femme exclame au cimetière d'Oakland, où reposent les victimes du massacre de Jonestown : « souvenez-vous, ici reposent un frère, une sœur, un fils, souvenez-vous » (SF 264). Face à cette tâche mémorielle que défendent certains personnages apparaît l'idée d'un oubli nécessaire. Adrien souligne la nécessité du pardon et de l'oubli au nom de la survie et de la tolérance (SF 227). Pareillement, en choisissant de ne pas raconter à ses enfants son expérience dans les camps de concentration, Joseph évacue cette mémoire douloureuse. Le caractère dialogique de ces romans et de la narration, dans laquelle les différents discours se répondent et se contredisent, met en relief la pluralité des opinions et le manque d'un consensus quant à la manière d'aborder les conflits du monde et leur mémoire.

Bien que ces romans mettent en dialogue des opinions différentes sur le sujet de la transmission de la mémoire, l'écriture de Marie-Claire Blais réalise elle-même une tâche mémorielle indéniable. Ces textes, en insistant sur la violence des événements du passé et en nommant certaines des victimes ou des personnages héroïques, les maintiennent vivants dans le souvenir, dans l'écriture. Il y a donc une volonté de transmission de cette mémoire qui se fait au niveau narrateur-lecteur et que Marie-Claire Blais elle-même a souligné : « J'utilise des événements qui sont relatés dans les journaux et dans les photos que nous voyons, parce que je ne veux pas qu'on les oublie » (Blais, dans un entretien accordé à Ricouart, 2008 : 28).

Todorov distingue la « mémoire littérale » de la « mémoire exemplaire ». La mémoire littérale sacralise la mémoire sans l'interroger. La mémoire exemplaire,

au contraire, établit des comparaisons, met en relation les événements afin d'observer les ressemblances et les différences qui les caractérisent. En ce sens la mémoire exemplaire est libératrice : « Loin de rester prisonniers du passé, nous l'aurons mis au service du présent, comme la mémoire – et l'oubli – doivent se mettre au service de la justice » (Todorov, 1995 : 61). En associant les faits du passé avec ceux du présent et en tissant des liens constants dans ses romans, Blais insiste sur l'importance de cette mémoire exemplaire susceptible d'encourager une prise de conscience de la brutalité du monde.

2. UNE VIOLENCE GÉNÉRALISÉE

Si ce roman nous renvoie à un passé d'esclavage, les interdictions xénophobes sont encore en vigueur. Le Ku Klux Klan parcourt les rues, brûle les maisons. Ce groupe devient dans le texte une entité spectrale qui évoque les horreurs du passé tout en insistant sur l'actualité de ce racisme et de cette violence. La vision apocalyptique du monde est très présente. À l'aube du nouveau siècle, l'univers est marqué par la contamination, la violence et la menace nucléaire. Le texte oppose aux conflits de la Seconde Guerre Mondiale, les fléaux d'un temps plus contemporain aux personnages, qui serait caractérisé par les « guerres spontanées » et les « exodes écologiques » (SF 165). Hiroshima, Nagasaki, Tchernobyl, les incendies des villages lors des différentes guerres, et ceux des églises et des maisons par les membres du Ku Klux Klan, les incinérations des cadavres dans des fosses communes, toutes ces atrocités sont mises en valeur dans le texte à travers l'image du feu qui est étroitement associée à la violence de l'homme et qui projette l'hypothèse de sa future disparition.

Ce roman suggère la noirceur du monde et la présence du Mal. Ce dernier est incarné dans *Soifs* par la figure des Blancs Cavaliers de L'Apocalypse, qui est étroitement associée dans le texte au Ku Klux Klan. Les Cavaliers bibliques sont traditionnellement associés à la Peste, à la Guerre, à la Famine et à la Mort. Dans le texte blaisien, la présence des fléaux internationaux rapproche l'humanité de l'apocalypse suggérée par ces figures qui selon la Bible chevaucheront avant la fin du monde. D'ailleurs, dans la Bible ces Cavaliers sont associés à des couleurs : le premier est blanc, le deuxième est rouge-feu, le troisième est noir et le quatrième qui est vert et qui est le seul nommé est la Mort. Il est intéressant de constater que ces couleurs reviennent dans le texte de Blais pour mettre en relief les horreurs de l'humanité. Les images du sang, du feu, la couleur noire du nuage et de la fumée reviennent constamment dans le roman. La couleur verte est également récurrente et l'image des « squelettes aux vertes réverbérations de la lumière sur la peau » (SF

225) acquiert ainsi tout son sens. Jean-Mathieu se demande : « qui sait si ne sortiraient pas soudain des églises, de leurs panneaux de verre, une délégation de saints et d'apôtres vêtus de vert » (SF 173).

Face à ces figures bibliques qui dans le texte appartiennent parfois au domaine du réel et parfois au domaine du spectral, apparaît la référence à l'arbre de Noël du pasteur Jérémy et aux cadeaux reçus par Augustino et Samuel qui situent le début de l'action de ce roman après Noël. Cette festivité religieuse est associée aussi à une naissance : celle de Vincent. Ce nouveau-né, espoir de futur, devient aussi celui qui, par son souffle entrecoupé dévoile la menace qui pèse sur les personnages de cet univers. Il est intéressant de constater que si l'action de ce roman commence après Noël, elle se conclut avec les festivités qui célèbrent le Nouvel An, un Nouvel An qui comme le bébé est porteur d'espoir mais aussi d'inquiétudes. Ainsi, des images de naissance et d'apocalypse s'entrecroisent, se complètent tout en mettant en question l'idée d'un futur possible.

Si l'image du feu unit le passé et les fléaux du présent et du futur, l'image de l'ombre est celle qui révèle le plus dans *Soifs* la présence d'une menace qui pèse sur l'humanité. L'Ombre est caractérisée par sa « clameur », sa « voix sinistre » (SF 111), sa « main de fer » (SF 129). Il s'agit d'un « spectre coiffé d'une cagoule » (SF 127). Cette image englobe les souvenirs, les peurs, les menaces qui ont marqué ou qui marquent encore les différents personnages. La cagoule rend l'Ombre anonyme : elle la rapproche du Ku Klux Klan tout en permettant aussi de l'identifier à une violence universelle, innommable. Le mal est omniprésent, mais l'ennemi qui le provoque n'est plus un adversaire identifiable et tangible. Il prend, au contraire, des formes multiples sous lesquelles se cache souvent une intolérance généralisée.

La fin du monde approche ainsi que l'extermination de l'humanité par l'homme lui-même, par ses crimes sociaux et écologiques. Nous trouvons ces images apocalyptiques dans *Soifs*, à travers le personnage d'Augustino :

[...] mais qu'avait donc raconté Augustino, ce matin là, papa, maman, ne reviendraient plus, ce feu dans le ciel, cette odeur de poussière calcinée que l'on respirait dans les rues [...] un homme à la télévision avait dit qu'à l'avenir il était inutile de se brosser les dents avant de partir pour la maternelle ou l'école [...] en cet obscur matin de janvier, son fils Augustino qui avait quatre ans lui avait demandé si c'était aujourd'hui qu'ils allaient tous mourir (SF 64-65).

Marie-Claire Blais soulignera dans les différents volumes de la tétralogie, et notamment dans *Augustino ou le cœur de la destruction*, les dangers d'une perte généralisée des valeurs humaines. Sans solidarité ni compassion le destin d'une humanité submergée dans l'horreur serait critique :

[...] nous pourrions bien nous lever, un jour, et ne plus rien reconnaître autour de nous [...] découvrir que nous n'avons rien, et dire à ceux qui sont autour de nous, pouvez-vous nous ouvrir votre porte, alors si personne n'ouvre sa porte, craignant que nous leur volions le peu de villes qui leur restent, le peu de maisons, le peu de pain et de feu, oui alors, que nous arrivera-t-il [...] (Blais, 2006 : 299).

Malgré cette vision apocalyptique du monde, les romans blaisiens laissent aussi entrevoir un certain espoir et d'ailleurs, l'auteure manifeste dans un entretien son optimisme quant à l'avenir : « [il s'agit pour elle d'] un monde où malgré tout l'on devient plus humain, où les lois défendent peu à peu les plus fragiles et ceux qui vivent à l'écart d'une société trop solidifiée sur des principes injustes » (dans Ricouart, 2008 : 32).

Si le mal est omniprésent dans *Soifs*, les figures qui luttent pour la justice et la paix sont aussi nombreuses. Le bien et le mal s'affrontent de manière symbolique dans ce roman qui sans être complètement manichéen dévoile une violence universelle combattue par l'action de certains personnages. La mobilisation humanitaire des figures romanesques laisse entrevoir, malgré tout, une certaine lueur d'espoir et témoigne d'une volonté de revendiquer de nouvelles valeurs sociales. C'est à travers l'amour, la solidarité humaine, que ce roman introduit la lumière, l'espoir.

BIBLIOGRAPHIE

- BLAIS, M.-C. (1996): *Soifs*, Paris, Éditions du Seuil.
- . (2002): *Dans la Foudre et la Lumière*, Paris, Éditions du Seuil.
- . (2006): *Augustino et le Chœur de la Destruction*, Paris, Éditions du Seuil.
- . (2008): *Naissance de Rebecca à l'Ère des Tourments*, Montréal, Boréal.
- BROSSARD, N. (2008) : « Préface », en Ricouart, J. y R. Dufault, 9-12.
- COHN, D. (1981): *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEWIS DUFAULT, R. (1997): *Women by Women*, Cranbury Associated University Presses.
- MAUGUIÈRE, B. (1997): « Memory, Identity and Otherness in contemporary women's writings in Quebec », en Lewis Dufault, R. (1997: 54-67).
- NORA, P. (1997): *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard.
- RICŒUR, P. (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICOUART, J. y R. DUFAULT. (2008) : *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Editions du remue-ménage.
- TODOROV, T. (1995) : *Les Abus de la Mémoire*, Paris, Arléa.

Les histoires de l'Histoire : Jean Giono et *Le désastre de Pavie*¹

ALICIA PIQUER DESVAUX
Universitat de Barcelona

Quel rapport entretenait Jean Giono, dont la riche imagination caractérise ses œuvres, avec l'Histoire?

Il est vrai que Giono aimait se considérer un « écrivain de longue haleine », un écrivain d'aventures romanesques longues, si possible. Dans ses commencements littéraires il préférait imaginer des fictions romanesques, qui rejoignaient soit par l'écriture imagée, soit par des allusions aux mythes d'origine une interprétation très symbolique. Ces premiers romans de Giono avaient été classés comme à « thème rustique » et à « tonalité lyrique ». C'était le cas de *Colline* (1928), *Un de Baumugnes* (1929), *Regain* (1930), que Giono considère former la « Trilogie de Pan » : des montagnards qui agissent dans un univers où la cruauté de la nature et des hommes pouvait se voir contrastée par la générosité du protagoniste. Les romans qui vont suivre : *Le Chant du monde* (1934), *Que ma joie demeure* (1935), *Batailles dans la montagne* (1937), montrent au moyen d'abondantes images l'homme dramatiquement affronté aux forces élémentaires du cosmos.

Cependant, ses nettes préférences de fabulation ne l'empêchèrent point de travailler des formes plus brèves, comme les contes ou les nouvelles (*L'eau vive*, 1943), qu'il combinait avec la création de simples récits de quelques pages à peine, les uns inspirés des faits-divers, d'autres des réflexions autour des aspects du quotidien, de simples anecdotes tirées de la vie réelle, qu'il avait publiées le long de sa vie dans les grands journaux régionaux (publiés dans des recueils postérieurement : *Les terrasses de l'île d'Elbe* : 1976 ; et *Les trois arbres de Palzem* : 1984).

¹ Une première version de cette étude avait été lue au colloque « Giono, la mémoire à l'œuvre » (Université Toulouse Le Mirail ; 21-22-23 mars 2008) organisé par Jean-Yves Laurichesse, Sylvie Vignes et le soutien des Amis Jean Giono.

Au fil de ses lectures et de ses modèles (Homère et Virgile, surtout), beaucoup de ses souvenirs d'enfance ou de jeunesse repris et amplifiés par l'imaginaire et un long travail de composition narrative, vont constituer livre après livre la trame de ce Sud mythique qui dépasse la Provence de tous ses côtés, et qui constitue la première partie de l'œuvre de Giono.

Ce goût de l'affabulation se faufile même dans les livres qui seraient censés contenir les éléments les plus proches de la vie vécue, comme par exemple son autobiographie, *Jean le bleu* (1932), ou dans *Le grand troupeau*, transposition romanesque de son expérience dans les champs de bataille de 1915 à 1918 : on sait bien que Giono refusait même de parler de témoignage. « J'ai voulu raconter une histoire. Je n'ai pas cherché à donner une photographie » (Giono, 1971 : 1089).

De même, après avoir traduit *Moby Dick*, Giono se sent également attiré par la vie et l'œuvre de Melville, mais le récit de vie s'attarde autour de moments particuliers qui, détachés, vont contribuer à figurer une dimension différente de l'écrivain américain (*Pour saluer Melville*, 1940). Une mesure du temps se dessine à côté d'un paysage et un caractère et d'une passion qui y habitent. Il aborde aussi le thème de l'ennui, que nous retrouverons spécialement dans *Un roi sans divertissement* (1947), et ses effets collatéraux, principalement la cruauté. L'interprétation que fait Giono de cette vie de Melville-artiste en crise, est inséparable du sentiment de Giono lui-même, refusant de rester enfermé dans son œuvre antérieure et cherchant à écrire de façon différente. Mais c'est à partir d'*Un roi* que Giono inaugure sa « seconde manière » d'écrire. Désormais la production romanesque se partage entre les *Chroniques* (*Un roi* est la première de ces *Chroniques*) et le cycle du *Hussard*.

Ce choix n'est pas étranger aux controverses jaillies autour de ses idées pacifistes et son postérieur emprisonnement pendant quelques mois (pour la deuxième fois). Giono s'intéresse d'ailleurs à Machiavel et au théâtre cruel des passions.

Malgré son goût (et sa nécessité) d'imagination, l'effort de documentation devient très important dans la configuration de nombreux de ses ouvrages nouvelle manière: l'Histoire, comme anecdote saisie au vol dans un journal, ou dans des annales, ou comme toile sur laquelle l'action se détache (les chroniques qui abordent le XVIII^e ou le XIX^e siècle), est là toujours présente. À plusieurs reprises Giono avait contesté avec force l'esthétique réaliste (nous pensons aux mots de son *Journal*, 1971), mais cela change après l'écriture des *Fragments d'un paradis* (1944-1945). Son expérience vécue détermine ce nouvel élan que Giono accorde à ses ouvrages, à la lumière non de ses lectures d'Homère ou de Virgile, mais de son interprétation très personnelle de Machiavel. C'est ainsi qu'après avoir

terminé le *Bonheur fou*, roman qui, à son tour, exigea un grand effort de documentation, Giono reçut la commande d'écrire *Le désastre de Pavie*. Cette entreprise fut longue (de novembre 1958 à juillet 1962) et laborieuse, et peut surprendre le lecteur, car pourquoi Giono devint auteur d'un livre d'Histoire proprement dite, lui qui avait tellement tendance à s'en évader si facilement.

Évitons de rester à la simple nécessité pécuniaire et essayons de comprendre comment l'ouvrage s'inscrit dans l'ensemble de l'œuvre.

Nous pouvons relever maintes affinités thématiques entre le récit de cette bataille et les thèmes récurrents dans l'œuvre de fiction de l'écrivain : la description d'un vaste espace français et italien parcouru par des cavaliers solitaires vivant l'aventure plus que la discipline et le destin collectif de l'armée (*Le hussard sur le toit*); la terre ravagée, la violence des combats ; le plaisir à broser des portraits et des caractères des protagonistes; l'importance des passions individuelles qui prennent le devant des tactiques militaires ...

Mais l'ensemble dépasse la simple description romancée d'une « bataille sanglante ». Arrivés à ce point, nous, lecteurs, nous devons nous interroger sur les possibles manières d'envisager et de raconter le Temps, autrement dit, les diverses configurations du récit historique (Ricœur, 1983 : I, 171-397).

Giono lui-même accorda à Pierre Dumayet une interview dans le programme « Lectures pour tous » de l'ORTF, le 28 août 1963. Là, tout en avouant se considérer « plus un Hérodote qu'un Tucidide », il affirme avoir travaillé en vrai historien : il s'est rendu plusieurs fois sur les lieux ; il a dessiné des plans ; il a interrogé des tas de documents (nous verrons ceci plus bas). La difficulté était évidente : cette bataille a été racontée depuis des siècles et selon tous les points de vue possibles. Elle constitue un lieu de mémoire non seulement pour les Français, mais aussi pour les Espagnols, les Allemands, les Italiens... on pourrait même parler d'un lieu de mémoire européen. Que pouvait-t-on encore dire de nouveau? Giono a cherché à son tour à s'intéresser à plusieurs aspects différents et a pris du plaisir à voyager, à voir l'endroit avec des yeux et des jambes d'arpenteur ; à reconstituer les lieux, les moments, le jour même à Pavie sous le climat brumeux et froid. Il a dressé même des plans et des esquisses, touché de ses propres doigts la qualité du terrain marécageux où la cavalerie française (les chevaux et les cavaliers avec leurs armures pesaient environ 500 kilos chacun) s'enlisait. Il a fouillé dans la « petite histoire », celle des almanachs de l'époque; dans la correspondance des marchands qui tenaient la route de Pavie à Gênes, témoins obligés qui se sont trouvés au milieu des combats, qui ont fait commerce avec les cadavres mêmes. Il a cherché à reconstituer les antécédents ; il a pensé aux différentes circonstances, la trahison et le hasard y compris, qui ont poussé les événements.

Quel nouvel angle est-il envisagé dans son récit final et avec quelle intention ? Autrement dit, quelle configuration prend ce récit et pourquoi ?

Il faut ajouter que Giono, le fabulateur, non seulement accordera une grande importance désormais à l'Histoire dans ses romans « deuxième manière », comme nous avons déjà signalé, mais s'intéresse aussi à la place que certains historiens occupent dans l'histoire de la littérature : Giono fera une présentation de Froissart écrite pour le *Tableau de la littérature française*, 1962 ; ainsi qu'une Préface aux *Commentaires* de Montluc (Courteault : 1964).

Il est temps d'aborder l'examen de l'œuvre. Commençons par la présentation de la collection « Trente journées qui ont fait la France » (curieusement la maison d'édition Gallimard annonce à nouveau dans son catalogue actuel qu'elle prétend continuer la collection arrêtée depuis longtemps et ajouter de nouvelles dates pointues pour le pays) :

Nous ne cessons de redécouvrir le poids de la politique sur notre intelligence du passé ; de reconnaître aussi l'empire du passé ; de reconnaître aussi l'empire du hasard dans la fabrique des grands événements et de mesurer leur inscription dans le temps ; de mieux apprécier enfin la part qui revient aux individus dans le processus historique. Ce nouveau regard invite à retrouver les ruptures, tumultueuses ou secrètes, qui scandent l'histoire de France : tel est le projet de cette collection (Gallimard : 1963, 321).

Ce « nouveau regard » prétendu s'étend, à cette première étape de la collection, du « Baptême de Clovis » à « La libération de Paris », en passant par le fameux « Le dimanche de Bouvines » dû à Georges Duby.

Afin de justifier le choix de la date, 24 février 1525, l'introduction de Gérard Walter (Giono, 1963 : IX-XXXVI) présente des aspects déterminants du royaume de François I^{er} : sa rivalité avec Charles Quint pour l'élection impériale, qui endetta la France, et sa lutte contre les luthériens, qui devient vengeresse après la défaite. L'avant et l'après Pavie.

En appendice, quelques lettres manuscrites montrant des aspects intimes de la vie familiale de François I^{er} (reproduites de A. Champollion-Figeac, *Captivité du Roi François I^{er}*) : son souci à l'égard de ses êtres aimés ; le dévouement de ses proches (« Lettre de Louise de Savoie au Roi, son fils, prisonnier » ; « Lettre de François I^{er} à sa mère ») ainsi que sa dignité de vaincu ; son aspect courtois envers sa maîtresse (M^{lle} Anne de Pisseleu) ; ou le souci que Charles Quint manifeste envers la santé de François I^{er} (« Lettre de Charles Quint à François I^{er} ») ; un long aveu de François I^{er} destiné au parlement français expliquant la défaite. Ainsi que plusieurs chansons populaires qui laissent voir les aspects les plus anecdotiques de la capture de François I et leur retentissement populaire (parmi elles, la chanson sur la mort de

M. de La Palice, dont on tire l'expression « vérité de La Palice ») (Giono, 1963 : 290-319).

Le texte de Giono est divisé en huit chapitres : « Portraits » ; « La fuite Bourbon » ; « Le rosier des guerres » ; « L'Italie » ; « La bataille » ; « Monsieur de la Palice est mort devant Pavie » ; « Pizzighettone, Barcelone, Valence » ; « Madrid ». Ces chapitres nous dévoilent la façon dont Giono et ses éditeurs considèrent l'approche historique : s'écartant de la perspective événementielle, qui raconterait uniquement la bataille de Pavie et se reliant, dans le sillage signalé par l'école des *Annales*, à la pensée notamment de Ferdinand Braudel.

Une première lecture nous confirme les tâches documentaires que l'auteur avait commentées à l'ORTF. Comme les faits sont très éloignés dans le temps, il faut les reconstruire à partir de tous les témoignages possibles. De la grande (et souvent officielle) Histoire à la petite Histoire. D'abord les sources documentaires des chroniqueurs appartenant aux divers pays participant à cette bataille, puis les historiens qui tournent leur regard sur l'événement plusieurs siècles après; les diverses représentations de la bataille selon les tableaux et les tapisseries de l'époque; les portraits des personnages protagonistes peints par les grands peintres, sans lesquels on ignorerait leur présence physique et certains traits de leur caractère et personnalité; les reconstructions sur des plans des historiens plus actuels (les académies militaires étudient les stratégies des grandes batailles).

Le récit de Giono résume, explique, interprète et corrige souvent les érudits qui ne se sont jamais rendus sur les lieux-mêmes. Giono analyse la géographie du lieu de façon détaillée, le jour et la nuit, par beau et mauvais temps; du plateau, de la montagne, de la rivière; bref, de tous les points de vue possibles, même les bois sont contemplés, car selon les espèces d'arbres la vision aurait pu être plus ou moins gênée. Giono ajoute les témoignages qu'il trouve dans les bibliothèques, aussi bien ceux des habitants du pays et des villages des alentours qui ont dû accepter et souffrir un long siège, que ceux des commerçants de passage, qui se sont vus surpris dans la mêlée.

Érudition, connaissance directe des lieux – malgré l'écart du temps –, interprétation personnelle, voici les éléments, parfois contradictoires, que Giono combine afin de comprendre toutes les données qui ont abouti finalement à la défaite. Le récit historique n'est pas si différent du récit de fiction : il a besoin d'une intrigue. Giono cherche moins une explication vraie, qu'une cohérence parmi des probabilités. Il va « relever des buts, des causes, des hasards, des individus, les rassembler dans l'unité temporelle d'une action totale et complète. [...] l'intrigue d'un récit [...] “ prend ensemble ” et intègre dans une histoire entière et complète

les événements multiples et dispersés et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout » (Ricœur, 1983 : I, 10).

Nous allons retrouver dans le texte deux notions méthodologiques propres à Braudel : la « géohistoire », et, dans le contexte spatial que la géohistoire dessine, le concept temporel de « longue durée » opposé à celui d'événement ponctuel, de durée brève. Pour Braudel, comme pour Giono, c'est la valeur exceptionnelle du « temps long » qui attire l'attention : cette histoire anonyme, profonde et silencieuse, « celle qui fait les hommes plus que les hommes ne la font ». Dépassant la notion d'« histoire politique », axée sur l'individu et sur l'événement, « le fait social total » est l'objet de la nouvelle histoire qui intègre une structure faite d'aspects économiques, sociaux, démographiques, culturels, spirituels : « histoire sociale, dans laquelle groupes, catégories et classes sociales, villes et campagnes, bourgeois, artisans, paysans et ouvriers deviennent les héros collectifs de l'histoire » (Ricœur, 1983 : I, 185).

On connaît les dérives de la théorie de Braudel, notamment avec le retour à l'histoire événementielle de Pierre Nora (Nora, 1997). Ricœur reviendra pour insister sur la longue durée clairement exposée par Braudel dans *La Méditerranée* : la « conjoncture » succède à la « structure » économique, culturelle, militaire, sociale établie. Elle met en scène (en intrigue) les rivalités, les polarités, les crises, l'aléa, les manifestations visibles des ruptures de l'équilibre ou des rétablissements de celui-ci (Ricœur, 1992) :

[...] le vrai phénomène dominant inscrit dans la nature même des structures : l'aléa [...] C'est ainsi que le rapport structure-événement propre à l'histoire serait préparé de longue date dans l'histoire du cosmos et dans celle de la vie. C'est ainsi, aussi, que l'histoire des hommes ne fait que multiplier les événements en produisant des systèmes de plus en plus complexes et, partant, de plus en plus instables et ouverts sur « l'aléa ». Il s'ensuit que toute histoire est une histoire de crises, toute période historique un entre-deux décadence-rennaissance, et toute évolution est une destruction qui se récupère pour continuer à se détruire. [...] Cette histoire que nous faisons en la subissant se comprend mieux dans l'inquiétude de Braudel (Yves Lemoine, 2010 : 169-170).

Si nous reprenons la lecture du *Désastre de Pavie*, nous voyons que l'introduction et les annexes détachent la figure du roi François I^{er}, non seulement son action militaire (grandeur/décadence : la confrontation avec le peuple pour les impôts exigés), mais sa préoccupation religieuse. Autant insister sur l'avant et l'après Pavie, l'événement central, pour mieux souligner l'importance de la bataille, comme fin d'un règne, qui ne suffisait pas aux exigences de l'époque : le roi est débordé par les confrontations religieuses à l'intérieur et par la puissance de

Charles Quint à l'extérieur. Tellement de guerres signifie la ruine du pays. La voix du narrateur hétérodiégétique impose le ton neutre, impersonnel, froid de celui qui accumule les informations de la façon la plus rigoureuse, claire et ordonnée selon la lecture des documents.

Tandis que le récit de Giono met en récit la « géohistoire » et « la longue durée » à travers sa propre expérience de la vie et de la guerre qu'il connaît bien (il prend du plaisir à suivre l'itinéraire ; il se laisse aller à toutes les suppositions) : le voyage vers l'Italie, avec tous les besoins de ravitaillement et les exigences de gérer tellement de cavaliers ; la nécessité de reposer – chassant du gibier – pendant le rude hiver, et l'ennui que cela implique ; la joie ressentie au printemps car l'activité guerrière reprend ; le long cheminement à travers des territoires compliqués ; toute la stratégie de la bataille due précisément aux difficultés du sol et du temps ; les sièges aux populations et leurs conséquences. On connaît l'écriture de Giono à l'époque : moins riche en images, mais très prolixe dans les détails de la description des lieux, du paysage aperçu, des plantes, des moindres incidences climatiques. Véritable étalage d'un lexique précis aussi bien de la nature du territoire que de la nature humaine, avec tout l'éventail des sensations subies par ces hommes rudes, accoutumés aux difficultés et excellemment préparés. C'est d'une aventure collective qu'il s'agit, qui éveille à cause de sa durée des velléités incertaines ou de grandes ambitions – comme dans « La fuite Bourbon » :

La bataille de Pavie commence au procès Bourbon. La politique n'explique pas tout ; les caractères expliquent le reste.

Le royaume de France a un roi et un connétable ; le connétable possède en suzerain plus du tiers du territoire : un de ces deux personnages est de trop. Dans l'équilibre instable des forces qui se partagent l'Europe [...]. Le meurtre était tout indiqué [...]. Ni François ni Bourbon n'eurent le bon sens d'employer cette économie de moyens. C'est qu'il ne s'agissait pas de politique mais de distraction. François se conduisit moins en roi qu'un propriétaire terrien, situation où il ne pouvait faire que des fautes [...]. Ce qui s'engage donc c'est un procès féodal (Giono, 1963 : 41).

Le fait que le chapitre sur Bourbon soit le second du livre ce n'est pas par souci de chronologie, mais dit bien l'importance du personnage après les deux monarques. Malgré lui, Bourbon va représenter la passion : c'est un débat sur les terres entre deux femmes, la mère de François (Louise de Savoie) et la belle-mère de Bourbon (Anne de Beaujeu, fille de Louis XI). Dépossédé de ses terres, Bourbon va se jeter dans les bras de Charles, non sans essayer de reconduire la situation pacifiquement d'abord, mais François ne voit pas le danger d'installer l'ennemi au cœur du royaume.

Allons au début : le livre commence par une belle et grotesque ouverture qui oppose Charles Quint à François I^{er}, à partir des représentations de Titien (au Prado) et de Jean Clouet (au Louvre). Giono présente de façon défavorable Charles, sans muscle ni grâce et soulignant sa malformation de la mâchoire :

[...] beaucoup de mélancolies et de complexion noire, qui fut longtemps disgracié dans tous les sens du terme, jusqu'à la figure même de la stupidité, qui devint héros à la Balthazar Gracian, et qui, dans ces deux états, ne lutta efficacement contre l'ennui qu'en mangeant (Giono, 1963 : 1).

La description de tous les plats qu'il aime déguster est tellement détaillée que le lecteur ne peut pas s'empêcher de voir en palimpseste le propre écrivain, épris de bonne chère autant que son personnage. La présentation donc est défavorable, mais on sent une affinité morale entre les deux. D'ailleurs, la référence à Gracian est très significative², Charles saura grandir moralement et son attitude envers François prisonnier le montre bien. Il admire François, son savoir faire, sa courtoisie, ses danses, son art de bien parler et de bien écrire. Lui qui aimait les défilés, les tournois, les parades, le spectacle des armures brillantes, ne manie pas l'estoc et manque des « vertus » chevaleresques. De son portrait à cheval, casqué, habillé d'une armure légère qui laisse percevoir un corps mince, nous allons glisser vers d'autres représentations qui nous font évoquer les peintures de tables flamandes, les natures mortes regorgeant de gibier, de fruits de mer ou des fromages gras : « c'est un bourgeois dans un monde chevaleresque », de là sa faiblesse et sa force, car à l'épée des chevaliers il devra opposer des armes différentes et plus modernes : son conseil d'administration.

Charles a beau cultiver les apparences et développer dans son entourage l'illusion de grand empereur, mais demeure enfermé dans ses appartements. Il semble aller à l'envers de son époque encore toute chevaleresque, puisque il préfère l'administration de ses revenus. Le bourgeois est un homme qui travaille par personne interposée et qui, ayant tous les profits du travail sans avoir à en fournir l'effort « a le loisir de vivre dans un monde négatif, parfois même de le construire et d'en imposer les lois ». Lentement il parvient à s'imposer avec sa sagesse aux Allemands, aux Espagnols, aux Italiens... bien qu'il a peu d'amis, parmi eux, Antonio de Leyva, « goutteux, podagre, maladif, toujours en douleurs et

² Suivons les réflexions de Baltasar Gracian sur Ferdinand II d'Aragon (*El político*, 1640). Ce livre n'est pas l'exemple parfait d'un homme politique et de la Raison d'État, mais l'illustration d'un modèle individuel de conduite. C'est moins un traité politique de l'art de gouverner qu'un traité du gouvernement de soi qui fait de Ferdinand « le plus parfait et le plus grands des rois » (Gracian, 2010).

langueurs » capable de gagner des combats porté en chaise « comme s'il eût été à cheval ».

Face à ce « petit bourgeois », se dresse la figure imposante de François I^{er} : très grand, beau, souple (malgré être de six ans l'aîné de Charles), héroïque puisqu'il aime se mêler à la bataille comme les héros de l'Antiquité. Les différents portraits de Jean Clouet le montrent habillé en courtisan, en prince italien, en homme de lettres. En réalité, malgré les apparences, il va devenir « un siècle plus vieux » que son adversaire. Il est naturellement élégant d'esprit, poussé vers l'exagération et le sublime, familiarisé avec l'expression poétique, mais incapable de voir « ce mélange ordinaire de bien et de mal qui a la forme d'un homme ». Entouré de belles femmes aux moments plaisants ou de ses braves hommes : Bourbon, La Palice, Bonnivet, Lautrec, Bayard, Saint-Sevrin, La Trémouille, Galiot, le duc d'Alençon... la liste est longue, les meilleurs mourront à Pavie ou prendront la fuite, déshonorés.

Dans le chapitre trois, « Le Rosier des guerres », Giono écarte l'ironie pour nous parler en expert. Il nous montre la grande différence entre les Grands, qui font la guerre par distraction, et l'armée qui la fait pour l'argent, spécialement les habitants des cantons montagnards suisses où l'hiver est long, « le fourrage maigre et l'orge courte », hommes forts qui vont développer « le carré suisse », armés de piques, formidable technique qui domina les champs de bataille français pendant longtemps, avec une cavalerie pas trop nombreuse d'aristocrates français. Du côté espagnol, Gonzalve de Cordoue, à Cérignole en 1503, commence à essayer l'infanterie (les troupes espagnoles travaillent mieux individuellement depuis la conquête). Avec des armes de feu portatives (l'arquebuse), les forces impériales vont dépasser les gros canons facilement. Cependant la variété des canons est surprenante et joue un rôle important dans le combat : le canon du roi, la grande couleuvrine, la couleuvrine bâtarde et la moyenne, le faucon et le fauconneau. Tout le chapitre développe une histoire très complète des armes et des techniques de combat essayées le long de guerres diverses... bien qu'en quarante ans on se bat douze fois seulement : mais on s'endette auprès des banquiers.

Le chapitre suivant développe les campagnes d'Italie de 1494 à 1525 (mais on sait qu'elles continueront) : « Qu'est-ce l'Italie pour ces rois qui s'y précipitent (en dépit du bon sens) et y entraînent les souverains étrangers ? ». C'est une terre qui « ouvre des perspectives enchantées », « une proie qui s'offre aux puissances continentales ayant déjà résolu le problème de leur unité, vue par le chevalier, c'est Brocéliande coupée de clairières et de champs-clos ». Mais c'est tout un mode de vie (plaisant pour les nobles) qui va vers le naufrage. Les rois de l'époque aiment « guerroyer ». Évidemment on revendique le royaume de Naples ou le duché de

Milan par droits de succession, mais dès qu'on les a gagnés on les oublie. Si on les perd, on y retourne à nouveau, c'est un simple divertissement, on combat et on vit. D'autant plus que l'Italie est la terre du plaisir et de la joie de vivre (Giono ne manque pas de nous décrire les couleurs, les odeurs, la beauté du paysage et des villes), et chaque suzerain afin de garder son pouvoir individuel dans sa cité, pactise avec les uns ou les autres. Dans ces conditions, il est difficile d'organiser une tactique. Chez les Français il y avait l'avis du roi, et celui des chevaliers bien plus âgés, qui luttaient pour leur prestige personnel : « Engagé entre les âges et les privilèges on pouvait très bien perdre de vue ces Espagnols en désordre qui fuyaient ». Généralement en hiver on ne combattait pas, pourtant les troupes cette fois-ci s'engagent dans une lutte au plus dur de l'année. L'hiver, le manque de ravitaillement, la pluie, le gel, une armée impressionnante de soldats qui ne sont pas payés, d'un côté ; de l'autre Bourbon et ses soldats qui commencent à manquer de forces et Antonio de Leyva, qui organise Pavie pour supporter le siège, mais qui manque aussi de ravitaillement pour y rester longtemps. La nuit de la Saint-Mathias du 24 février 1525 est au tournant de la page.

Au moment de raconter cette fameuse bataille, Giono nous livre ses nombreuses sources, certes toutes complémentaires, qui lui ont permis de composer les longs mois avant Pavie³. C'est ce qui explique le foisonnement de détails dont Giono se sert pour établir son intrigue et la conduire en ménageant subtilement dilettantisme et drame, jusqu'au nœud. Là « la prolifération des récits est extraordinaire » et la plupart des témoins directs sont morts au cours de la bataille (La Trémouille). D'autres témoignages sont de ceux qui n'ont rien vu (Moreau, François I^{er}), ou qui n'ont pas bougé d'un lieu concret et éloigné (Florange, du Bellay, Schertlin de Burtenbach, Ramazzoto, Grumello, Wintzerer), ou étaient absents (l'abbé de Nájera, qui pourtant était informé sur quelques détails concrets ; Charles Quint); puis les Espagnols vainqueurs parleront de « bataille tactique » (un plan de combat, l'infanterie, les armes légères. C'est aussi la thèse de l'allemand Konrad Haebler, mais bien postérieure !), décidée à partir du conseil de guerre du 21 février entre le vice-roi de Naples, le marquis de Pescara et Leyva. Selon Giono les récits modernes sont pleins d'erreurs faciles à relever, comme il fait en réalité (Giono, 1963 : 164-170), puisque « ils coulent des sources antérieures ». D'autre part il est facile d'augmenter la confusion avec tellement de documents, il suffit d'accorder plus d'importance à un élément ou à un autre. Le

³ Les documents de base au travail de Giono auraient donc été les *Mémoires* de Florange principalement, complétés avec ceux de M. du Bellay, Bouchet, le secrétaire de La Trémouille, de Lautrec, de Montmorency, de Guicciardini, les études de Reinhard Thom et les archives du duc de Gonzague.

seul moyen d'« approcher » une certaine vérité « c'est de vérifier tous les témoignages sur le terrain même de l'action ». Il le fait (Giono, 1963 : 171-212). Ainsi donc la bataille se livre dans une obscurité totale du début à la fin (vers huit heures du matin) ; dans un brouillard très épais caractéristique des plaines lombardes aux environs du Tessin (ce qui explique que les soldats suisses au service des Français se précipitèrent dans les eaux) et du Pô. Quand on dit que le roi est descendu dans les bruyères du parc, Giono rétorque que le terrain est plat, mais « quadrillé de canaux et de ruisseaux » et de marécages. Pas de bruyères (elles poussent en terrain sec), mais les bosquets du parc de Mirabello empêchent encore plus de voir les troupes impériales. Le terrain était en fondrières de dégel empêchant les canons et le gros de la gendarmerie française d'avancer. En principe, les impériaux prétendent une simple escarmouche afin de délivrer Mirabello (où il y a le roi et une partie de l'armée française) et rompre le siège de Pavie, mais sans le savoir, ils coupent en deux l'armée française. Le roi confie à ses canons qui massacrent et il « brûle d'envie » d'entrer dans la lutte. La cavalerie lourde avance avec difficulté, est coupée de l'artillerie et de l'infanterie disséminée entourant les murailles de Pavie. Il est presque huit heures du matin mais il fait encore noir. Le roi croit encore à l'escarmouche, ne voit pas les soldats embusqués qui déferlent, c'est le moment « où le marquis de Pescayre ne croit plus à l'escarmouche et engage la bataille » (Giono, 1963 : 201-212). On connaît la suite...

Les derniers chapitres constituent l'exposition de la courtoisie de l'empereur (qui ne participe pas aux combats) envers le roi, qu'il admire toujours. Mais les conséquences pour le Français on les sait. C'est la fin d'une époque.

Cette fameuse bataille (à peine une heure d'affrontement) représente la fin d'une civilisation féodale et chevaleresque et le début de l'empire plus politique, machiavélique même. Giono ne voit pas une motivation concrète, mais une longue série de conjonctures ou crises, économiques, familiales, parmi elles l'audace et la personnalité de François I^{er} et ses chevaliers qui ont mené inexorablement d'erreur en erreur leurs troupes. Et le hasard d'un sol embourbé et d'une nuit sans lune. L'expérience de Giono, lors de sa participation dans la Grande Guerre n'est pas loin. La confusion dans les ordres, les différents intérêts des participants – les grands et les petits – le froid, la faim, la pluie. La guerre présentée comme un immense chaos d'où ressort un immense carnage. Les hommes transformés en machines à broyer, tuer, dépiécer... comme des chiens de chasse.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAUDEL, F. (1949): *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 3 vol. (1966).
- FROISSART (1962): *Tableau de la littérature française*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GIONO, J. (1963) : *Le désastre de Pavie*, Paris, Gallimard, Collection NRF.
- (1971) : *Journal*, Paris, Gallimard, Collection NRF.
- (1972): *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- (1974): *Œuvres romanesques complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- (1980): *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACIÁN, B. (1640) (2010) : *Le politique. Ferdinand le Catholique*, Paris, PUF, coll. Fondements de la politique.
- LEMOINE, Y. (2010) : *Fernand Braudel, ambition et inquiétude d'un historien*, Paris, Éditions Michel de Maule.
- MONTLUC, B. de (1964) : *Commentaires*, ed. P. Courteault, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- NORA, P. (1997) : *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 3 vols.
- RICŒUR, P. (1983) : *Temps et récit*, vol. I, Paris, Seuil, coll. Points.
- (1992) : « Le retour de l'événement », *Mélanges de l'École française de Rome : Italie et Méditerranée*, vol. 104, 1.

Les *Inconvenances* de Martine Roffinella : caricatures du présent et nostalgie du passé (ou l'écriture de la faille)

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ
Universitat de València

*Veritas odium parit*¹.

Martine Roffinella avait vingt-six ans lorsque Bernard Pivot, au cours d'une émission d'*Apostrophes* restée dans les mémoires et qui s'intitulait *Ils débutent et ils sont jeunes*, a fait découvrir aux lecteurs son premier roman, *Elle* (1988), qui racontait la passion exacerbée d'une lycéenne pour l'une de ses professeurs, et qui a connu un succès fulgurant. Après 10 ans de silence et de réflexion, elle reprend l'écriture et publie chez Phébus quatre nouveaux romans : *Mise à nu* (1999), *Le Fouet* (2000), *Les Indécises* (2002), *Unes* (2005). Plus de 20 ans se sont écoulés depuis ce passage remarqué à la télévision. Déjà timide et cachée derrière ses lunettes, Roffinella pose les premières pierres de son univers : les fêlures de l'humain, la passion amoureuse paroxystique, et l'amour de la langue riche et vibrante².

Ses thématiques tourneront donc toujours autour du désir, souvent violent, de l'éveil des sensations et de la part obscure des passions. Une écriture où l'on trouve un mélange de rêve et de réalité, riche en tensions poétiques. Lors de la réédition de son roman *Le Fouet* en février 2009 (chez Points), Roffinella réagit avec perplexité, dans une interview intitulée *Borderline attitude*, à l'étiquette d'être considérée actuellement « comme l'une des grandes représentantes de l'érotisme saphique dans la littérature française », comme le dit la quatrième de couverture.

¹ Phrase de Térence, citée par Martine Roffinella dans « Clous des passages », nouvelle du recueil *Inconvenances*. L'auteure commence ce recueil et toutes les nouvelles par une citation, généralement en latin.

² Pour voir l'intervention de Roffinella à l'émission *Apostrophes* le 6 mai 1988 avec Bertrand Pivot : <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB88005430/ils-debutent-et-ils-sont-jeunes.fr.html>> (consulté le 14/01/2010).

Elle affirme que, lorsqu'elle était plus jeune, cela lui pesait horriblement, car elle avait l'impression d'être enfermée dans un registre dont il lui serait impossible de sortir. Ainsi, elle a décidé de prouver ses « talents » ailleurs. De surcroît, paradoxalement, l'auteure se considère quelqu'un de très pudique, et elle ne se sentait pas très à l'aise avec cette définition que l'on donnait de ses écrits. Mais aujourd'hui, la cinquantaine approchant, « je dois vous avouer, conclut-elle, que cette sorte de classement m'indiffère. L'essentiel n'est-il pas de travailler, de s'atteler à la tâche d'écrire, qui n'est pas mince, et de donner ce que l'on possède de meilleur ? »³.

Cet « ailleurs » de la littérature érotique, auquel fait allusion l'auteure, ce sont ses nouvelles qui nous intéressent tout particulièrement car elles nous font plonger dans un registre plus inhabituel. Dans les pages qui suivent, nous présenterons une analyse de son recueil *Inconvenances* publié chez Phébus en 2004, en faisant également allusion à son dernier recueil intitulé *Recherches de fuite*, publié en 2009 par l'éditeur toulousain Jean-Paul Bayol. À notre sens, une petite évolution s'opère entre ces deux recueils, même si certaines thématiques et marques de style inscrivent une continuité dans la discontinuité propre à la nouvelle.

Le titre d'*Inconvenances*, terme certes présent dans la langue française depuis le XVI^e siècle, mais rare avant le XVIII^e, est, de nos jours, marqué comme « vieux » dans nos dictionnaires. Il fait référence à ce « qu'il ne convient pas de faire » (Robert), à ce qui est inconvenant, contraire aux convenances. Tout un champ sémantique de l'effronterie, l'impertinence, l'incorrection et l'indécence s'ouvre aux lecteurs, mais également la parole qui désigne ce fait, crudité et écart de langage donc, impolitesse proche de la provocation.

Avec ce recueil, on voit bien que l'auteure refuse une fois de plus de « caresser son public dans le sens du poil » comme l'annonce la quatrième de couverture. Les dix nouvelles rassemblées sous ce titre, ainsi que l'introduction, tirent magistralement le portrait de toute une série d'êtres infâmes – « les ectoplasmes » –, voire dégoûtants, qui peuplent notre monde actuel rempli de banalités. L'auteure secoue nos consciences, tout en faisant chanceler les conventions sociales. Dans son introduction, la narratrice, laissant trop transparaître l'auteure, explique « les origines de cette lutte contre les ectoplasmes ». En tenue de chasse, avec son gilet pare-balles, et des dizaines de harpons dans sa ceinture, elle « renie trois fois ses contemporains » et, comme un nouveau messie ou plutôt une nouvelle Jeanne d'Arc, s'auto-canonise, pour

³ Voir à ce sujet : <<http://www.discordance.fr/martine-roffinella-borderline-1149-1192>>.

« rétablir l'ordre », « réapprendre les Commandements aux ectoplasmes » qu'elle croise sur les trottoirs de la Capitale, « cette race d'humains flasque, néanmoins pourvue d'une filandre étonnamment caoutchouteuse » qui l'exaspère « par ses impolitesse chroniques » (13)⁴. Rappelons au passage que le terme « ectoplasme » désigne en parapsychologie une manifestation fantomatique émanant du corps d'un médium, et, par extension, se dit au sens figuré d'un être sans personnalité, d'une personne inconsistante.

Combien de fois n'avons-nous pas ragé, dit l'éditeur, face à l'heureuse tranquillité de la bêtise officielle, aux feintes indignations d'une moralité qui suit le cours des modes, au sentimentalisme béat dont l'époque si bien se repaît ? Une rage que trop souvent nous gardons pour nous, faute d'interlocuteurs avec qui la partager de confiance. Et voici qu'une main secourable ose souffleter à notre place toutes ces joues, toutes ces fesses respectables, en s'en prenant avec une prédilection gourmande aux valeurs que notre drôle de société tient pour les plus sacrées. Notre regretté Roland Topor – dont le tableau *L'Ombre portée* est reproduit en couverture – aurait adoré cette disciple qui crache joliment sur ce que certains considèrent comme intouchable. « Quitte à donner pour une fois dans l'humour, l'intraitable Roffinella, conclut l'éditeur, a choisi sa couleur : noir sans mélange »⁵.

Ainsi, l'auteure, s'appuyant sur les clichés, fait le portrait satirique de différentes couches sociales, en oubliant toute retenue morale apparente. On y trouve donc une claire dénonciation des convenances avec tout leur cortège : l'horreur des gens bien pensants à la double morale, les délires de la bienséance, les pièges de la société de consommation avec ses principes de rentabilité, la crispation et l'emprisonnement dans des règles absurdes et, enfin, l'apparition de l'innocence inconvenante comme exutoire, l'humour noir et le rire jaune déstabilisant. En effet, nous assistons bel et bien à toute une désacralisation de la société, que ce soit à travers les enfants dans « Serial infanticides I et II », les vieux dans « Primates vieillottes », la réussite sociale dans « Savoir-vivre des gallinacés », la vie en couple dans « Passe-droit pour deux estomacs », les pauvres dans « Sans-Décence-Fixe » ou la mort et ses rituels dans « Suppositions de la queue ».

À l'occasion de la publication de *Recherches de fuite*, l'auteure a répondu à des entretiens où elle nous dévoile certains aspects de son écriture. Elle avoue que ce

⁴ Toutes les citations renvoient à la même édition. On n'indiquera que le numéro de page entre parenthèses.

⁵ Voir à ce sujet : <<http://www.libella.fr/phebus/index.php?post/2008/03/05/Inconvenances-par-Martine-ROFFINELLA>> (consulté le 14/01/2010).

qui l'intéresse, depuis plus de vingt ans, c'est toujours l'observation minutieuse des obsessions et des passions humaines. Cette exploration a pu passer, surtout quand il s'agit d'un roman à la première personne, par l'expression de la démesure ou de la rage. Dans ce dernier recueil, tout comme dans *Inconvenances*, Roffinella poursuit un seul but consistant à approcher les failles humaines par le biais d'un regard ironique et davantage porté à la dérision afin de montrer le basculement des êtres lorsqu'un détail insignifiant vient bousculer leur existence. C'est un peu comme si elle avait filmé ces histoires avec un franc désir d'en rire, comme si elle avait voulu, secrètement, se moquer d'elle-même, exorciser ses propres peurs.

L'auteure resserre toutes ses nouvelles autour d'un espace urbain et un temps contemporain, facilement identifiable avec certains quartiers de Paris, notamment Montmartre dans le cas de *Recherches de fuite*. La ville devient ainsi un personnage à part entière. Cependant, elle écarte volontairement l'effet Amélie Poulain et la carte postale. Roffinella a souhaité situer ces histoires dans un périmètre très proche de son domicile. Elle avoue qu'elle n'a pas aimé le film *Amélie* ni l'image de Montmartre qu'il en donne. Nous l'avons bien compris, elle fuit résolument « les bobos et leur pseudo culture branchée ». En effet, les personnages dépeints par Roffinella dans ce cadre parisien souffrent tous des obsessions quotidiennes qui échappent à leur contrôle et qui deviennent très souvent tragiques.

Quant à sa technique d'écriture, l'auteure signale, dans l'interview déjà mentionnée *Borderline attitude*, que c'est une joie lorsqu'elle parvient à approcher d'assez près les failles humaines, à les explorer de la manière la plus juste qui soit. Comme elle travaille sur l'infiniment petit, sa marge de manœuvre est, elle aussi, très étroite. En effet, elle ne s'accorde pas le droit à l'erreur : « je suis heureuse lorsqu'une phrase sonne juste – et désespérée lorsque je ne parviens pas, tel un artisan malhabile, à restituer très exactement ce qu'un personnage ressent à un instant T. L'instant T du basculement. Quelquefois, cela consiste juste à retranscrire un silence. Corps à corps épuisant ». Certes, nous ressentons, en tant que lecteurs, cette angoisse du mot juste, recherché, qui devient presque une manie et qui confère, à son tour, un certain maniérisme au style. Roffinella n'est pas capable d'échapper à ses propres obsessions, prisonnière d'un perfectionnisme tyrannique : « quand j'écris, précise-t-elle, je réponds à une sorte de musique ou de tintamarre sous mon crâne ». Il faut que les accords ou le chahut qu'elle entend dans sa tête sonnent juste : « tant que je ne parviens pas à une forme d'harmonie, ou à une forme de cacophonie pour certains, je retravaille mes phrases à l'infini. Et comme je suis une parfaite obsessionnelle, cette recherche de l'accord parfait peut durer un certain temps ».

Nous aimerions à présent illustrer nos propos avec une analyse un peu plus précise de la nouvelle « Primates vieillotines ». Le texte traite de la disparition des « Dames mûres » au profit des « Primates vieillotines ». L'auteure-narratrice voudrait ainsi défendre la thèse suivante : de mauvais caractères engendrant un comportement et une apparence insupportables auraient remplacé l'élégance et la bonne conduite. Pour justifier et fortifier ses propos, elle emploie les moyens d'une argumentation faussement scientifique. Néanmoins, ce masque protecteur se voit de plus en plus affaibli par la voix narrative elle-même qui n'arrive pas à maintenir la prétendue objectivité scientifique à cause de son parti pris et de son emportement.

Antéposée au texte, une citation de l'Évangile, la quatrième des sept paroles de Jésus en croix criée en araméen : « Eli, Eli, lamma sabachtani ? Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » (23) qui montre le sentiment d'extrême solitude. Le texte commence par une pirouette de style autoréférentielle. En effet, la narratrice s'accorde largement le temps d'expliquer le titre choisi : « Primates vieillotines ». Selon la définition, ce terme cacherait assez mal « l'une des catégories les plus exténuantes d'humains femelles âgés qu'il nous est donné de rencontrer en nos ères modernes » (23). En vue de renforcer la prétendue objectivité et pour faire croire qu'elle parlerait au nom d'une communauté scientifique, elle se sert du *Dictionnaire des synonymes et contraires*, Le Robert, mai 2002, qu'elle cite explicitement. Celui-ci attribuerait à ce mot la mention « vx » (vieux), tout en conseillant d'apprécier à souhait « en bouche » ce « vieillotine », ce qui crée un jeu antithétique entre signifiant et signifié, puisqu'il lui sert à désigner et classer une espèce désagréable et méchante.

La narratrice s'efforce donc d'établir une distinction irréfutable entre deux espèces bien différentes. En effet, ces « Primates vieillotines » n'auraient rien à voir avec les « Dames mûres », qui, elles, « suscitaient respect et mesure, gracieuseté et aménité » et qui sont décrites d'une manière idéalisée, tout en évoquant avec nostalgie les temps passés :

[I] nous arrivait de les croiser chez le crémier ou la marchande de quatre-saisons. Il y avait cette bonne odeur de poudre de riz qui réjouissait nos sens, les effluves un brin entêtants d'une eau de toilette à la violette ou au narcisse, une tendance à l'excès de bijoux autour d'un cou osseux [...], des bagues ostentatoires et démodés, transmises de génération en génération depuis la nuit des temps.

Chacun cédait le passage à ces élégantes qui semblaient, au moyen d'un port de tête altier accompagné de gestes délicats et sûrs, dresser le rempart de la Bonne Éducation devant les mauvaises habitudes [...]. En somme elles évitaient le chaos, le relâchement général, les comportements d'une hallucinante

grossièreté auxquels nous assistons aujourd'hui sans même quitter notre logement (23-24).

Cependant, cette espèce de « Dame mûre » serait en voie d'extinction, proie à une sorte de « pogrom » et de « pandémie » à laquelle elle participerait sans vouloir, car c'est leur apparence élégante trop voyante qui entraîne l'agression des voyous. Leurs traits de caractère et leur comportement seraient devenus superficiels dans un monde changeant qui perd ses repères. La narratrice assiste à son effondrement un après-midi à Paris près de la place Clichy « où l'insouciance aurait dû régner au même titre que les rayons d'un soleil poétique et suave qui nous réchauffait délicieusement à la sortie de l'hiver » (24). Cette mise en scène dans une sorte de *locus amoenus* urbain et moderne sert à idéaliser la « Dame mûre » encore plus et renforce le tragique de la situation : d'un coup, « un malfrat » s'était jeté sur elle et lui avait volé ses bijoux et son sac à main après l'avoir plaquée au sol et rouée de coups (25). Avec un grand *pathos*, l'ambulance venue, l'emmène : départ symbolique à tout jamais au profit d'une autre espèce involutive moins vulnérable : la « Primate vieillotine ».

La narratrice poursuit sa démonstration scientifique à l'aide de constants clins d'œil et d'avertissements au lecteur qui tombe, séduit, dans ce stratagème littéraire : « en lisant ce qui va suivre [...] vous comprendrez l'étendue du désastre » (26). Elle va jusqu'au paroxysme à travers un jeu de métaphores hyperboliques faisant allusion aux pires maux actuels : « vérole inguérissable », « maladie sociale », « bien plus grave que tous les germes pathogènes au monde ». Ces « primates vieillotines », « sous-produit tout puissant », constituent « un danger plus qu'imminent » (26), une menace pour l'Humanité.

La narratrice continue cette sorte de documentaire en décrivant la « vieillotine » dans son habitat naturel : le supermarché. « Accompagnez-moi dans les rayons de ma supérette habituelle », nous dit-elle :

La Primate vieillotine fait évidemment ses courses au moments d'affluence les plus critiques, utilise son grand âge pour devancer le *vulgum pecus*, tâte toutes les tomates, les renifle avec son vieux nez où perle une goutte jaunâtre, enfonce ses pouces dans les fruits pour vérifier leur stade de mûrissement, retire les emballages des produits frais qu'elle approche de sa bouche dont la lèvre inférieure, hérissée de points blancs, se fige dans une position de dégoût en touchant presque le menton, bref elle évolue sans souci des autres, s'estimant au sommet d'une hiérarchie basée sur l'autolâtrie, la hideur et l'abjection (27).

Les « vieillotines » regroupent ainsi, dans un tableau monstrueux et caricatural, tous les défauts stéréotypés communément attribués à certaines

personnes âgées : le chauvinisme et la xénophobie – « et puis tous ces produits étrangers... alors que nos agriculteurs truchent tant notre soutien » (29), la prétention frôlant le ridicule – « ah ma chère, ne pourpensez-vous pas ?, et la médisance – « elles ragotent entre elles » (29). La satire des personnages atteint son apogée dans l'usage de termes plus que dévalorisants, insultants et cruels : « gueules de hyènes », « taupes », « peau flétrie », qualificatifs animalisant encore plus ces « vieillotines » simiesques. Enfin, la narratrice perd la maîtrise de soi, frôlant la folie et plongeant dans tout un univers d'images cauchemardesques et apocalyptiques :

[...] Envie de massacre. Envie de tortures subtiles [...]. L'écartèlement, la dislocation progressive des membres au rythme de la roue.
 Avouez ! vieillotines, avouez sorcières cause de notre perte ! Bourreau : le supplice de l'eau, allez ! Remplissez-les jusqu'à ce qu'elles éclatent ! (30).

Le pathétisme concentré de *Roffinella* nous rappelle certains éléments des histoires tragiques ou de la tragédie baroque où le *pathos* nourrissait à la fois l'intrigue et le style (nous songeons particulièrement à Jean Rotrou). En effet, l'entrée en matière se fait à travers le paroxysme, ce qui crée une grande influence sur le lecteur, devenu spectateur, hésitant entre la pitié et l'indignation. Le langage de la narratrice, dans son explosion et sa surprenante diversité, montrerait les combats intérieurs et le dédoublement de ce personnage complexe. Ainsi l'auteure démontre sa maîtrise de la figure de l'hypotypose ou de l'*evidentia*, propre à la *narratio* quintilienne, faisant apparaître nettement à nos yeux les choses et les personnes dont on parle. Cet aspect hautement visuel, voire excessif, mis en œuvre par *Roffinella* confère clairement à ce pathétisme une dimension pédagogique à l'aide de la ridiculisation hyperbolique, incluant une subtile référence intertextuelle à Boris Vian :

Avouez, je l'exige, avouez que vous crucifiez le Christ une seconde fois par la seule obscénité de vos désirs ! Avouez que vous transformez Marie-Madeleine en une simple marchande à la disposition de vos aigreur, en une simple aide-soignante chargée de vos croupions cracheurs de diarrhée, de vos estomacs esclavagistes qui grâce aux progrès de notre médecine sont maintenus en état de diffuser de la bile, cette bile que vous nous renvoyez en pleine face, ce fiel empoisonné plus efficace que la ciguë, cette strychnine surdosée qui nous condamne au bûcher alors que vous dansez autour des flammes en gloussant. J'aimerais comme cet autre cracher sur vos tombes, mais il y a de fortes chances que je meure avant vous (31).

Le film d'épouvante est près de prendre fin, l'héroïne est sur le point de s'en sortir saine et sauve, sauf que, comble de l'ironie du sort, les « Primates

vieillotines » remportent la victoire – « l’une des deux vieillotines s’impose à mon regard » (33) –, et se manifestent dans toute leur puissance avec leur « pas bien assuré » (34), alors que la narratrice « vacille » et, malgré sa protestation intérieure, s’incline et déclare résignée : « Mais je vous en prie, il est évident que j’étais justement là pour vous tenir la porte » (34), phrase qui, avec toute la force de son hypocrisie, résonne précipitamment dans une chute finale inattendue, révélant à quel point la narratrice elle-même est piégée dans ses propres conventions, son conformisme et sa lâcheté.

La satire, le portrait caricatural et acerbe d’une catégorie sociale particulière, les « Primates vieillotines », se fait donc selon une alternance d’un fait raconté, la scène du supermarché, et les réflexions personnelles (sorte de monologue intérieur) de la narratrice. En effet, il y a un écart entre l’ambition scientifique, l’observation empirique, basée sur des faits et des exemples, et l’expression de pensées fantasmatiques. L’usage habile de techniques narratives diverses – comme le jeu avec le langage, l’accumulation, l’humour, le rythme, la complicité avec le lecteur ou une mise en scène pathétique – fait la génialité de cette nouvelle et de tout le recueil.

En guise de conclusion, nous voudrions ajouter hâtivement que Martine Roffinella nous offre dans *Inconvenances* une vision acérée et anticonformiste de la société urbaine contemporaine. C’est pourquoi elle a été présentée par la critique comme l’anti-Gavalda. En effet, elle n’est pas politiquement correcte, comme elle aime à le proclamer. Agnès Séverin, dans son article *Martine Roffinella : nouvelle Anna Gavalda ?*, fruit d’une rencontre avec Roffinella, fait une petite révision de l’évolution dans l’écriture de l’auteure et de la différence entre ses romans et ses recueils de nouvelles. Sa marque de fabrique « c’était ces romans d’alcôve affriolants, théâtres de souffrances délicates. Brillants, subtils, subversifs, débordants de désirs peu avouables. Tous parcourus d’une violence légère, ultra sophistiquée »⁶. La narratrice de « Primates vieillotines », et du reste de nouvelles d’*Inconvenances*, est, quant à elle, animée par la passion de l’insoumission et par la colère thérapeutique envers les représentants, à ses yeux, de la société conventionnelle, toute piégée qu’elle puisse paraître dans ses propres obsessions et contradictions. Elle est loin d’être complaisante, douce et câline, s’écartant du stéréotype parisien plus présent, à priori, dans les nouvelles de Gavalda. Cependant, nous convenons qu’une petite évolution semble s’être opérée entre les deux recueils. Les histoires de *Recherche de fuite* – le titre est d’ailleurs assez

⁶ Voir à cet égard : <<http://pillow-books.over-blog.com/article-30871212.html>> (consulté le 14/01/2010).

révéléateur à cet égard – font preuve d’une écriture plus sereine, plus mature et plus affirmée peut-être, et rappellent parfois l’ambiance pleine de clairs-obscur de *Je voudrais que quelqu’un m’attende quelque part* (La Dilettante, 1999), le recueil de nouvelles, devenu best-seller mondial, qui a fait le succès d’Anna Gavalda. Les personnages de Roffinella, fragiles intérieurement, agissent d’une manière obsessionnelle et même compulsive face aux exigences d’une société urbaine de plus en plus déshumanisée. Tous habitent sur la célèbre butte à la fois touristique et inconnue, fréquentée et anonyme. On sent de très près le poids de la solitude, le tyrannie du corps et des canons de beauté imposés par la publicité et par la société de consommation, ainsi que la déprédation et la manipulation dans le monde du travail et de la création.

Cette unité de lieu nous renvoie, sans le vouloir, à la scène de théâtre et permet également de créer une connexion entre les nouvelles. En effet, tous les personnages qui peuplent ces nouvelles montmartroises verront soudain leur quotidien dérapier pour une petite anecdote qui les déstabilise et qui questionne la trivialité de leur existence et la pesanteur de l’habitude.

Or, par-delà les anecdotes et laissant de côté la comparaison entre les recueils, l’étude magistrale de la psychologie des personnages et l’effet de suspense que développe l’intrigue de chacune des nouvelles de Roffinella obéissent à une « mécanique de haute précision », une vraie « chirurgie d’écriture », comme dit l’auteure, du point de vue de la composition narrative. En effet, elle maîtrise parfaitement les mécanismes pour faire monter la tension et le rythme. Par un contrat muet de connivence avec le lecteur, elle sait très bien l’attraper, le rendre complice de ses histoires car, comme le signale Séverin dans l’article mentionné supra, « ces gens banals ont tous un petit quelque chose en commun avec nous. Une faiblesse, une angoisse, un tic », une faille constitutive qui nous touche.

Avec ses petites histoires cruelles et ironiques, drôles et lucides, riches et soignées, Roffinella, en vraie chroniqueuse parisienne, se met à nu, nous fait partager ses phobies et ses faiblesses. Grâce à cette subversive poésie du quotidien, du social et de l’insignifiant, elle nous surprend et nous émeut, redonne goût à la lecture et sens à l’écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- ROFFINELLA, M. (1988) : *Elle*, Paris, Phébus.
 —. (2004) : *Inconvenances*, Paris, Phébus.
 —. (2009) : *Recherches de fuite*, Toulouse, Jean-Paul Bayol.

SITOGRAFIE

<<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB88005430/ils-debutent-et-ils-sont-jeunes.fr.html>> (consulté le 14/01/2010).

<<http://www.libella.fr/phebus/index.php?post/2008/03/05/Inconvenances-par-Martine-ROFFINELLA>> (consulté le 14/01/2010).

<<http://pillow-books.over-blog.com/article-30871212.html>> (consulté le 14/01/2010).

La dimension temporelle dans la poésie de Prévert

MARÍA DOLORES RAJOY FEIJOO
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCTION

L'être humain a essayé d'« attraper » le temps de plusieurs façons, l'une d'elles à travers le langage. La poésie consiste avant tout dans cet essai d'éterniser l'instant. Une vision personnelle du temps se révèle dans l'œuvre de Prévert dont le recueil de poèmes *Paroles* est le centre de cet analyse. Cette communication présente une réflexion sur la temporalité littéraire et poétique. À travers la poésie de Prévert on va parcourir les sous dimensions de la temporalité dans la littérature. La vision primordiale de la temporalité est constituée par le temps cyclique, qui se déroule de façon circulaire. Les philosophes l'opposent au temps linéaire développé entre un début et une fin et, entre les deux, il faut tenir compte du temps chronologique, qui est mesurable en unités. Quant à la poésie, elle se déroule dans le temps, et elle dispose aussi d'unités de mesure, par exemple, la syllabe. On peut étudier deux aspects de la temporalité poétique : le temps contenu dans le rythme du poème et le temps comme un thème de la poésie. Nous allons commencer par ce dernier aspect, tenant compte que l'on peut sous diviser son analyse.

2. LE TEMPS CYCLIQUE

C'est le premier temps perçu dans l'évolution humaine, le premier aussi que nous allons signaler parmi les aspects thématiques de la poésie. Le cycle se trouve dans la répétition du « même » qui revient de manière régulière. Ce type de temps se rattache à des réalités qui retournent comme le lever et le coucher du soleil, le matin, le midi, le soir..., les saisons, etc. Il suppose une vision persistante dans *Paroles*, où l'avant dernier vers : « Nocturne et diurne » (245), fait allusion au

temps cyclique¹. Les jours sont marqués par le soleil et la lune dans « Le soleil de l'hiver » (179) ; dans la chanson des escargots on voit le jour et la nuit avec le soleil substitué par la lune (77-78) ; dans « Le paysage changeur », qui commence avec un jeu de mots sur la lune : « De deux choses lune / l'autre c'est le soleil » (90) ; le soleil est nommé beaucoup de fois. On trouve la nuit dans « Paris at night » (201) et, avec le rêve et le réveil dans « Le concert n'a pas été réussi » (71), et d'autres moments du jour dans « La grasse matinée », « Déjeuner du matin », etc. « Dans ma maison » (85-86) contient des allusions aux « jours » et au « matin » ; « Place du carrousel » met en contraste « la fin d'un beau jour d'été » avec la triste fin d'un cheval (230). Des jours de la semaine, le dimanche se détache – « Aux champs », (95) « Dimanche » (198), etc. Dans des poèmes divers on trouve le printemps (77-78, 92), l'été (94, 104, 230), « L'automne » (200) ou l'hiver (199) et même « le soleil d'hiver » (179, 225). « Le paysage changeur » contient, comme son titre l'indique, plusieurs variantes. On trouve même dans *Paroles* des périodes imaginées pour l'occasion comme « la saison des voyages » (150), « le temps des migraines » (167), ou des « noyaux » (73), etc. Dans « Chanson dans le sang » il y a plusieurs allusions à la rotation de la terre, de façon assez tragique : « La terre tourne / La terre n'arrête pas de tourner / Le sang n'arrête pas de couler » (101-103).

Le mouvement circulaire est dénigré s'il est pratiqué par l'homme puisqu' « il tourne en rond / dans un univers hostile » (« L'effort humain », 97). D'autre part il y a des distorsions de l'habituelle giration des sphères : Le soleil tourne sur Arles dans « Complainte de Vincent » (196-197). Dans une allusion à la peinture moderne, le soleil « somnambule » peut surgir à minuit pour réveiller la Beauté (240). D'autres fois, le poète crée de nouveaux cycles, comme dans « L'éclipse », où « Le roi Soleil » disparaît, comme c'est logique, une nuit très obscure (182), ou le plus élaboré de : « La vie continue la vie avec le tricot la guerre les affaires / Les affaires la guerre le tricot la guerre / Les affaires les affaires et les affaires / La vie avec le cimetière » (889).

Il envisage le cycle vie / mort de manière plus optimiste dans « Salut à l'oiseau » où il offre à celui-ci « le mégot de ma vie » pour qu'il renaisse « des cendres de celui qui était ton ami » (226). Les cycles permettent de donner un ton humoristique à certains poèmes comme « Les grandes inventions » où les lièvres, gardées dans l'« armoire à glace » d'un savant, s'en vont quand le beau temps arrive et qu'il va dégeler (41-47). Comme le temps cyclique est celui de la nature, il est le plus proche du temps atmosphérique, duquel Prévert traite dans quelques

¹ Les références aux pages de *Paroles* (Prévert, 1972) sont indiquées entre parenthèses.

poèmes de *Paroles* et aussi dans le livre *La pluie et le beau temps*. « Le temps perdu » renvoie au temps cyclique puisque ce jour, où l'ouvrier ne travaille pas, est présidé par la figure ronde du soleil, et le passage du temps est rattaché au climat puisque ce temps perdu pour le travail et gagné pour la jouissance se produit pendant « le beau temps » (227). Il arrive de même dans « Chanson dans le sang » où « La pluie... la neige / la grêle... le beau temps », ces manifestations de l'atmosphère, s'unissent à la giration de la terre, « la terre ne tourne pas de travers / elle pousse régulièrement sa petite voiture ses quatre saisons » (101).

Le temps cyclique est peut être le plus proche de l'espace puisque celui-ci, comme on savait au XX^e siècle, est courbe. Le temps et l'espace sont élastiques chez Prévert, ainsi le lièvre peut gagner à la tortue (48), ou un petit voyage en bateau permet de faire « Un petit tour dans le monde ». Dans « Le paysage changeur » le temps a un certain rapport avec l'espace parce que les cycles temporels entraînent la variation du paysage.

Le temps mesurable – duquel on va parler plus tard – peut se rattacher aussi à l'espace puisque le monsieur qui mesure le temps en comptant jusqu'à cent, c'est un homme « qui fait les cent pas (51). Cette phrase, concrètement, sépare l'énonciation de certains événements qui se déroulent dans le temps, d'une série de notations de maisons, de rues et d'objets qui se déploient dans l'espace.

3. LE DEVENIR

Suivant Reichenbach (1983, 150) « La propiedad más elemental del tiempo es la sucesión ». Si la succession temporelle se produit de manière linéaire, elle évolue entre un début et une fin. Le devenir a été perçu par un des premiers philosophes, Héraclite. Le temps qui passe et qui ne revient plus est celui de l'histoire et celui de la vie, qui commence avec la naissance et finit avec la mort. C'est aussi le temps des religions, notamment celles de racine judéo-chrétienne qui considèrent que le monde a été créé et le temps avec lui et qu'il coule jusqu'à sa destruction ou vers l'infini.

Ce flux d'événements est condensé, suivant la grammaire, en trois sous dimensions, passé, présent, futur ; Ricoeur (1984 : 95) parle du rapport entre « ce système de temps du verbe et le vécu temporel ». Notre étude du temps linéaire se place autour de l'avant et de l'après, le passé et le futur, et nous laissons le présent pour une étude à part.

Le passé semble le temps par excellence de la narration plus que de la poésie. Prévert n'est pas nostalgique, il ne parle pas beaucoup du passé en tant que tel, mais est aussi la matière de ses poèmes, non seulement parce qu'il exprime le

souvenir de faits passés, mais aussi parce qu'il parle du passé ; en général il en parle comme de quelque chose qu'on ne peut pas récupérer, d'un paradis perdu : « Oh / jardins perdus » (231). Il y a pourtant des expressions lexicalisées à propos du passé heureux comme « le bon vieux temps » (164-165), ou cette autre qu'il transforme humoristiquement : « Le temps des cerises ne reviendra plus / Le temps des noyaux non plus » (73).

D'autres fois le passé est lié au présent comme dans « Barbara ». Ici, le climat met en relief le passé, la pluie renvoie à une réminiscence amoureuse et aussi au deuil pour ce qui n'existe plus : « Il pleuvait sur Brest ce jour-là » (203-204). Dans « Histoire du cheval », celui-ci raconte au passé son histoire de guerre et de mort mais il le ramène au présent avec le « maintenant » où il est vivant (19-21). « Le retour au pays » raconte, au présent historique, une autre histoire de morts qui entrelace le passé avec le présent (69-70). Le présent historique pour rapporter des faits passés est assez fréquent. À part ces histoires de personnages sans importance, on peut trouver quelques références à des faits historiques, par exemple la montée du fascisme en Italie et en Espagne – « La crosse en l'air » (108-138). Le passé historique est celui du temps linéaire par excellence, le temps irréversible. Prévert présente les mémoires historiques de façon humoristique ou négative. Ainsi il se moque de l'histoire de Napoléon que les enfants étudient dans « Composition française » (181), et de celle de Louis XIV dans « L'éclipse » (182). Il parle de la fin de la jeunesse et des souvenirs qui ne reviendront plus dans « Le miroir brisé » (172). Il n'accepte pas que le passé fixé puisse servir d'exemple dans « une vie et une mort exemplaires » (176). Il envisage négativement « La morale de l'histoire » (212-214) où le passé, comme dans d'autres poèmes, est assimilé à la mort.

Dans l'avant-dernier poème, il introduit des bribes d'une histoire de l'homme ou plutôt de la pomme, à partir du « Paradis terrestre », où il mélange « Les Hespérides » « Guillaume Tell », « Isaac Newton » (238), etc. mais il s'agit d'un exercice de style surréaliste.

Le temps historique cristallise en des dates ou bien il est symbolisé par le royaume de certains rois, par exemple, dans « Les belles familles », le poète compte des Louis jusqu'à Louis XVIII pour indiquer la fin de cette famille, parce qu'après il n'y a « plus personne plus rien... » (162). Le temps linéaire est mesurable, il peut être divisé en des unités, des heures, des années, etc., pour essayer de réduire le devenir à la logique. Quelques poèmes contiennent une chronologie, par exemple, « dix heures et demie / le soir » (62), ou bien « L'horloge sonne une heure et demie » (107). Ce temps peut apparaître lié à un « Inventaire » (205-207), dans ce poème il se condense et il se fixe dans un stéréotype : « un jour de gloire / une semaine de

bonté / un mois de Marie / une année terrible / une minute de silence / une seconde d'inattention / etc.». Malgré ces exemples Prévert étale peu la chronologie, il la méprise pour faire les honneurs au présent, par exemple : « Quel jour sommes nous / nous sommes tous les jours » (189). Le temps le plus utilisé en littérature est probablement le passé, mais on peut trouver aussi le futur. Le futur manifesté par Prévert n'est pas en général un temps d'espoir plus ou moins illusoire, que l'on trouve pourtant « Dans ma maison » (85-88). C'est surtout le futur désenchanté et déterministe de « Le combat avec l'ange » : « N'y vas pas / tout est combiné d'avance » (229). Au futur incertain de certains personnages, il faut ajouter le conditionnel qui répond au futur irréal de ce qui aurait pu être et n'a pas été comme quand la cause indirecte d'un assassinat est que le parricide ne soit pas allé à « La pêche à la baleine » : « Et pourquoi donc que j'y ai pas été / Peut-être qu'on l'aurait attrapée » (22-24). Parfois le texte parcourt tous les temps comme « Souvenirs de famille », qui se déroule au passé – de la guerre – s'arrête un instant au présent et prévoit après le futur enterrement du combattant (27-40).

Dans l'univers de la poésie le temps linéaire ne s'oppose pas toujours au cyclique par exemple, « L'orgue de barbarie » (142-144) raconte l'histoire d'un homme qui jouait à des jeux d'enfant, maintenant il joue l'orgue de Barbarie, qui est le jeu de l'assassinat, après il se marie avec une autre assassine, il a des enfants qui jouent des instruments, mais à un moment donné on n'écoute plus la musique « Et tout est à recommencer ». Dans un autre poème les vieillards nous rappellent la fin de la vie, mais comme ceux-ci « indiquent aux enfants la route » (159), on voit que les âges de l'homme sont une chose qui recommence – pour des autres. Ainsi, ce qui paraît linéaire, comme la vie, admet une vision cyclique. D'autres livres font allusion à ce temps de la vie. *La pluie et le beau temps* contient un poème, « Le temps haletant », qui traite du temps vécu d'une petite fille qui marche « suivant les chansons suivant son chemin » (Prévert, 1955 : 55).

Le temps de la vie est un devenir. Sa durabilité apparaît dans « Et la fête continue » où l'on voit un plombier qui chante au présent « Que la vie est si belle », entre un avant : « La guerre est finie », et un après : « Trois paysans passeront et vous paieront » ; ce poème joue avec le temps et avec les jours de la semaine : « Habillé en dimanche et pourtant c'est lundi », « Chante que c'est jeudi » (195). Son début et sa fin apparaissent dans « Premier jour » construit avec un axe sémantique englobant / englobé, qui présente la mort comme une naissance « La mort dans un cri / Et l'enfant dans la vie » (186). La réflexion sur la vie et la mort attire le topique du carpe diem dans « Le bouquet » (202). D'autre part on peut trouver la lutte contre le temps pour garder la vie de quelque façon. Les classiques ont considéré la gloire comme une arme contre la mort, mais Prévert montre la

vanité de cette prétention dans « La gloire », « Les grandes inventions », « L'effort humain » et d'autres poèmes. La vie au delà de la mort ne lui intéresse pas. Il montre son scepticisme dans « Fleurs et couronne » (66-68) où il caractérise « les immortelles et les pensées » par le fait que ce sont des fleurs fanées, pas « les vrais fleurs vivantes » que les hommes trop intelligents ne sont plus capables « qui ne vivent ni se fanent jamais ». Il combat la vie éternelle et d'autres questions religieuses dans « La crosse en l'air ». D'autres fois – comme dans « Le grand homme » – il se moque de ceux qui « prennent leurs mesures » pour la postérité chez « Le tailleur de pierre » (159). Il identifie l'immortalité avec la mort et il préfère le flux de la vie à la fixité de l'éternel. Il connaît la douleur de l'anéantissement, il parle de la « splendeur et mystère » de l'adversité qui conduit à la mort (231), mais il ne veut pas se concentrer sur ce sujet. Comme son personnage William Blake dans « Noces et banquets », un jour spécial, « Le jour du mariage du Ciel et de l'Enfer », après avoir pleuré la mort d'un oiseau, il passe à une autre pensée : « Nous ne sommes pas à un oiseau près / Pense William Blake / Tout en pensant à autre chose / C'est-à-dire, à rien d'autre que regarder » (235).

La seule façon d'arriver à une forme de pérennité c'est à travers le moment présent.

Le présent c'est le temps de l'énonciation, celui qui manifeste l'ancrage du sujet dans la réalité, et face auquel les autres temps se placent et il mérite une étude à part.

Prévert met en valeur ce temps de la vie dans des poèmes écrits au présent, par exemple « Chanson » (189) où, en plus du présent, on trouve le « nous » des deux personnes de l'énonciation : « Nous nous aimons et nous vivons Nous vivons et nous nous aimons ». Le présent est en devenir, il correspond à « la joie de chaque jour » (239), mais il peut aussi être proche du temps absolu. Il y a un essai de saisir l'instant dans le poème. Prévert rejette l'idée de vie éternelle mais il admet celle d'un présent qui produit une impression de plénitude infinie. Il s'éloigne du temps linéaire et il fait disparaître l'opposition entre l'éternité et le devenir. C'est à propos de ce temps que Ricœur dit : « c'est quand les machines qui servent à mesurer le temps sont dépouillées de cette référence primaire aux mesures naturelles, que dire-maintenant retourne à la représentation abstraite du temps » (Ricœur, 1983 : vol. I, 100).

Prévert développe de multiples variations sur ce présent qui se dégage du devenir pour se condenser dans un *maintenant* atemporel. Dans « L'accent grave » le professeur demande à l'élève Hamlet de dire « présent » en écoutant son nom, et de « conjuguer le verbe être au présent, ce qu'il fait comme son homonyme shakespearien : « Je suis ou je ne suis pas », etc., pour finir avec une déclaration de

son absence dans l'évènement du cours : « Je suis "où" je ne suis pas » (58-59). Dans un autre poème (227) « Le temps perdu » pour le travail est gagné paradoxalement pour la vie de l'ouvrier. D'autres fois, un instant du temps cyclique, de l'année ou du jour, est éternisé : « La belle saison », « midi », c'est le moment où l'on trouve une prostituée « Immobile, debout » et « glacée », si bien que l'immobilité spatiale correspond à la congélation du temps (25). Ou bien c'est une activité artistique pour les enfants qui produit une « fleur subite » qui ne pourra pas se faner (103). À propos de Picasso il accepte que l'art peut attraper le temps : « Le mouvement perpétuel attrapé à la main » (239). L'irruption du présent est favorisée si : « Aujourd'hui c'est jour de fête » (Prévert, 1992; 825-826). La fête est définie suivant Sola (2002 : 476) par « la expresión lúdica, la espontaneidad, el deseo de convertir la monotonía cotidiana en alegría, en regocijo ».

Cette présentification se condense parfois dans l'oiseau qui demeure le même comme les hirondelles de Becquer, tandis que l'adulte change : « À Paris / où tu passais très vite / lorsque j'étais enfant » (« Salut à l'oiseau », 223). « Chanson de l'oiseleur » présente une vision émerveillée, instantanée, d'un oiseau qui bat de l'aile, comme un cœur qui battrait, contre le sein d'une enfant (152). Bien qu'il n'aime pas la vie d'outre-tombe, le poète permet que le temps des dieux se confonde avec le temps des hommes s'il s'agit d'un instant d'amour et d'une religion ancienne : « Et les amants s'embrassent / Osiris les marie / Et puis rentre dans l'ombre / de sa vivante nuit » (818-819).

4. LE TEMPS DU POÈME, LA MESURE ET LE RYTHME

On peut mesurer le temps mais tandis que le temps cyclique se dénomme et se divise en des étapes, le temps linéaire se dénombre et se divise en des unités comptables, c'est le temps chronologique, celui de l'horloge et du calendrier. Le calendrier et d'autres procédés assurent « la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique » (Ricoeur 1985 : 147). Nous avons donné plusieurs exemples du temps chronologique en tant que thème de la poésie, mais il peut se présenter dans le poème directement et correspondre avec le temps de lecture. Ce serait le temps véritable puisque, suivant Genette (1983 : 16) « le temps du récit (écrit) est un pseudo-temps en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re)convertir en durée ». Une possibilité d'inscrire le temps dans le poème est celle d'énumérer des chiffres dont la prononciation pourrait correspondre à des secondes : le chômeur reste là [...] / il entend des pas / et il les compte / pour passer le temps machinalement / 1 2 3 4 5

/ etc., etc. / jusqu'à cent... plusieurs fois... (51). Le jeu avec les chiffres apparaît aussi dans le poème qui commence : « Deux et deux quatre » (145-146) et dans « Paris at night » avec « Trois allumettes une à une allumées dans la nuit » (201).

Le temps mesurable est linéaire puisqu'il a un début, mais il a aussi quelque chose du cycle parce qu'il se fonde sur la répétition – de l'unité de mesure. Ce temps correspond aussi au poème parce qu'il est une entité mesurable. L'appréhension du temps la plus proche de la corporalité est celle qui correspond au sens du rythme, marqué dans le poème par les accents, les syllabes, les pauses, etc., et qui se fonde sur la variation à partir de la répétition. Précisément « vers » vient du latin « vertere » qui signifie « tourner » et strophe du grec « strophein » ou « retourner ».

Le vers libre de Prévert ne suit pas une mesure aussi rigide que celle du vers classique, mais cela n'empêche pas la répétition. Le poète maintient des assonances à la fin des vers, il y ajoute d'autres éléments répétitifs comme l'allitération, le parallélisme, la répétition de lexèmes, l'anaphore ou l'énumération. Ces procédés se réitèrent dans ses poèmes ; le premier (7-18), l'un des plus libres, démarre par 33 phrases commencées par « ceux qui », dont les deux premières ne se distinguent que par la syllabe /co/ : « Ceux qui pieusement / Ceux qui copieusement » (7). Les propositions suivantes s'allongent jusqu'à la prose, ce qui ouvre une série de paragraphes qui contiennent des parallélismes syntaxiques, et l'on revient au verset avec 39 phrases qui commencent à nouveau par « ceux qui », dans une tension constante entre répétition et variation. Le parallélisme syntaxique apparaît dans pratiquement tous ses poèmes, comme le très connu « Déjeuner du matin » (147). C'est considérable le nombre des poèmes fondés sur l'énumération – accompagnée de parallélisme – comme « Le paysage changeur », « La lessive », « Cortège », ou « Inventaire » où le titre indique que le poème est précisément une énumération : « Une pierre / deux maisons / trois ruines / quatre fossoyeurs / un jardin / des fleurs / un raton laveur / une douzaine d'huitres un citron un pain » (205), etc. L'itération est parfois humoristique comme dans ce poème et dans « J'en ai vu plusieurs » dont plusieurs vers commencent par « j'en ai vu un » (41-42). La répétition se produit à tous les niveaux, phonétique et lexical aussi. Parfois ces deux niveaux vont ensemble comme dans « La crosse en l'air » (108-139) où la grande allitération en /r/ entraîne des mots répétés comme « rue de Rome », « ruisseau », « rêve », « réveille », « veilleur de nuit », « guerre », « rire », « révolution », « crachat », « répétant » etc. ; on y trouve aussi des paronomases comme « la pipe au papa du pape Pie pue » (113). Quelques poèmes contiennent des allusions à la répétition comme « La lessive » où le père « répète sa formule favorite » (104) ou « Page d'écriture » (145). Une autre possibilité est la répétition

avec variation qui apparaît dans les phrases de syntaxe parallèle, symétrique, ou dans des formes plus élaborées comme : « Pluie de plumes, plumes de pluie / [...] / plumes de pluie, pluie de plumes / Suaire de pluie, plume de suie (150), etc., ou bien : « La main qui dépayse un visage qui dévisage un paysage » (240), au dernier poème. La répétition d'éléments entrelace le temps avec la mémoire, c'est un procédé de la littérature de tous les temps pour sa conservation. « Fille d'acier » contient une allusion à la mémoire : « Je veux que tu te rappelles autrefois / Mon amant, celui qui m'aimait et que j'aimais » (149).

Le temps se rapproche aussi du corps à travers la danse ou le battement du cœur. Dans « Chanson de l'oiseleur », où la plupart des phrases commencent par « L'oiseau qui »; le cœur est comparé à un oiseau « qui bat de l'aile » (153). Dans « Immense et rouge », le cœur amoureux est comparé avec le soleil. La poésie est mise en rapport avec la musique et la danse dans « L'orgue de barbarie » (142-144) ou « Dans ma maison » (85-86). Dans d'autres cas c'est le rire ou la chanson (131-132) ou les mouvements compassés de la vie quotidienne –« La batteuse » (170-171). Même la vendange est rythmique : « la famille pieds nus / piétine, piétine, piétine » (106). Dans « Le cancre », dire « oui » o « non » avec la tête ou avec le cœur corporalise le rythme. Ces caractéristiques rythmiques sont spécialement visibles dans le poème « Rue de Seine » (62-64). On y compare la voix de la femme à celle d'un nouveau né « qui grelotte », il y a d'autres mouvements rythmiques : « un homme titube », « elle le secoue », « il secoue la tête », etc., appuyés par des parallélismes; après, la phrase répétée se prépare : « et sa voix / sa voix qui chuchote / on ne peut pas l'entendre / c'est une plainte... / un ordre... / un cri / [...] / une phrase / toujours la même / une phrase / répétée... / sans arrêt / sans réponse...(etc.) ». Cette phrase : « Pierre, dis-moi la vérité », est comme le moule d'un vers ou le refrain d'une chanson et elle contient une plainte qui étouffe l'homme qui la reçoit et qui va se conduire comme « une machine à compter / une machine à écrire [...] ». Cela correspond au personnage mais aussi au poème dans son aspect mesurable, c'est aussi une machine à écrire et à compter.

Jusqu'ici nous avons vu des répétitions compatibles avec la prose, mais Prévert présente aussi la répétition typique de la versification. Beaucoup de vers sont construits sur un nombre de syllabes pareil qui, sans être exactement compté comme dans un poème classique, pourrait être réduit au même nombre si l'on supprime l' /e/ muet quand il convient, par exemple « Chanson des escargots » (77-78). D'autres fois il joue avec l'alternance entre vers longs et courts comme dans « Pour toi mon amour » (43), « Presque » (157) ou dans « Sables mouvants » (156) dont le titre et les vers qui parlent de la marée contiennent des références au

mouvement ; ce poème commence par un vers de cinq syllabes, diminue encore au quatrième vers : « Et toi », et après il augmente et se diminue comme fait la mer.

5. ANALYSE D'UN POÈME ET RÉCAPITULATION

Le poème « Le jardin » (199) nous permet de récapituler cette vision de la temporalité poétique exposée à propos de *Paroles*. Il contient de nombreux éléments rythmiques bien que leur mesure ne corresponde pas à la versification classique. Le nombre de syllabes oscille entre 11 et 2 dans un mouvement de réduction / amplification, similaire à un rythme de danse : 9-5-2-11(9)-6-6-10-8-3-3-7. Ce mouvement recommencé est renforcé par le centrage de la ligne. A la fin des vers on trouve des rimes en /é/, en /i/, en /ir/, et même en /er/ si nous lions le masculin « hiver » avec la rime féminine « terre » ; autour de ces rimes on a des répétitions de sons, par exemple le son /i / au premier vers, le /r/ au dernier vers, les deux ensemble dans « hiver » ; il y a d'autres allitérations, par exemple, en /u/. Plusieurs termes sont répétés : « Des milliers », « à Paris », « la terre » ; et les vers 5-6 sont parallèles du point de vue syntaxique : « Où tu m'as embrassé / ou je t'ai embrassée ».

Le rythme se développe ainsi de manière irrégulière mais perceptible, entre la répétition et la variation.

Dans ce poème on peut apprécier le temps cyclique puisqu'il se place « Un matin dans la lumière de l'hiver », le temps chronologique dans « Des milliers et des milliers d'années », le temps historique et vécu dans les deux vers parallèles cités avant et, enfin, l'instant qui se rapproche de l'éternité grâce à l'amour : « La petite seconde d'éternité ». En plus, de même que le temps s'élargit – à partir de la seconde –, l'espace tend vers l'infini : du parc Montsouris où sont les amoureux, en un mouvement d'amplification, on passe à Paris, à la terre, et on fait allusion à l'univers par le rappel que celle-ci « est un astre ». Le présent embrasse ainsi tous les temps et tous les espaces.

Dans ce texte, avec une difficile simplicité, les différentes sous divisions de la temporalité se manifestent pour résoudre dans un instant privilégié la tension entre le flux du temps réel et la cristallisation en un temps absolu.

6. CONCLUSION

La poésie contient, en de nombreux cas, une réflexion sur la temporalité. Dans les poèmes de *Paroles* nous avons analysé une vision du temps qui est en apparence légère mais très profonde et originale au fond, c'est une expression du temps très proche de la nature et de l'être humain. Le temps s'y trouve en devenir

entre un passé qui s'échappe et qui n'admet pas d'être idéalisé et un futur incertain que l'on n'atteint pas d'avance.

Prévert rejette les essais de fixer le temps en des moments illustres à travers la renommée ou des raccourcis similaires et il rejette aussi l'immortalité que la religion promet. Mais il admet que le présent, le temps de la vie, peut attraper l'instant et contenir l'éternité. Le poète cherche une temporalité à la mesure de l'homme. Et le temps le plus proche à l'être humain, à sa corporalité, est celui qui se déroule avec le sens du rythme. À partir du jeu de répétitions et de variations dans lequel le rythme de ses poèmes est condensé, un temps vécu se manifeste, un temps qui se correspond avec le mouvement de la danse ou avec le battement du cœur.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVÁREZ SANAGUSTÍN, A. (1980) : *Semiótica y narración*, Oviedo, Universidad.
- ANGARD, D. L. (ed.) (2008) : *Entr'actes. Regards croisés en sciences humaines. Le temps insaisissable*, Strasbourg, Université (Actes Congrès 2006).
- ATTALI, H. (1982) : *Histoires du temps*, Paris, Fayard.
- BAKER, W. (1967) : *Jacques Prévert*, New York, Twaine.
- BERGENS, A. (1969) : *Jacques Prévert*, Paris, Éditions Universitaires.
- DARRAULT-HARRIS, I. et J. FONTANILLE (2008) : *Les âges de la vie. Sémiotique de la nature et du temps*, Paris, PUF.
- GENETTE, G. (1983) : *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GRISSON, L. (2005) : *Les stries du temps*, Paris, Ed. Champ Social.
- LACÔTE, R. (1956) : « Situation de Prévert », *Les Lettres Françaises*, 615, 12-18 avril.
- MITERRAND, H. (1990) : « Cronotopies romanesques », *Poétique*, 81, 89-104.
- RICŒUR (1983-1985) : *Temps et récit*, Paris, Seuil, 3 volumes : tome I, 1983, tome II, 1984, tome III (*Temps et récit. Le temps raconté*), 1985.
- PETITER, P. et G. SEGINGER (2007) : *Les formes du temps. Rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Université.
- PICAZO, D. (1999) : « La temporalité dans la littérature d'idées », *Thélème*, 87-95.
- PINTARIC, M. (2002) : *Le sentiment du temps dans la littérature française*, Paris, Champion.
- PRÉVERT, J. (1955) : *La pluie et le beau temps*, Paris, Gallimard, Folio.
- . (1972) : *Paroles*, Paris, Gallimard, Folio.
- . (1996) : *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, Pléiade.
- Revue Europe (Jacques Prévert)* (1991), n° 748-749.

- REICHENBACH, H. (1983) : *Objetivos y métodos del conocimiento científico*, México, FCE.
- SOLA, P. (2002) : « La fiestas de Prévert », *Écrire, traduire et représenter la fête*, Actas VIII Coloquio de la APFUE, Valencia, Universidad, 475-482.
- TORRES MONREAL, F. (1992) : « Introducción a la fonoestilística de los poemas de J. Prévert », *Anales de Filología francesa*, 4, 137-146.
- WEINRICH, H. (1973) : *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éd. du Seuil.

La conception du temps dans *Le Grand Jamais* d'Elsa Triolet

ANNE-MARIE REBOUL

Universidad Complutense de Madrid

La réflexion que nous nous proposons de poursuivre tient essentiellement à être un hommage personnel à Javier del Prado. J'ai eu le bonheur d'assister à ses cours et de suivre ses enseignements. Et, pour emprunter des mots d'Elsa Triolet – ce qui est une manière d'entrer dans le vif du sujet –, ce fait appartient au *digest* de ma vie, c'est-à-dire à ma biographie quintessenciée, parce qu'il a eu des conséquences profondes et bénéfiques tant sur le plan professionnel qu'existential, dans la mesure où la méthode et l'interprétation des phénomènes littéraires s'appliquent aussi à la lecture attentive du monde. Je tiens, donc, d'ici à l'en remercier infiniment.

Le temps est une des questions qui va intéresser Elsa Triolet au plus haut point. Par ailleurs, il nous faudrait revenir sur un auteur dont nous méconnaissons l'œuvre, « Les yeux d'Elsa », l'image des poèmes d'Aragon, nous l'ayant presque entièrement masquée. Elle a souffert de son rôle d'égérie et n'a cessé de presser le poète de dire, dans ses entretiens divers avec les journalistes, qu'il ne chantait pas une muse symbolique mais une « femme de chair et de sang », une femme « nommée et connaissable ». Mais Elsa Triolet reste encore à découvrir. Des raisons nombreuses expliquent le silence qui s'est fait autour de son œuvre : l'envergure de la figure même de son compagnon, son œuvre immense, l'idéologie communiste ou encore le fait d'être femme. Car être femme écrivain dans les années trente et quarante du vingtième siècle était encore un handicap ! En vie, elle a été bien malmenée par toutes sortes de haines et de jalousies dont elle a été l'objet¹. Pourtant, elle nous a laissé une œuvre abondante², remarquée des plus

¹ Michel Appel-Muller observe justement « qu'un jour pas trop lointain quelqu'un va se pencher systématiquement sur sa réception par la critique pendant trente ans. Il découvrira le pire, le mélange tenace et répétitif des calomnies, des jugements sans appel, des haines assidues, des jalousies les moins avouables, et, pour tout dire, des sornettes les plus consternantes » (en Gaudric-Delranc, 2000: 5-6).

grands : Sartre, Bousquet, Max Jacob, Martin du Gard... Camus, en évoquant *Le mythe de la baronne Mélanie* dans une lettre qui lui a adressée, a parlé d' « une réussite étourdissante – je veux dire jusque dans le détail. C'est la meilleure façon de philosopher : proposer des images qui ont du sens »³. Elsa Triolet nous donne à lire et à découvrir une œuvre à la hauteur de l'aventure intellectuelle dont elle a été l'exemple vivant.

La romancière a toujours eu l'impression d'être attelée au temps présent : « Le *quoi* de mes écrits dépend, suit ou précède des événements, un état de choses dont je suis contemporaine. Mon sentier est parallèle au chemin de l'Histoire » (Triolet, 1969 : 27).

Cependant, à partir de la Libération quelque chose se passe dans son écriture. Après la joie des premiers temps, le climat s'est vite détérioré. Elle a vu sombrer ce qu'elle a appelé « les beaux navires » : l'amitié, la fidélité, la solidarité, l'héroïsme... Ce « désenchantement » va réorienter sa production narrative. Elle se détournera des aspects politiques contemporains et se projettera vers l'avenir, « cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi » (ORC, t. 1 : 13). Louis Aragon sut bien vite l'intérêt de cette pensée vouée au temps et à l'avenir : « Un jour l'avenir se reconnaîtra dans ce livre d'une femme qui ne pensait qu'à lui, qui ne pensait qu'au temps où le bonheur serait la règle, et le malheur l'exception » (Aragon, 1960 : 55).

Elle imagine un cycle intitulé *L'âge de nylon*, selon une expression qui lui appartient en propre et qui veut désigner la culture de consommation qu'elle dénoncera dès le premier roman du cycle, *Roses à crédit*. Elle sait bien que « Le XX^e siècle, comme tous les autres, depuis que le monde est monde, oscille entre son passé et son avenir », mais elle traque surtout la coexistence, chez les mêmes individus, de l'ancien et du moderne, de l'âge de pierre et l'âge de nylon. Chemin faisant, la société des années 60 – *les temps d'Elsa*, selon Aragon – devenait sa matière romanesque avec une présence, de plus en plus flagrante, des effets nocifs de ce temps dus à la maladie et à la vieillesse. La romancière a toujours été très sensible au sentiment de l'âge et des dégâts du temps qui passe. Cette méditation liée au temps nourrit différemment son œuvre pour aboutir à un beau texte, au déploiement poétique et musical, *Le Rossignol se tait à l'aube*, où elle imagine, entre rêve et réalité, la dernière nuit d'une femme, *sa* dernière nuit, entourée des seuls hommes qui ont compté dans sa vie.

² Il s'agit de plus d'une vingtaine de titres, des centaines d'articles, des critiques littéraires, des chroniques théâtrales, des traductions, de Gogol à Maïakovski sans oublier Tchekhov, ou encore Aragon et Céline en langue russe.

³ Dans les *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, dorénavant ORC, 1964-1974, t. 3 : 40.

A cet intérêt porté à la conception du temps et de l'avenir, vient se joindre à partir de 1964 l'expérience des *Œuvres Romanesques Croisées*, entreprise à deux voix en une sorte de dialogue mené sur leur vie parallèle et les livres déjà écrits. À l'initiative d'Elsa, le couple avait décidé de rassembler tous leurs ouvrages dans une nouvelle publication qui ferait apparaître les influences réciproques, ainsi que certains aspects biographiques. C'était pour Elsa « Revivre par le menu tout le processus de l'écriture, le comment, le pourquoi, c'est comme d'écrire ses mémoires et les commenter. Vous autres, vous lisez nos romans, nous, nous revivons notre passé réel dans nos romans, nos romans sont une réalité » (ORC, t. 32 : 264). Et cette entreprise de longue haleine consacrée à regarder leur propre image romancée sera porteuse de conséquences.

Différentes approches du temps empreignent tous les romans postérieurs d'Elsa Triolet, mais *Le Grand Jamais* publié en 1965 place cette réflexion au cœur de l'œuvre. « *Le Grand Jamais* est, entre autres, un roman sur le temps, sur le temps-concept ou le concept *temps* comme on voudra », écrit Aragon (ORC, t. 11 : 23).

En réalité, le roman porte essentiellement sur la vérité historique et sur l'Histoire. Le héros Régis Lalande, dont on s'accorde à dire, après sa mort, que l'œuvre est une réussite, donne lieu à de nombreuses interprétations erronées. Les spécialistes qui se penchent sur son œuvre ne s'entendent pas à dire s'il était historien ou romancier et débitent un tas de sornettes sur sa vie, les femmes qu'il aurait aimées, sa foi, les circonstances de sa mort, le sens qu'il donnait à l'histoire... *Le Grand Jamais* est centré sur l'impossibilité de reconstituer correctement notre Histoire et sur les falsifications des faits, soumis toujours aux interprétations et à l'idéologie (ORC, t. 35 : 14), sujet qui tenait Elsa Triolet très à cœur pour toutes les circonstances de sa propre vie. Mais ce sujet principal se résorbe dans le combat mené par Madeleine, la veuve du professeur d'histoire, pour défendre sa mémoire. Et le lecteur de la suivre dans les tours et détours qu'elle effectue dans l'épaisseur du temps, après la mort de son mari, pour empêcher ces mensonges de proliférer. Madeleine qui appartient à ces figures de femmes de l'œuvre de Triolet qu'Aragon n'a cessé de jalouser. Devenu vieux et célébrant le culte d'Elsa romancière, Aragon évoque encore celles qu'il appelle ses « créatures », « les femmes de ses romans qui sont, et pour bien d'autres que moi, des images inoubliables, et comme les fleurs de ce temps qui fut le nôtre. Sans elles, ce temps deviendrait incompréhensible comme une fresque effacée, et quel sens aurait ma poésie ? » (Aragon, 1964 : 161-162). Dominique Desanti souligne bien l'hommage d'Aragon pour les personnages féminins de Triolet :

Elsa nommée, ou travestie en Fougère chantant, en Blanche écrivant, trahit l'amant-mari par son écriture – son chant. Le trahit en devenant, elle, créatrice. En accomplissant – bien ou mal, n'importe – le sacerdoce du créateur par l'écriture (Desanti, 1983 : 263).

Une première lecture du roman s'impose autour du concept temps comme temps réel, temps humain, celui de l'horloge : Il en ressort tout un ensemble d'images profondément négatives :

Il est comme un amant qui ne veut pas vous lâcher, sans fierté et plein de menaces. Il est toujours là, il ne me lâche pas, il me tient à la gorge, je me débats pour l'arracher de moi, mais le temps-sangsue tient bon, il ne m'abandonnera qu'avec la dernière goutte de mon sang. Alors, il se désintéressera de moi et me laissera tomber. En attendant, il me colle après, c'est de la glu. Du goudron et des plumes. Il m'humilie, se rit de ma dignité d'être humain, me bafoue, il est le plus fort (Triolet, 1965 : 364-365).

Madeleine prend conscience que le temps est irréversible, définitif, « comme un membre amputé, il ne repousse pas » (Triolet, 1965 : 159). Cette perception du temps se traduit dans le texte par des images de l'enfermement et de la prison :

Je me débats comme une mouche prise sous un verre renversé. Je vois à travers le verre, je ne peux pas y aller, de l'autre côté. Le plus simple serait d'accepter le verre, de s'y organiser, de prendre ses mesures et de vivre selon. Mais j'y vois, à travers le verre ! Pas bien loin, d'accord, je sais pourtant que l'au-delà du verre existe. Et je me remets à m'agiter, à me briser les ailes et la tête contre la paroi transparente. Je vis dans un verre comme on dit *dans* le temps (Triolet, 1965 : 275).

Le temps conduit tout naturellement à l'inconcevable, à l'irréremédiable et à la mort :

Et il n'y a dans la langue des hommes aucun mot précis pour dire ce qu'est cette angoisse, ce trouble, pour exprimer la révolte, la résignation, l'état d'esclavage auquel nous sommes réduits, l'humiliation, la gifle que nous donne la nature, sa force brutale, tous les sentiments de l'homme devant la mort. Notre impuissance (Triolet, 1965 : 297).

Le roman de Triolet est informé, elle a lu des textes philosophiques, elle en cite certains, d'Ernst Jünger, de Bergson, d'Einstein... Mais d'une manière rétrospective, elle a tout de même le sentiment – selon ses propres mots – « d'enfoncer des portes ouvertes ».

Plus suggestive nous apparaît la dimension concernant le temps de la fiction, le temps romanesque. Dans *Le Grand jamais*, l'auteur devient un personnage à part entière. Elsa Triolet entre et sort de la fiction comme bon lui semble. C'est l'une de

ses innovations, par ailleurs nombreuses. « Dans *Le Grand Jamais*, j'écris un roman et je me regarde l'écrire » (ORC, t. 32 : 264). Ses interventions poursuivent et prolongent, tout en l'approfondissant, la méditation sur le temps humain qui découle des faits et gestes des personnages fictifs, mais Elsa Triolet oriente surtout le lecteur vers une réflexion *métadiscursive*, lui donnant à voir l'envers du décor. « Les bonds du roman par-dessus le temps, l'espace, les sentiments, les idées, me donnent le vertige du vide » écrivait-elle en 1964 (ORC, t. 5 : 23). Eh bien « Ce vertige est le cœur du roman ».

Parmi les questions qu'elle se pose dans ce roman foisonnant d'idées, signalons par exemple l'analogie qu'elle établit entre l'art du roman et celui de l'architecture. Elle compare tantôt celui-ci à une maquette d'après laquelle il nous serait proposé d'imaginer la même chose grandeur nature (Triolet, 1965 : 232). S'il en est ainsi, pense-t-elle, le romancier devrait peut-être donner dans un coin du livre, l'échelle du roman, comme cela se fait sur un plan d'architecte ou sur une carte géographique (Triolet, 1965 : 75-76). Deux minutes pour une heure, par exemple... mais les idées et les sentiments subissent-ils la même compression ? (Triolet, 1965 : 232). Et puis, s'agit-il de nommer, de faire apparaître des objets comme ils sont dans la réalité ou de déclencher l'imagination ? Dans le premier cas, simple question d'acrobatie, de virtuosité verbale... Dans le deuxième, s'il s'agit de créer l'illusion, les choses sont autrement plus difficiles.

Elsa Triolet démonte les simulacres traditionnels dont se servent les romanciers et aide le lecteur à prendre conscience de la place réelle du temps dans la fiction, de son utilité, et de son insignifiance, dans l'appréhension de certains moments clés. Que choisir ? Que choisir pour mettre la puce à l'oreille ? (Triolet, 1965 : 103). Par ailleurs, le temps, on le sait, peut paraître élastique : « On lui fourre dedans tout ce qu'on veut quand on n'a qu'à dire les choses, pas les faire, les dire, ou, encore mieux, les imaginer » (Triolet, 1965 : 92).

La romancière fait mine de s'embrouiller, de revenir sur ses pas, de changer de direction : « Ah, mon Dieu... Qu'avais-je besoin d'aller chercher le passé de Madeleine, ... je perds le fil de ce roman qui devait faire sa pelote avec autre chose que le destin de quelques personnages... ». Mais elle sait l'importance des petits riens pour donner idée de comment les choses tournent et ne manque pas de le souligner. Mais le temps, « Le temps qui devait être le héros de ce roman, qu'est-ce que j'en ai fait ? C'est que j'ai des doutes et sur lui et sur moi » (Triolet, 1965 : 268).

Ecrire un roman, c'est comme de se souvenir. Les *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et d'Aragon* et la reconstitution du cheminement de l'invention, lui avaient donné à voir l'inconsistance même du souvenir: « combien ce qui est monté à la surface est peu de chose par rapport à ce qui est resté au fond.

Les mémoires, puisque mémoires il y a, ne sont que des rescapés de l'oubli... » (ORC, t. 32 : 264).

Quand elle regarde en arrière, dans la postface à *L'âge de nylon*, elle est saisie : « le roman qu'est ma vie, sa stupéfiante abréviation dans le souvenir, ce que saute la mémoire, les abîmes de l'oubli » (ORC, t. 34 : 265). Ailleurs, elle signale encore qu' « Il ne nous reste de nous-mêmes qu'un *digest* » (ORC, t. 32 : 264). Le professeur d'histoire du *Grand Jamais*, Régis Lalande, ressent de même que l'histoire de sa vie lui échappe : « J'essaie de me ressaisir, j'en recolle grossièrement des morceaux, ce n'est plus qu'un rêve oublié. Un roman » (Triolet, 1965 : 53-54). De là découle sans doute cette image de la romancière : « Je suis un chiffonnier au-dessus d'une poubelle, j'en tire des restes et j'essaie de deviner de quoi ils sont les restes, ce qu'ils étaient quand ils faisaient partie d'un tout... » (Triolet, 1965 : 365).

Malgré ces doutes, malgré ce vertige, Elsa Triolet apporte des appréciations très justes. Elle avait un sens aigu du langage et des aphorismes, comme elle l'a démontré dans son essai *La Mise en mots*. Dans ses considérations sur le temps du roman *Le Grand Jamais* elle propose une formule à souligner : *le temps est l'activité de l'espace* (Triolet, 1965 : 275). L'espace subit des transformations, l'espace évolue... mais le temps, lui, est invulnérable. Le temps ne se transforme pas, le temps n'évolue pas, le temps pour Elsa n'est qu'une enveloppe, un creux, du vide... : « Mais que voulez-vous qui arrive à l'intérieur de cette outre vide, le temps ? Ce n'est pas une substance, il ne peut rien lui arriver » [...] (Triolet, 1965 : 274).

Le temps et l'espace lui apparaissent comme un étrange mariage du matériel et de l'abstrait :

L'espace est rempli d'astres, d'air, de maisons, de montagnes, d'objets, comme un sac à provisions [...] Je suis dedans et j'écris un roman. Le temps est une deuxième enveloppe du même *container*, il enveloppe l'espace de tout ce qui s'y passe, il contient et les substantifs et les verbes. Le temps est le mouvement de l'espace (Triolet, 1965 : 365).

Cette idée, intéressante selon laquelle « le temps n'est que l'activité de l'espace », donnera lieu à un développement postérieur chez Aragon qui nous permet de mieux saisir ce dialogue intime et littéraire entre les deux écrivains. Après la relecture du roman *Le Grand Jamais*, Aragon se livre à son tour à une étude sur le temps romanesque. Cette simple phrase a retenu son attention. « Un moment du livre me poursuit – écrit-il – : c'est où tu écris notamment : « *...le temps est l'activité de l'espace...* » (ORC, t. 11 : 23).

Pour Aragon l'intensification de l'action dans un temps court exige une étendue disproportionnée au temps romanesque initial :

[...] plus [le temps] est fourni en événements, (j'ai dit *le temps s'emballé...*) plus il exige d'espace-papier. Si bien que le temps relativement vide, mais, du point de vue de la chronologie, de longue durée, passe vite pour le papier, alors que l'intensification de l'action dans un temps court exige une étendue disproportionnée au temps romanesque initial. *L'emballé* des faits impose paradoxalement une prise de vues au ralenti (ORC, t. 11 : 23).

Aragon conserve la représentation spatiale du temps romanesque, mais pas comme espace naturel. Le temps romanesque devient pour lui l'activité de l'espace-papier (ORC, t. 11 : 24). « Le temps imaginaire est d'une atroce lenteur... – poursuit encore Aragon. C'est un temps plein, objectivement d'une rapidité qu'aucune horloge ne peut mesurer » (ORC, t. 11 : 26).

Pour Elsa Triolet, dans ce temps plein, le romancier doit faire en sorte « que le lecteur ne soit plus que l'œil face à une glace dans laquelle il n'y a rien tant qu'il ne la regarde pas. Rien avant son regard, rien après. Il ne perçoit que ce qui est *en même temps* que son regard, une réalité présente, non imaginaire, comme le passé ou le futur, mais tangible, matérielle, existante. Une nouvelle super-réalité du roman d'un perpétuel présent... » (Triolet, 1965 : 192) : « [...] un roman doit être pour le lecteur un éternel présent. Oui, que l'histoire se passe deux siècles avant Jésus-Christ ou de nos jours, le lecteur vit avec, c'est son présent » (Triolet, 1965 : 314).

Le Grand Jamais foisonne d'observations, de pensées, d'aphorismes et d'images justes pour évoquer la problématique du temps, sans perdre jamais son horizon romanesque. Un roman très documenté et tout à la fois plein de vie, d'anecdotes et de rebondissements narratifs, car Elsa ne perd jamais sa profonde lucidité: « J'écris un roman. Un roman classique. Je me divertis. J'essaie de ne pas penser au rendez-vous que j'ai avec le temps ». (Triolet, 1965 : 364). Dans cette œuvre trioletienne pleine d'audaces et d'innovations, le rendez-vous avec le lecteur n'est jamais manqué :

L'extraordinaire tête-à-tête ! Pour ce rendez-vous, je me suis longuement préparée, toute une année, ou deux, ou trois, ou plus [...] Pour qu'il dise, le lecteur, parlant du créateur, *il ment divinement. Il ment comme le rossignol la nuit* (Triolet, 1969 : 44).

Par ailleurs, elle sait, dans sa maturité, qu'au-delà de la portée réelle du concept, il y a l'intérêt de chercher. À l'ouverture des *Œuvres Romanesques Croisées*

d'Elsa Triolet et Aragon, en 1964, elle signalait cette vérité dans une très belle et longue citation dont nous ne reprenons que quelques phrases:

Quant côte à côte nous serons enfin des gisants, l'alliance de nos livres nous unira pour le meilleur et pour le pire dans cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi. [...] Nous aurons été de ceux-là qui ont cherché, quitte à nous tromper à en périr. Et nos livres se mettent à le dire, peu à peu, indirectement, directement, suivant notre destin, nos horizons, enchevêtrés dans la vie. (ORC, t. 1 : 13).

Et de même qu'elle a voulu ces *Œuvres Romanesques croisées* pour faire apparaître un lien subtil entre les deux auteurs et avec leur propre vie, il nous semble intéressant pour conclure de mettre en parallèle *Le Grand Jamais* avec un fait de la vie privée d'Aragon et d'Elsa Triolet dans l'espoir de faire apparaître une autre mélodie propre à ce roman. Peut-être n'est-ce pas tant la vérité historique, qui est le moteur initial du roman, ni la conception du temps qui retient l'attention, mais le dialogue extra-muros qui s'établit entre Madeleine et Régis. Madeleine parle et Régis répond par ses écrits, ses manuscrits, dans une curieuse et passionnante aventure (Triolet, 1969 : 207).

Dans les années soixante, le couple traverse une grave crise. Une longue lettre d'Elsa a été retrouvée en 1985 par Michel Appel-Muller, dans une cassette de fer, et publiée dans les *Recherches Croisées*. Trois feuillets recto-verso à l'encre bleue écrits d'une belle écriture qu'Aragon évoquera dans sa prose : les « grands caractères bleus, ces jambages du malheur » (Cité par Bouchardeau, 2000 : 307). On sait aujourd'hui qu'Aragon apporte à cette lettre une réponse romancée dans *Blanche ou l'oubli* : « J'ai une lettre de toi. Je l'ai gardée. Je la lis de temps en temps ». « C'est vrai. Tout est vrai. Tout ce que tu me reproches... » (Cité par Appel-Muller dans le numéro 5 des *Recherches Croisées*, p. 29). Or, cette lettre d'Elsa démarre par une remarque sur le temps : « Tu sembles oublier que nous vivons l'épilogue de notre vie, qu'ensuite il n'y aura plus rien à dire et que l'index lui-même d'autres le liront – pas nous » (Bouchardeau, 2000 : 307). La lettre se clôt de manière similaire : « Je te rappelle seulement l'heure : nous en sommes à moins cinq. Ne me dis pas à moins six et demi, parce que c'est la même chose » (Bouchardeau, 2000 : 308). Vraisemblablement, Elsa essayait de faire comprendre à *Aragocho*, toujours replié sur son œuvre, ses manuscrits, ses articles, qu'un jour arriverait où il serait trop tard. *Le Grand Jamais*, écrit en 1964, semble être le prolongement de ce conflit personnel. Et le texte de se lire comme une autre manière, romanesque, de tenter de dessiller les yeux d'Aragon : « [...] il y a des choses de la vie qui passent à la façon d'un fil rouge dans la chair des histoires inventées, des récits imaginaires », écrivait le poète dans son préambule à *Fraise-*

des-Bois (ORC, t. 39 : IX). On pourrait facilement retrouver, à travers le personnage de Madeleine, des échos des reproches d'Elsa, des échos aussi de colères rentrées contre Aragon. On peut, également, se demander en suivant la question qu' Elsa Triolet pose au lecteur spécialisé dans son essai *La Mise en Mots* : « qui est Madeleine ? ». Madeleine, repliée sur les archives de son défunt, vivant un amour posthume ; Madeleine qui ne cesse au fond de son cœur de se lamenter « Si j'avais compris plus tôt... si c'était à refaire... » (Triolet, 1965 : 159). Madeleine qui nous est donnée, à travers le jeu métaphorique, comme une ablette – ce petit poisson à écailles argentées qui glisse des mains et s'échappe toujours –, comme une sorcière... Mais Madeleine est aussi, dans le texte, cette « goutte d'eau qui reproduit la mer ». Or, Elsa Triolet reprend l'expression comme titre à la préface du tome 35 des *Œuvres Romanesques Croisées*, soulignant son importance significative. « Une goutte d'eau reproduit la mer ». Madeleine pourrait bien rassembler dans un curieux amalgame tout à la fois Elsa et Aragon. Mais à l'évidence, Madeleine devient une sorte d'anticipation de ce qui s'est produit après la mort d'Elsa. L'immense douleur d'Aragon, la lecture et la relecture de ses romans, le travail de critique littéraire pour faire découvrir ses innovations et mettre en valeur son œuvre et ses personnages :

Tout ce que l'on aurait pu comprendre à temps, si on savait te lire. Tu as l'ouï fine, tu entends *avant* tout le monde arriver l'orage souterrain, tu es le sismographe des séismes encore lointains, tu vois *avant* ce que l'on a tant de peine à décrire *après* (ORC, t. 7 : 33).

Pablo Neruda avait bien vu la nature acérée d'Elsa dans son éloge funèbre : « une épée aux yeux bleus ». On ne ressort pas facilement de l'œuvre envoûtante et difficile de cette romancière. Après avoir contemplé le monument dressé à la mémoire de son mari, Madeleine, à la fin du roman, se dit « Pauvre Régis... On comprend toujours tout de travers... ». Pour finir par une boutade, espérons que cela n'aura pas été le cas de cette interprétation, ni de celle du lecteur !

BIBLIOGRAPHIE

- Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, chez Robert Laffont, 1964-1974, 42 volumes.
- Elsa Triolet* (1972) : Exposition à la Bibliothèque Nationale, Paris.
- Elsa Triolet* (1971) : *Europe. Revue littéraire mensuelle*, numéro spécial, 506, Paris.
- Aragon et Triolet*, Interview croisée d'Aragon et d'Elsa Triolet, depuis un étage de la Tour Eiffel, du 29 mars 1959. Commentaires sur leur dernier livre

respectif. « Roses à crédit » pour Elsa Triolet, « Elsa » pour Aragon.
<<http://www.ina.fr/.../aragon-et-elsa-triolet-a-la-tour-eiffel.fr.html>>.

ARAGON, L. (1960) : *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Paris, Gallimard.

—. (1964) : *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard.

BOUCHARDEAU, H. (2000) : *Elsa Triolet*, Paris, Flammarion.

DAIX, P. (1975) : *Aragon une vie à changer*, Paris, Seuil.

DESANTI, D. (1983) : *Les clés d'Elsa*, Paris, Ramsay.

EYCHART, M.-T. (1998) : *Elsa Triolet et ses romans*, Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, Vincennes.

GAUDRIC-DELRANC, M. (coordonné par) (2000) : *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, Équipe de Recherches Interdisciplinaires sur Elsa Triolet et Aragon, Préface de Michel Appel-Muller, Paris, Le Seuil. Actes du colloque international 15-17 novembre 1996 à la Maison d'Elsa Triolet-Aragon-Saint-Arnoult-en-Yvelines, Vincennes.

MADAULE, J. (1961) : *Ce que dit Elsa*, Paris, Denoël.

MARCOU, L. (1994) : *Elsa Triolet, les yeux et la mémoire*, Paris, Plon.

TRIOLET, E. (1959a) : *Roses à crédit*, Paris, Gallimard, Folio

—. (1959b) : *Luna Park*, Paris, Gallimard, Folio.

—. (1968) : *L'Âme*, Paris, Gallimard, Folio.

—. (1969) : *La Mise en mots*, Genève, Skira.

—. (1970) : *Le Rossignol se tait à l'aube*, Paris, N.R.F.

—. (1973) : *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël.

TROUVÉ, A. (2006) : *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS éditions.

URIBE, G. *La Esquina de Germán Uribe*.

<<http://www.mundolatino.org/uribe/elsa.htm>> (consulté le 10/02/2010).

Tiempo y novela policiaca: el caso de *Sous les vents de Neptune* de Fred Vargas

EVA ROBUSTILLO BAYÓN
Universidad de Sevilla

La literatura policiaca ha sido tradicionalmente definida por la crítica francófona a partir de determinados elementos entre los que destaca la estructura temporal de los relatos. No en vano la tripartición propuesta por Todorov en su «Typologie du roman policier» se basa precisamente en la relación entre el crimen y las líneas temporales del texto policiaco. Así, según este autor podemos dividir el género en tres «especies», que dan lugar a tres tipos de novela, a saber, de enigma, negra y suspense. Sin querer alargar en exceso la parte teórica de esta exposición, nos parece necesario resumir brevemente, en un primer lugar, la vinculación entre cada tendencia y su estructura temporal. A continuación, centraremos el análisis en la alteración de la línea temporal presente en *Sous les vents de Neptune*, de Fred Vargas, que conducirá la investigación policial hacia hipótesis poco lógicas y racionales.

Comencemos, pues, con la distinción propuesta por Todorov a partir de la estructura temporal de un texto policiaco. La primera corriente, que hemos denominado anteriormente «novela de enigma», presenta claramente una dualidad temporal, como indica este crítico: «Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde» (Todorov, 1971: 57).

En esta tendencia podríamos incluir aquellos textos en los que el crimen significa el punto de partida de la investigación que debe conducir a la aclaración de lo sucedido, es decir, que debe desvelar el nombre del culpable y, eventualmente, los motivos que lo han llevado a cometer el crimen. Hablamos, pues, de novelas como las de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Steeman, etc., en las que la resolución del enigma por parte del investigador protagonista e infalible

–en cualquiera de sus formas: agente de la ley, abogado, juez, periodista, detective, etc.– supone el final de la historia.

Siguiendo la explicación de Todorov, el segundo tipo de novela policiaca es la novela negra. Desde un punto de vista temporal, se trata de «un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, supprime la première et donne de la vie à la seconde. Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit commence avec l'action» (Todorov, 1971: 60).

Esta corriente surgió y se desarrolló en Estados Unidos antes de viajar al viejo continente, donde gozó de una gran aceptación en Francia gracias a colecciones como la Série Noire de Gallimard, que aún hoy sigue estando presente en el panorama literario francófono. Chandler y Hammett –entre otros autores americanos– fueron seguidos en Francia por Jean Amila o Boris Vian (tras el pseudónimo de Vernon Sullivan).

El tercer tipo de novela policiaca según Todorov es el suspense, que combina propiedades de las dos tendencias anteriores:

Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent ; mais il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est cette seconde histoire qui prend ici la place centrale. Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé avant mais aussi par ce qui va arriver plus tard, il s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé (Todorov, 1971: 63).

Dentro de la novela de suspense podríamos situar a escritores como Pierre Boileau y Thomas Narcejac, que firmaron juntos numerosas novelas policiacas.

Esta división –enigma, negra y suspense– ha sido retomada por otros críticos especialistas en novela policiaca, como Boileau y Narcejac, Franck Évrard, André Vanoncini o Yves Reuter, con ligeras anotaciones y precisiones en las diferentes definiciones. Veamos algunos ejemplos a continuación.

El crítico francés Jacques Dubois insiste en el abismo textual que separa las dos historias de la novela de enigma cuando afirma que «chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme» (1992: 77). Por su parte, Yves Reuter amplía la definición de novela negra, al analizar las consecuencias que su estructura flexible conlleva: «Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter. Cela autorise une grande variété de scénarios. De surcroît, l'affrontement physique est essentiel, les personnages risquent leur vie et l'univers référentiel est important et fonctionnel» (2005: 55). En cuanto a Pierre Boileau y Thomas Narcejac, otorgan a la estructura temporal un papel primordial en la novela de suspense: «Menace. Attente. Poursuite... Telles sont les trois composantes du suspense. Dans le suspense,

qu'est-ce qui est "suspendu"? Le temps. C'est la menace qui transforme le temps en durée douloureusement vécue» (1994: 89).

En cuanto a la autora que nos ocupa, es preciso señalar que Fred Vargas es el pseudónimo utilizado por Frédérique Audouin-Rouzeau, ex investigadora del CNRS, experta en arqueología y Edad Media. Sus «rompol» –calificativo obtenido a partir de «roman policier» que se ha generalizado al hablar de las novelas de la autora–, podrían considerarse novelas de enigma desde un punto de vista estructural. Evidentemente, las novelas de Fred Vargas distan mucho de estar construidas según las estrictas veinte reglas impuestas por Van Dine y que exigían unas características determinadas para considerar un texto policiaco o no. Sin embargo, estimamos que se respeta la estructura básica de las novelas de enigma tal y como las hemos definido antes, es decir, aquéllas donde el texto que leemos intenta reconstruir la historia del crimen, dando lugar de este modo a la dualidad temporal que caracteriza a la novela de enigma.

Por esta razón vamos a plantear ahora brevemente algunas cuestiones relativas a esa reconstrucción de la historia del crimen.

La mayoría de la crítica especializada –Franck Évrard, Marc Lits, Yves Reuter, Uri Eizenzweig, etc.– insiste en la relevancia de ciertos procedimientos narrativos (indicios, pistas falsas, testimonios, etc.) que sirven al investigador para establecer una secuencia coherente en la reconstrucción de los hechos que condujeron al asesinato:

Le problème de l'enquêteur est, à partir de fragments matériels (les indices), et narratifs (témoignages) le plus souvent énigmatiques et contradictoires, de reconstituer le récit véridique d'un scénario caché. [...]. L'enquêteur s'efforce d'établir une relation cohérente entre les diverses observations visuelles pour les constituer en une séquence cohérente, une histoire possible qu'il définit comme étant le monde réel (Évrard, 1996: 11-12).

Destacamos aquí el concepto «secuencia coherente», utilizado por Franck Évrard, por un motivo que a nuestro parecer es relevante: nadie parece sospechar de la línea temporal que se va reconstruyendo a medida que avanza una novela policiaca. En efecto, la historia del crimen –que se desvela y toma forma a medida que intervienen los personajes, que se descubren los indicios, que se averiguan los posibles móviles del asesinato, etc.– se va anclando en un eje temporal que debe permanecer fijo, estable, seguro, en medio de datos verdaderos y falsos. En un género en el que hasta el narrador puede ser el asesino (*El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, 1926), la seguridad de una secuencia temporal coherente a partir de la cual se puede reconstruir el crimen aparece como un elemento necesario e indiscutible.

Siguiendo esta lógica, la alteración de la coherencia temporal en una novela policiaca podrá inducir a la interpretación del texto fuera de las fronteras cada vez más difusas del género, como sucede en el «rompol» elegido de Fred Vargas.

Sous les vents de Neptune (2004)¹ es la cuarta novela protagonizada por el comisario Adamsberg, ese personaje definido por su extraña belleza, su falta de lógica y su intuición irracional a lo largo de una serie que cuenta ya con seis títulos.

Sous les vents de Neptune no parece quebrantar la dualidad temporal a la que nos referíamos cuando definíamos la novela de enigma. En efecto, el enigma principal gira en torno a los crímenes cometidos por un asesino peculiar, un viejo conocido de Adamsberg que vuelve a irrumpir en su vida tras dieciséis años de ausencia. Desde el descubrimiento del asesinato de Elisabeth Wind en las primeras páginas del libro, el comisario no sólo va a intentar reconstituir la historia de ese crimen, sino que también hará lo necesario para dar caza a este asesino en serie que lleva actuando ya tres décadas con toda impunidad. Es preciso señalar que, contrariamente a lo que suele ocurrir en los textos policíacos, el enigma de esta novela, –al menos en un primer momento–, no reside en la identidad y el móvil del asesino sino en la imposibilidad temporal que tratamos a continuación.

El primer crimen que se comete en el texto es el asesinato de Elisabeth Wind, una joven asesinada al recibir tres puñaladas en la localidad de Schiltigheim. El comisario Adamsberg percibe las similitudes entre este crimen y los cometidos años atrás por el Tridente –como él lo llama–, pero también es consciente de que el Tridente no puede ser el asesino, o al menos así lo asevera el narrador una vez que el comisario ha leído el artículo de prensa que relata la muerte de la joven: «Impossible, évidemment. Il était placé mieux que quiconque pour le savoir» (Vargas, 2008: 38). El lector se pregunta entonces en qué reside esta imposibilidad, algo a lo que no obtendrá respuesta hasta que Adamsberg explica sus sospechas a Danglard. Cabe la posibilidad de interpretar este hecho como un intento de que el lector no prejuzgue las conclusiones de Adamsberg antes de conocer la causa de la preocupación del comisario. De este modo, el lector seguirá objetivamente paso a paso la actividad criminal del Tridente junto con Danglard.

En efecto, tal y como el comisario expone el caso de Elisabeth Wind a su adjunto, vinculándolo con otros ocho acaecidos en el pasado, el asesino parece haber actuado de nuevo. Todo es muy lógico y se sostiene, salvo un detalle que Adamsberg parece haber olvidado mencionar y que, sin duda, explica por qué él sabe mejor que nadie que la vinculación con el Tridente es imposible: el supuesto

¹ La edición que manejamos y de la cual extraeremos las citas es la de J'ai lu, 2008.

asesino murió en 1987, por lo que lleva 16 años muerto cuando el asesinato de Elisabeth Wind tiene lugar.

Este dato supone una incoherencia temporal abrumadora de la que el comisario es totalmente consciente, como se deduce de las palabras citadas del narrador.

La ruptura en la lógica temporal de un género como este, en el que la razón es clave para resolver los enigmas, hace bascular la historia hacia otra expresión literaria cercana a lo policiaco desde un punto de vista histórico: se trata de la literatura fantástica. En efecto, el relato se adentra en el terreno de lo sobrenatural una vez negada la explicación inmediata para el crimen de Wind que se le ocurre al inspector Danglard, –personaje definido por la lógica, la razón y el saber enciclopédico–, que se inclina hacia la posibilidad de un imitador, un hijo o un discípulo.

Tras el categórico «Rien de la sorte» (Vargas, 2008: 74) pronunciado por Adamsberg, las palabras de Danglard apoyan la idea de lo sobrenatural: «Un spectre? Un revenant? Un mort-vivant? Et qui loge où? Dans votre crâne?» (Vargas, 2008: 74). Encontramos aquí dos temáticas privilegiadas históricamente en la literatura fantástica: los seres que vuelven de la muerte, por un lado, y la locura, por otro.

Esto nos lleva a realizar una breve reflexión sobre la relación entre la literatura fantástica y el género policiaco.

La vinculación entre ambas manifestaciones literarias es evidente desde sus inicios (no en vano Poe, maestro de lo fantástico, es considerado a menudo el padre del relato policiaco) y se ha consolidado durante el siglo XX. Podríamos establecer una serie de criterios, tales como la relevancia de las coordenadas espacio-temporales, el misterio en el origen de los relatos, etc. que relacionan género policiaco y literatura fantástica, pero vamos a centrar nuestra atención en la inclusión de elementos sobrenaturales, –o percibidos como tal por los personajes y, con ellos, el lector–, en las novelas policiacas.

El escritor y crítico francés Thomas Narcejac, en su obra *Une machine à lire: Le roman policier*, defiende que el reconocimiento de un elemento fantástico en un texto es potestad del lector:

[...] deux cas sont à distinguer: le fantastique est vécu par un esprit faible, chez qui l'imagination est plus développée que la réflexion. Alors, l'image va complètement ruiner le concept. Tombe vide va signifier mort vivant, et le mort vivant est prêt à devenir une entité réelle, et même plus réelle que celui qui l'imagine [...]

Ou bien le fantastique est vécu par un lecteur averti, chez qui l'esprit critique n'est pas moins vigoureux que l'imagination. Alors l'image et le concept son en

quelque sorte regardés simultanément ; l'idée de tombe exerce sur l'image du vide son pouvoir réducteur: «le mort est bien mort»; mais l'image du vide continue de baigner le concept de son influence perturbatrice: «Le mort est bien mort et cependant il bouge» (1975: 158).

Esto nos lleva a considerar que, a lo largo del relato policiaco, la posición del lector es determinante a la hora de considerar la naturaleza de los hechos que se están narrando. En efecto, hay numerosos ejemplos de novelas consideradas policiacas esencialmente por el desenlace, en el que se descubre la existencia del asesino. Hasta ese momento, el lector puede considerar que está ante una narración fantástica. Sirvan de ejemplo *La cámara ardiente*, de John Dickson Carr (1937) y *De entre los muertos* (1954), de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, conocida esta última por basarse en ella Alfred Hitchcock para su famosa cinta *Vértigo* (1958).

Este es el caso de *Sous les vents de Neptune*. En efecto, el texto avanza con referencias constantes al asesino como fantasma. A medida que Adamsberg comunica los resultados de la investigación sobre el Tridente, los personajes se dividen entre los que opinan que Adamsberg está loco –Danglard es uno de ellos– y los que no tienen una respuesta lógica pero que, a pesar de todo, confían en el comisario.

Sin embargo, la aparición de una nueva joven asesinada cambia la percepción de los personajes. Los que antes veían al comisario como un loco en busca de un espectro comienzan a considerarlo como un asesino. Todos excepto Danglard, que no cree en la culpabilidad del comisario y se presta a investigar el caso una vez que se ha convencido a sí mismo de que el Tridente es, en realidad, un sucesor del que cometió los crímenes del pasado. Los del segundo grupo, que ya han aceptado la idea de lo sobrenatural, intentan aplicar métodos sobrenaturales para la captura del fantasma. Este es el caso de Mordent, que recurre a los cuentos tradicionales para explicar que el fantasma surge cuando una familia se instala en una casa encantada, perturba su tranquilidad y amenaza el secreto más íntimo del fantasma, «sa faute originelle, son premier meurtre» (Vargas, 2008: 203). La clave para hacer que se muestre es «irritarlo», enfadarlo.

De este modo, siguiendo este consejo, Adamsberg va a aplicar métodos sobrenaturales populares contra un asesino que parece ser un fantasma. Cabe apuntar brevemente que el comisario sigue los consejos de Mordent incluso superada la incoherencia temporal que originaba el enigma, lo cual indica que, para Adamsberg, el Tridente continúa siendo de algún modo un fantasma.

La resolución del enigma, la respuesta al hecho de que un hombre que lleva dieciséis años muerto puede seguir matando, restaura el orden. Una vez fijada la

«secuencia coherente», el investigador puede insertar los indicios y demás pruebas policiales en una nueva línea temporal. Adamsberg llega de este modo hasta el crimen original del Tridente, proceder que ya estaba anunciado desde las primeras páginas de la novela cuando el comisario debe encontrar la causa de unos mareos repentinos que sufre. Así pues, durante toda la novela, Adamsberg sabe que es preciso «Revenir à la première apparition du Trident, à la rafale initiale» (Vargas, 2008: 33).

Volver al principio, reconstituir la historia, establecer la secuencia coherente que cumpla la dualidad temporal característica de la novela de enigma, estos son los mecanismos narrativos que parecen estar implícitos en las primeras páginas de la novela, y es en ese aspecto donde se encuentra precisamente el enigma principal de la investigación. Una vez resuelto, el texto puede volver a la pauta general del género, ya que la nueva línea temporal está dispuesta para que Adamsberg sitúe los datos que permitan restablecer las circunstancias de los crímenes.

Así pues, como acabamos de exponer, la gestión del tiempo en una novela policiaca es un elemento importante para su estructura. Es, de hecho, una base sólida a partir de la cual construir la historia. Cualquier alteración estructural supone cambios significativos que pueden conducir al relato fuera de las fronteras del género, abriendo la puerta a múltiples interpretaciones, como en el caso que hemos analizado. En efecto, *Sous les vents de Neptune* fluctúa entre lo fantástico y lo policiaco, circunstancia propiciada por la incoherencia temporal planteada en el texto. Con esta novela, Fred Vargas propone un nuevo planteamiento de lo sobrenatural en sus textos, ya que utiliza el tiempo para vincular su narración con lo fantástico, frente a otras opciones ya explotadas por la autora que recurren a temas propios de esta tendencia literaria –el hombre lobo de *L'Homme à l'envers* (1999) y, más recientemente, el vampiro de *Un lieu incertain* (2008). De este modo, el texto analizado supone una novedad desde el punto de vista estructural, lo cual pone de relieve la originalidad de la autora quien, novela tras novela, sorprende no sólo por su singularidad temática, sino también por sus innovaciones narrativas.

BIBLIOGRAFÍA

- BOILEAU, P. y T. NARCEJAC (1994): *Le roman policier*, París, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige.
- DUBOIS, J. (1992): *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan.
- ÉVRARD, F. (1996): *Lire le Roman policier*, París, Dunod.
- NARCEJAC, T. (1975): *Une machine à lire: Le Roman policier*, París, Éditions Denoël / Gonthier.

REUTER, Y. (2005): *Le roman policier*, París, Nathan, coll. 128.

TODOROV, Tz. (1971): «Typologie du roman policier», en *Poétique de la prose*, París, Seuil.

VARGAS, F. (2008): *Sous les vents de Neptune*, París, J'ai lu.

Tiempo perdido y tiempo presente en *Les aventures du dernier Abencérage* de F. R. Chateaubriand

ÁLVARO ROSA
Universidad de Navarra

1. INTRODUCCIÓN

La Alhambra se convirtió durante el siglo XIX en un monumento histórico de especial atracción para numerosos viajeros, artistas, escritores e historiadores. La Alhambra les inspiró numerosas obras, donde quisieron plasmar la nostalgia por una identidad perdida reflejada en este Palacio abandonado a la intemperie de los siglos.

Decadencia y fantasía; historia y leyenda; naturaleza y piedra, ensueño y realidad, fueron los factores por los que la Alhambra se convirtió en el icono tangible del «Oriente inmediato». Tal fue la importancia de la Alhambra durante el Romanticismo que se constituyó en un foco de cultura europea, un lugar de memoria donde se confundían, el tiempo «pasado» y «presente».

Los escritores románticos franceses vieron con nostalgia el pasado musulmán. Por otra parte, la ciudad de Granada, junto con los conjuntos históricos de la Alhambra y del Generalife, fueron vistos como mundos antagónicos, donde convivía la cultura imperial cristiana con la refinada nazarí. No en vano, Alejandro Dumas (1992: 224) afirmaba que «sólo con el nombre bonito de Granada habrá construido ya en su imaginación una ciudad de la Edad Media, medio gótica, medio árabe». Por otra parte, la Alhambra fue admirada por Víctor Hugo, tal como lo expresa en los siguientes versos de *Los Orientales*:

Granada tiene la Alhambra.
¡Oh! ¡La Alhambra! ¡La Alhambra! ¡Gran palacio!
que los genios doraron como sueño
de armonías llenándolo!
Fortaleza de almenas primorosas
en donde por la noche
se oyen mágicas sílabas

Cuando la luna entre mil arcos árabes
siembra de blancos tréboles los muros (Hugo, 1860: x).

Chateaubriand también pudo estar, aunque brevemente, en Granada y es posible visitara la Alhambra de manera solitaria –tal como describe en unas breves líneas de su *Itinerario de París a Jerusalén*– cuando se disponía a regresar a su país natal después de su larga travesía por el Mediterráneo. Así pues el escritor comenta:

Recorrí la Bética, que los poetas habían considerado como la mansión de la felicidad; y después de subir hasta Andújar, retrocedí para ver Granada, cuya Alhambra me pareció digna de admiración aun después de haber recorrido los templos de de Grecia. La campiña de Granada es deliciosa, y se parece mucho a la de Esparta; al verla, se concibe fácilmente que los moros recordasen con amargura tan privilegiado país (Chateaubriand, 1953: 152).

Sin embargo, ¿qué es lo que atrae a estos escritores para visitar la Alhambra? ¿Por qué hubo tan abundante literatura sobre ella durante Romanticismo hasta convertirla en un paraíso perdido, en un lugar de memoria? La prosa romántica francesa, y en concreto, la de Chateaubriand, resuelve a mi entender una de las múltiples respuestas surgidas de tales cuestiones.

Si examinamos atentamente las obras narrativas de Chateaubriand, en ellas late un componente autobiográfico constante, un deseo de retener el «tiempo» que queda mitificado en su memoria al contemplar tales lugares. En sus novelas el autor refleja una y otra vez, la lucha entre una «temporalidad presente», inexorable, que va fluyendo sin cesar con otra «temporalidad pasada», marcadamente autobiográfica, en la que el autor pretende recomponer –desde el tiempo presente en el que se ve inmerso– los retazos de su identidad perdida. Tal como sostiene Darío Villanueva al referirse a la función de la autobiografía

Básicamente la autobiografía es una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospectión. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido (1993: 19).

Este juego temporal «retrospectivo» y «físico» o «experiencial» se transluce en aquellos pasajes en los que Chateaubriand describe determinados lugares y héroes que están marcados por una especial densidad simbólica: tal es el caso del «castillo paterno» y el protagonista de *René*; la tumba de San Luis y las ruinas de Cartago en su *Itinerario* o la Alhambra ligada a Aben-Hamet en *Las aventuras del último Abencerraje*.

El tiempo se convierte en un elemento nuclear en Chateaubriand hasta el punto en que, como subraya Gusdorf (1991: 13), en sus relatos se vislumbra la recapitulación de las etapas de la existencia, de los paisajes, de los encuentros, le obliga a situar lo que el autor es tiempo «presente» en función de lo que ha sido tiempo «pasado» o «mitificado». La importancia del tiempo queda justificada por la escritura de su obra *Memorias de Ultra tumba*, autobiografía colosal donde maneja del tiempo pasado y presente, es decir: de lo que soy ahora y de lo que fui, o quisiera ser.

Sin embargo, hemos de incidir que en sus *Aventuras* aunque mantiene rasgos comunes con el «género autobiográfico», sobre todo por el manejo de la temporalidad, se distancia de él en otros aspectos. Uno de ellos se refiere a la figura del narrador que no es autodiegético, sino heterodiegético. No obstante, se dan ciertas peculiaridades en las que «lo autobiográfico» está presente de alguna manera.

Antes de analizar el enfoque temporal que se va a aplicar a la comunicación, siguiendo las teorías de de Benveniste y Ricœur, y de justificar la metodología empleada en *Las aventuras del último Abencerraje*, es preciso señalar el acontecimiento que originó la escritura, la publicación, del libro, así como una breve sinopsis de su contenido diegético. *Las Aventuras* se clasifican dentro de un género literario de novelas y libros de viajes de temas hispano-moriscos –que empezaban a resurgir con fuerza a partir del siglo XVIII–. (Chateaubriand, 1997, II, 1347).

Consta en una carta que escribió Chateaubriand a Mme. Duras, que la causa en la que se inspiró *Las aventuras del último Abencerraje* pudo ser la relación amorosa que Chateaubriand mantuvo con Mme. Noielles. El mismo autor le escribirá a Mme. Duras en 1810, diciéndole que «es la Sra. Noielles quien inspiró Abencerraje» (1994, I, 353). *Las aventuras* fueron publicadas en 1826, después de permanecer inéditas quince años antes.

Las aventuras del último Abencerraje narran la historia de Aben-Hamet, el único superviviente de los Abencerrajes que visita España con la excusa de ser un médico que busca hierbas medicinales en Sierra Nevada. Con este pretexto embarca en la Península. Pero poco a poco, durante su larga travesía, comienza a ver los restos de su civilización, de su idiosincrasia que nunca llegó a ver con sus propios ojos: monumentos arquitectónicos arruinados, enormes palmerales plantados por sus padres, torres que hace unas décadas habían servido a los musulmanes para ver desde ellas la proximidad del enemigo.

Cuando descubre la Alhambra, se encuentra fortuitamente con Blanca de Vivar, descendiente del Cid Campeador. El amor que nace entre ellos supera los

obstáculos derivados de la raza y de la religión. Blanca le cuenta la Leyenda de los Abencerrajes. En ella se comenta la rivalidad entre los abencerrajes y los zegrís – moros de noble linaje que mantenían rivalidades con los Abencerrajes, difamando contra ellos–. Su conspiración, según la Leyenda, se basa en que advirtieron al Sultán que uno de los abencerrajes mantuvo una relación secreta con la hija Alfaima. El Sultán dejándose llevar por un impulso de ira decapitó a treinta y siete caballeros. La leyenda dice que hoy en día se puede contemplar en la fuente y el canal que lleva su agua hasta el Patio de los Leones todavía las manchas de sangre de los abencerrajes asesinados, abuelos del protagonista:

Aben-Hamet y Blanca se guardan fidelidad año tras año para ratificar la lealtad de cada uno a la tradición heredada. Desaparece el último obstáculo que la sociedad pone a su unión cuando el moro se gana, como es de rigor en la novela morisca española y francesa, el respeto y amistad del caballero cristiano –en este caso hermano y dueño de los destinos de Blanca–. Pero los enamorados no pueden renunciar al vínculo con el pasado, y se despiden definitivamente (Carrasco, 1998: 84-85).

2. METODOLOGÍA

La metodología de la comunicación va a plantearse el estudio del «tiempo pasado» y del «tiempo presente» basándonos en las aportaciones de Benveniste, Ricœur y Lejeune. Todo ello se aplicará a los pasajes más significativos de *Las aventuras*. El enfoque temporal va a ser marcadamente autobiográfico, donde convergen todos los tiempos clasificados por Benveniste según el análisis que elabora Valles (2008).

Benveniste clasifica el tiempo en cinco categorías: «el tiempo físico o experiencial» propio «de la comprensión humana de las leyes de la naturaleza»; el «tiempo crónico» o «convencional», en el que el hombre lo parcela en calendarios, estaciones, etc.; el «tiempo psicológico» que va ligado a las «vivencias personales, emotivas y vivenciales de captar el de organizar el tiempo físico»; El «tiempo lingüístico» «de naturaleza intersubjetiva y comunicativa, que se determina siempre fundamentalmente como un presente vinculado al sujeto de la enunciación (*yo-ahora*), por lo que el tiempo del enunciado –pasado o futuro, lo no ya presente o lo que va a serlo– se organiza a partir de esa instauración permanente del presente por el sujeto enunciativo» y, finalmente, el «tiempo figurado» definido como «un pseudotiempo, la imagen del tiempo generado por la ficción literaria, el tiempo artístico semiotizado y regulado y comprensible sólo desde las reglas artísticas» (Valles, 2008: 199).

Por otra parte Heidegger define la ontología de la temporalidad del hombre como *ser-en-el-mundo*. El filósofo existencialista sostiene que el ser humano requiere de un pasado que se vive en un presente y de un presente que se proyecta en un futuro, aún no actualizado. El pasado condiciona el presente y el futuro no se puede aprehender aún. Ese *ser-en-el-mundo* requiere de un pasado que se vive en un presente y un presente que se proyecta en un futuro que conlleva a la finitud.

Por tanto, hemos de incidir que el recorrido temporal es indispensable para construir la identidad humana. En la medida en la que haya una dimensión pasada, presente o futura, los hombres somos «hombres-relato», tal como afirma Lejeune, nos podemos contar nuestra historia, de ahí que Ricœur sostenga en su libro *Tiempo y narración* que...

El tiempo se hace humano en la medida en el que es articulado de un modo narrativo, y que la narrativa alcanza su plena significación cuando se hace condición de la existencia temporal (Ricœur, 1987: I, 85).

Además si el hombre se proyecta en la escritura –pues su naturaleza es narrativa– cuenta una historia, la de su vida que remite a un pasado desde el presente y se encamina hacia un futuro aún no desarrollado, por eso está realizando la operación más importante a la hora de manifestar su identidad narrativa.

Vamos a denominar como «tiempo presente» al tiempo que corresponde con el «tiempo lingüístico» de Benveniste, es decir, el que recaería sobre el narrador y el proceso de narrar un enunciado, mientras hablaremos de «tiempo pasado» a la historia narrada vista desde una perspectiva «meramente ficcional» –si bien en realidad estos dos tiempos son indivisibles en la obra literaria pues aparecen insertados intrínsecamente en la ficción–. No obstante, volviendo al enfoque autobiográfico, el «tiempo presente» sería el del autor que escribe la obra en un momento físico particular, a partir del «tiempo pasado» en el que intenta plasmar los elementos que configuran su identidad mitificada.

En *Las aventuras del último Abencerraje* se analizará el «tiempo presente», especialmente, el del narrador, y el «pasado» el de la ficción en el marco de la descripción de la Alhambra y, especialmente, en las estancias del Patio de los Leones.

3. TIEMPO PRESENTE

La figura del narrador, aunque debe separarse a la del autor –pues este no forma parte de la diégesis del discurso– se presenta en *Las aventuras del último Abencerraje* muy relacionada debido al contenido autobiográfico que vertebra toda

la obra. El narrador posee una voz que se observa en los vestigios que deja Chateaubriand en el discurso literario. Una de las maneras más importantes para realizar este propósito consiste en manejar el tiempo del relato. En *Las aventuras* el narrador es heterodiegético, es decir, cuenta una historia ajena al desarrollo de la misma, es decir, no se integra como personaje. Por ello se expresa en tercera persona –esto no impide que emplee puntualmente la primera–. De esta forma la narración se sitúa en un nivel extradiegético. Pero, paradójicamente, Chateaubriand consigue un efecto de confusión entre narrador y autor, una narrativa autoral, donde los juegos temporales como las analepsis y las prolepsis son frecuentes.

El narrador cuenta los veinticuatro años que pasaron [en África] el linaje de los Abencerrajes desde la toma de Granada. La acción se relata a partir de ese mismo año en el que comienza el desarrollo de la novela. Las analepsis son constantes durante todo el texto sobre todo para ligar, como se dirá más adelante, el tiempo pasado y glorioso del último bastión musulmán de la Península, con el presente de los últimos descendientes que sobrevivieron al clima africano y que se dedican, sólo al cultivo de plantas medicinales:

Los moros españoles, se lee en la novela, [...] se dispersaron por África [...] los Abencerrajes en las inmediaciones de Túnez, formando, junto a las ruinas de Cartago una colonia que se diferencian aún hoy de los moros africanos por la elegancia de sus costumbres y la benignidad de sus leyes (Chateaubriand, 1944: 117).

El antes y el después de la expulsión es una constante presente durante el transcurso de toda la novela. El narrador produce elipsis temporales, o al contrario, y juega con la velocidad temporal haciendo resúmenes, o amplias descripciones en los momentos nucleares del relato. Sobre todo es de destacar el inicio del viaje de Aben-Hamet hasta llegar a la Alhambra donde se sintetiza rápidamente este contenido: [Aben Hamet] se embarcó en Túnez, y un viento favorable lo llevó a Cartagena. Descendió del navío y tomó el camino a la Alhambra (119).

Durante este breve pasaje se puede observar cómo el tiempo de la historia no se corresponde con el del discurso. Estos resúmenes otorgan mayor rapidez a la acción. Sin embargo, el narrador ralentiza, mediante numerosas digresiones, el ritmo del relato para acentuar el sentimiento de nostalgia del protagonista y describir ciertos espacios como lugares de memoria. Esto queda patente cuando el narrador describe la Alambra por la noche:

La luna esparcía su dudosa claridad en los santuarios abandonados y en los atrios desiertos de la Alhambra. Sus blancos rayos dibujaban sobre el césped del jardín, sobre las paredes de sus salones, la silueta de una arquitectura airosa, los arcos del claustro, la sombra fugitiva de las aguas rumorosas y la de los arbustos mecidos por la brisa. El ruiseñor cantaba en el ciprés, que sobresalía sobre la cúpula de una mezquita en ruinas (136).

Sin embargo este narrador homodiegético posee, en muchas ocasiones una voz omnisciente que es capaz de describir los secretos del alma de Aben Hamet descubriendo su pasión por la Alhambra y la cristiana Blanca de Vivar. Tal es el caso en el que Blanca le dirige a Aben-Hamet hacia el Patio de los Leones:

Tras algunos instantes de sorpresa y silencio, los amantes penetraron en el refugio del poder desvanecido, de la felicidad pasada. Recorrieron varias salas hasta llegar al Patio de los Leones. La emoción de Aben-Hamet aumentaba en cada paso –Si tú no llenaras el alma de delicias– dijo a la española–, con cuánto dolor me vería obligado a preguntarte la historias de estas moradas. ¡Ay estos lugares fueron hechos para servir de retiro de amor...! (132).

Por último, y abandonando el apartado en el que se ha analizado el «tiempo presente» o de la enunciación, cabe resaltar los diálogos que entablan los protagonistas. Aunque a simple vista puede parecer que se haya en un nivel homodiegético e incluso autodiegético –propios del género autobiográfico–, examinados en su conjunto se puede deducir que es el narrador el que cede su voz a los personajes. Así Aben-Hamet refiriéndose al leer el nombre de Boabdil en unos de los mosaicos del Patio de los Leones exclama:

— ¡Oh Rey mío! ¿Dónde estás? ¿Cómo encontrarte en tu Alhambra desierta! (133).

Blanca, al conocer la triste historia de los Abencerrajes se contesta un poco más adelante:

—Aben Hamet [...], mira bien esta fuente, que recibió las cabezas mutiladas de los Abencerrajes. Mira aún sobre el mármol la mancha de sangre de los infortunados que Boabdil sacrificó a sus sospechas. Así es como en tu país se castiga a los seductores de las mujeres confiadas (133).

4. TIEMPO PASADO

Por último vamos a analizar «el tiempo pasado» en el que el narrador se sitúa en un plano atemporal o mítico. El mismo Chateaubriand, al referirse a la Alhambra la describirá en la primera página como «el paraíso de Granada». Esta atemporalidad o lugar de memoria reenvía a los personajes a un pasado descrito siempre positivamente: el color, la belleza, el olor, la luz, los paisajes en armonía con la Alhambra nos sitúan en un tiempo ficcional que es aprehendido por Aben-

Hamet al observarlo por primera vez en su vida. Se sitúa ante un pasado en el que siente o muestra su deseo de vivir en un pasado que ya no va a volver surgiendo el sentimiento de nostalgia.

Vamos a analizar un pasaje donde se observa claramente este pasado mitificado, justo cuando ve por primera vez el paisaje de Sierra Nevada, la ciudad de Granada y la Alhambra desde lejos. Aben-Hamet se sirve de un guía para que le explique esos edificios que acentuaban su melancolía, de esta forma se lee:

Más vivas fueron aún las emociones que esperaban al Abencerraje al final de su viaje. Granada está edificada a los pies de Sierra Nevada, sobre dos altas colinas que separan un profundo valle, dando a la ciudad la forma de una granada entreabierta, de donde proviene su nombre. Dos ríos, el Genil y el Darlo, el uno con pepitas de oro y el otro con arenas de plata, bañan los pies de estas colinas [...], se unen y luego serpentean sobre la llanura encantada, que es la Vega [...]. Un cielo encantador, un aire puro y delicioso llenan el alma con una languidez secreta, de la que el viajero que pasa, no puede defenderse. [...] Cuando Aben-Hamet descubrió las torres de los primeros edificios de Granada, la palpitaba el corazón, con tanta violencia, que se vio obligado a parar su mula. [...]. El guía se paró a su lado, y, como todos los sentimientos elevados son comprendidos por el español [que le hacía de guía], le pareció adivinar, conmovido, que el moro volvía a ver su antigua patria. El Abencerraje rompió, por fin su silencio:

—Guía, no me ocultes la verdad, [...]. ¿Qué torres son esas que brillan como estrellas en medio de la noche?

—Las de la Alhambra, respondió el guía.

—¿Y el otro castillo sobre la otra colina?—dijo Aben-Hamete.

—El Generalife, —contestó el español—, y en ese castillo hay un jardín donde se cree que el Abencerraje fue sorprendido con la sultana Alfaima. Más lejos se ve el Albaicín y más cerca de nosotros las Torres Bermejas.

Cada palabra del guía traspasaba el corazón de Aben-Hamet. ¡Qué cruel debe ser tener que recurrir a un extranjero para conocer los monumentos de nuestros padres y hacerse relatar por indiferentes historias de familias y amigos! (120-122).

5. CONCLUSIÓN

Analizando el tiempo pasado y el presente, se puede observar destellos autobiográficos en *Las aventuras del último abencerraje* que no son sino puntos luminosos dentro del universo autobiográfico del autor –tal como se aprecia en todas sus obras de ficción especialmente en sus *Memorias de ultra-tumba*–. Sin embargo, no hay autobiografía en *Las aventuras* siguiendo las clasificaciones de este género propuesta por Gusdorf, Villanueva o Lejeune. Sin embargo, los juegos temporales presentes en *Las aventuras* justifican la búsqueda de la identidad

fragmentada del protagonista y escritor. El tiempo mítico se enlaza con los lugares que constituyen verdaderos espacios de memoria, descritos con un fuerte acento de melancolía que se relacionan directamente con la biografía de Chateaubriand. Cuando regresa Aben-Hamet desde Málaga a Orán y, después de fracasar su amor con Blanca y hacer su peregrinación a la Meca, le sobreviene su muerte. El libro narra en pocas líneas que el último abencerraje es enterrado bajo una Palmera, cuando se sale de Cartago. El narrador describe sobriamente su piedra sepulcral, lisa, con una sola concavidad, donde el narrador explica que es costumbre entre los moros que ese hueco, al caer el agua «caiga dentro de la copa fúnebre [sirviendo] para calmar la sed de los pájaros del cielo».

BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, É. (1966): *Problèmes de langage*, París, Gallimard.
- CARRASCO, M.-S. (1998): «Apuntes sobre el mito de los Abencerrajes y sus versiones literarias», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos sección árabe-islam*, nº 47, 84-85.
- CHATEAUBRIAND, F. (1944): *Atala, René y el último Abencerraje*, Buenos Aires, Austral.
- . (1953): *Itinerario de París a Jerusalén*, trad. Don Manuel M. Flamant, Madrid, Gaspar y Roig.
- . (1994): *Œuvres romanesques et voyages I*, París, Gallimard.
- . (1997): *Œuvres romanesques et voyages II*, París, Gallimard.
- DUMAS, A. (1992): *De París a Cádiz*, trad. Pilar Garí Aguilera, Madrid, Sílex.
- GUSDORF, G. (1991): «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos*, nº 29.
- HEIDEGGER, M. (2003): *Ser y Tiempo*, Madrid, Trotta.
- HUGO, V. (1860): *Poesías selectas*, trad. Teodoro Llorente, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura-Patronato de la Alhambra y el Generalife.
- LEJEUNE, Ph. (2005): *Le pacte autobiographique, 2*, París, Seuil, Signes de vie.
- RICCEUR, P. (1984): *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de la fiction*, París, Seuil.
- . (1987): *Tiempo y narración I*, París, Cristianda.
- VALLES, J.-R. (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana.
- VILLANUEVA, D. (1993): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor.

Imagen autobiográfica y tiempo sociológico en *Les Années* de Annie Ernaux

ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCIÓN

La última publicación de Annie Ernaux, *Les Années* (2008), constituye probablemente la obra que encierra y sintetiza el conjunto de temas y de preocupaciones estilísticas de esta escritora tratados a lo largo de su producción literaria. En ella, se revisan no sólo los momentos biográficos de la narradora reflejados en sus fotos personales, imágenes estáticas que atrapan un instante finito, sino que se anotan también los acontecimientos sociales e históricos de los últimos sesenta años de los que ha sido testigo destacado. Y todo ello se repasa desde una perspectiva en la que se trata de recuperar ese tiempo que se escapa para siempre, ese tiempo devastador que acaba con todo: personas, acontecimientos, objetos y relaciones.

Para esta escritora, sin embargo, la palabra tiene el poder de lograr recuperar ese tiempo pasado y darle otra dimensión de realidad perdurable. Como han reseñado algunas críticas¹, inevitablemente tenemos que pensar en Proust. El lenguaje, centro neurálgico de la obra de Annie Ernaux, le proporciona una profundidad ontológica que ella expresa así: «Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais» (Ernaux, 2008: 353). Estas palabras que cierran el relato junto con la primera frase del mismo: «Toutes les images disparaîtront» (Ernaux, 2008: 7) sintetizan su objetivo al escribir este libro cuyo título, *Les Années*, marca la pauta temática y narrativa. Tiempo vivido y compartido con la colectividad que queda reflejada en todas las instantáneas mentales y fotográficas que desencadenan la escritura.

¹ A. Wiazemsky (*Le Nouvel Observateur*) afirma: «Comment ne pas penser à Marcel Proust?». M. Payot (*l'Express*) indica: «[...] Chaque lecteur, chaque génération y puisera ses madeleines».

Para referirse al conjunto de la obra de la autora se han empleado, en reiteradas ocasiones, palabras como *déchirure*, *exil intérieur* u *honte*. Estos términos son realmente apropiados para una parte de sus relatos; principalmente los que enuncian las vivencias de la adolescencia, las vidas de sus progenitores o sus primeras experiencias como mujer adulta en una sociedad burguesa. Sin embargo, en este último libro en el que centramos nuestro estudio, no creemos que la significación que encierran esas palabras, cargadas de sufrimiento, sea la más adecuada. En esta ocasión, la narración fluye con facilidad y sin dolor; lo que interesa es atrapar en la memoria los momentos vividos para que no desaparezcan, hacer acopio de todas las experiencias que han conformado su existencia. Probablemente, esta necesidad de retomar su vida de principio a fin se deba a la vivencia de circunstancias en las que la muerte se advierte cercana.

En sus publicaciones, existe un aspecto documental que tiene que ver con la relación positiva que la autora establece con la sociología y la historia para acercarse mejor a la verdad. Ernaux defiende el enfoque etnográfico de su obra como ratifica Lyn Thomas (2005: 155): «sous prétexte que 'ses données' sont une approche de la réalité plus sûre que la mémoire, imprégnée d'interprétation subjective et d'émotion». La memoria, como elemento exclusivo para reconstruir una historia, no constituye una fuente suficientemente fiable para ella, por eso quizás necesita de datos objetivos del contexto social que cada lector puede identificar con facilidad a través de sus connotaciones personales.

La mayor parte de la obra de Ernaux está relacionada con capítulos de su vida personal e, incluso, los diarios que escribía simultáneamente a la redacción de las obras se han convertido en nuevos relatos. En las novelas que se refieren a su biografía personal, el nexa con el mundo circundante resulta esencial para comprender e interpretar las referencias ofrecidas; pero también ha dedicado su atención al mundo contemporáneo que le rodea en otra parte de sus obras, citaremos *La Vie extérieure* ou *Journal du dehors*. Estas dos publicaciones enfatizan la vinculación del hombre con la sociedad, en ellas la narradora trata de acercarse 'al otro' en una relación especular entre ese 'otro' y su pasado. Por esa perspectiva sociológica en sus escritos, su obra ha atraído la atención del llamado *champ littéraire* francés que se entronca en la sociología de la literatura.

1. IMAGEN Y ESCRITURA

La experiencia de mezclar texto e imágenes en su relato se había realizado de manera explícita en *L'Usage de la photo* escrito junto con Marc Marie, publicación considerada por ciertos sectores como escandalosa por el tema que aborda. El

libro de 2005 se redacta conjuntamente sin pacto previo de escritura en torno a catorce fotos. Cada secuencia narrativa, excepto la primera que carece de imagen, se introduce por una foto en la que no aparece ninguna persona, sólo se captan los objetos que rodearon la escena. La escritura de ambos superpone cada una de las dos versiones de forma fragmentaria para tratar de desbrozar la imagen fotográfica, como explica Nathalie Froloff (2006: 73): «Une photo s'expose dans son entier. Elle se donne. Elle atteint le spectateur en deçà des mots. [...] Elle représente une chose qui *a été*, comme le montre Barthes dans *La Chambre claire*». Este experimento desea confrontar la veracidad de lo expresado por la palabra con la imagen ofrecida en la fotografía.

Y ese particular proyecto de unir foto y texto se transforma en *Les Années*; ahora, la escritura se erige en protagonista absoluta, el relato parte de la descripción verbal detallada de todo lo captado por el encuadre de la cámara, sin imagen adjunta. Fotografías que recorren toda su vida para reconstruirla, desde el nacimiento hasta diciembre de 2006; aunque también se añaden retratos mentales que la memoria guarda con absoluta nitidez. El relato se abre y se cierra por ramalazos de imágenes que invaden su memoria, separados por espacios en blanco rasgo característico de su estilo narrativo. Tras la frase inicial del incipit, citada ya en nuestra introducción, que marca los objetivos escriturales, los párrafos siguientes de su relato presentan instantáneas mentales alejadas en el tiempo, algunas de estas imágenes resultan casi inverosímiles para un lector del siglo XXI, y, junto a ellas, otras de repercusión mediática que corresponden a épocas recientes:

[...] la femme accroupie qui urinait en plein jour derrière un baraquement servant de café, [...] en bordure des ruines, à Yvetot [...]
 la figure pleine de larmes d'Alida Valli dansant avec Georges Wilson dans le film *Une aussi longue absence*.
 l'homme croisé sur un trottoir de Padoue, l'été 90, avec des mains attachées aux épaules, évoquant aussitôt le souvenir de la thalidomide [...]
 Claude Piéplu en tête d'un régiment de légionnaires, [...], dans un film des Charlots
 cette dame majestueuse, atteinte d'Alzheimer, [...] avec un châle bleu sur les épaules, arpentant sans arrêt les couloirs, hautainement, comme la duchesse de Guermantes au bois de Boulogne et qui faisait penser à Céleste Albaret telle qu'elle était apparue un soir dans une émission de Bernard Pivot (Ernaux, 2008: 7-8).

Este flexible enlace de las imágenes que va de lo general a lo personal va conduciendo al lector desde los años cuarenta a la actualidad. El acercamiento se realiza progresivamente, atravesando épocas que rescatan personajes simbólicos

del imaginario colectivo relacionados con la cultura cinematográfica, literaria o televisiva, sin olvidar la inserción de elementos que corresponden a un ámbito más personal y biográfico; recogiendo registros variados que van del humorístico o sentimental a otros más dramáticos. Las distintas fotografías van exponiendo las diferentes épocas hasta el siglo XXI.

En algunos aspectos, este libro marca un giro nuevo en su trayectoria como en su momento la redacción de *La Place* marcó un cambio respecto a las tres primeras novelas más próximas de los convencionalismos narrativos (*Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* y *La Femme gelée*). Cambios que se proseguirán paulatinamente y se suceden hasta *L'Usage de la photo*, con la introducción de las fotos. Las transformaciones no suponen una ruptura sino una profundización en su visión personal de la escritura (Ferniot, Delaroche, 2008). Ernaux reivindica su deseo de acercarse lo más verazmente a la realidad y niega que su forma de escribir tenga relación con la denominada autoficción; sin embargo, no rechaza que lo que relata sea precisamente 'su' tiempo, ese tiempo «qui l'a traversée», y ese mundo que «elle a enregistré rien qu'en vivant» (Ernaux, 2008: 347); es consciente, sin duda, de exponer una interpretación subjetiva de la realidad, de presentar al lector la percepción de un mundo filtrado por su psiquis.

Las fotos constituyen el documento objetivo que presenta las transformaciones de los seres y de la sociedad. Descripciones minuciosas que, en ocasiones, requieren hasta dos páginas para ser desveladas al lector y, a partir de ellas, extrapolar a la realidad simultánea de los acontecimientos, representaciones con carga simbólica o personajes relevantes que han marcado a la humanidad. La memoria toma una importancia vital en esta reconstrucción temporal, tema de preocupación esencial ante una vejez que se acerca y que puede acabar con ella o, al menos, emborronar los hechos. Ernaux afirma en relación con la memoria (2008: 13): «Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire»; de alguna manera, pone de relieve el desorden que se introduce en la memoria por el efecto del tiempo que modifica la percepción primaria, mezclando la realidad a las superposiciones elaborada por la imaginación. La percepción fotográfica despierta recuerdos personales, pero se revive, simultáneamente, toda una época recuperada por la narradora atendiendo a su imagen física y a los detalles que denotan una forma de vida que ya queda casi en el olvido, desde los más evidentes y sencillos detalles como la vestimenta hasta los acontecimientos que impactaron al mundo. Sin embargo, la escritora no utiliza el término 'passé' porque considera

que nada pasa, el mundo solamente se transforma: «Ça fait romantique, nostalgique. Le monde n'était pas mieux avant, il est en mutation, c'est tout»². El tiempo transforma los hechos y la forma de percibirlos por la sociedad, pero esencialmente perdura la misma problemática del ser humano y de la sociedad que él administra.

El documento fotográfico sirve para introducir unos hechos familiares e históricos, pero también se acude al cine para relatarnos elementos que pertenecen a la colectividad. El imaginario cinematográfico adquiere una presencia relevante, tomando buena nota del impacto social que ha supuesto el séptimo arte para el mundo. Se recorren las películas y los personajes que han ido acompañando a la sociedad francesa en los setenta últimos años que, en la narración, se asimilan a la modificación de los hábitos sociales desde el comienzo hasta la entrada del cine en el ámbito doméstico en los años ochenta. Desde las películas de Marcel Carné con figuras como Simone Signoret en *Thérèse Raquin*, la joven Bardot en *Manina la fille sans voile*, Belmondo en *Pierrot le fou* o bien actores imprescindibles de un humor original como Bourvil, todos ellos de los años 50-60, para llegar a otras películas recientes como la americana *Sue perdue dans Manhattan* (1997) dirigida por el israelí Amos Kollek, expresión de la globalización de la cultura.

Ernaux recurre al sentido de la vista como elemento para atrapar el pasado, pero también el oído resulta una fuente importante para registrar la realidad. Se recorre el camino desde la liberación a los años noventa, registrándose la evolución que abarca desde las canciones regionales como *Fandango du pays basque* o las de Luis Mariano, Brassens y Brel, la música de Debussy o la de los Beatles y Pink Floyd. La radio como acompañamiento sonoro en los años 50 y como fuente de slogan publicitarios en los que la idea de progreso constituía el horizonte de la existencia. La radio también como compañera para ciertas esferas de la población, desde sus inicios hasta la actualidad, con emisiones populares como *Allô Macha* cuya supresión, después de más de veinticinco años, convulsionó a ciertos sectores del público nocturno.

2. TIEMPO SOCIOLOGICO

Una de las características de las publicaciones de Ernaux es la fragmentación y la reescritura de los acontecimientos desde distintas perspectivas. En *Les Années*, traza toda su trayectoria individual entroncada en el desarrollo de la sociedad y de

² Declaraciones realizadas a la periodista Marianne Payot en la revista *L'Express*.

la cultura occidental, explorándose con facilidad las trazas de su historia individual contadas en sus anteriores novelas y se confirma su estilo depurado, sin florituras innecesarias, pero lleno de detalles finamente observados, retazos de la cotidianidad y acontecimientos nacionales e internacionales en los que pueden reconocerse distintas generaciones. Se revisan hechos que tienen que ver con momentos precisos de la sociedad francesa y otros que abarcan ámbitos mundiales que han marcado la historia de la segunda mitad del siglo XX, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial al momento actual, porque todos ellos forman parte del imaginario colectivo francés.

Parece, pues, necesario recurrir a la sociología de la literatura para esclarecer el sentido de la novela, porque quizás como nunca ambos tejidos, el individual y el social, se entretejen para crear un relato en el que se recogen los datos que revitalizan un imaginario colectivo que parecía olvidado. La dimensión sociológica de sus novelas ha sido reseñada por diversos críticos; entre ellos, recogemos las apreciaciones de Michèle Touret cuando afirma que Ernaux realiza «une étude dépersonnalisante, qui emprunte sa démarche à la sociologie» (2009: 488). Fabrice Thumerel especialista en las relaciones entre literatura y ciencias sociales, ha dedicado varios estudios a esta escritora, aunque aún existen reticencias por parte de la crítica literaria para aceptar la sociología de la literatura como una disciplina apta para el estudio de los textos literarios como muy bien observa Romeral Rosel en su tesis sobre esta autora (2007: 145). Goldmann expresó hace ya bastantes años la idea sobre la obra literaria como reflejo de una visión particular del mundo que se corresponde con un conjunto de tendencias de orden social vigentes en un momento dado. Ernaux reconoce que debe mucho a la lectura de los trabajos de P. Bourdieu puesto que la etnología y la sociología le han permitido reconciliarse con sus experiencias primeras y asumirlas sin perder nada de lo que con posterioridad había adquirido (Thumerel, 2002: 10). Esta deuda personal y profesional se refleja en el artículo que dedicó a este pensador francés tras su muerte en el periódico *Le Monde* en el que declara:

Lire dans les années 1970 *Les Héritiers*, *La Reproduction*, plus tard *La Distinction* c'était -c'est toujours- ressentir un choc ontologique violent. J'emploie à dessein ce terme d'ontologique : l'être qu'on croyait être n'est plus le même, la vision qu'on avait de soi et des autres dans la société se déchire, notre place, nos goûts, rien n'est plus naturel, allant de soi dans le fonctionnement des choses apparemment les plus ordinaires de la vie. [...] Il m'est arrivé de comparer le fait de ma première lecture de Bourdieu à celle du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, quinze ans auparavant : l'irruption d'une prise de conscience sans retour, ici sur la condition de la femme, là sur les structures du monde social. Irruption douloureuse mais suivie d'une joie,

d'une force particulière, d'un sentiment de délivrance, de solitude brisée (Ernaux, 2002).

En la anterior cita, comprobamos la toma de conciencia de dos puntales esenciales de su experiencia: su participación en un mundo claramente dividido entre dominadores y dominados, junto a la pertenencia al género femenino en una esfera de poder regida por normas masculinas. La investigadora Isabelle Charpentier³ pone de manifiesto que Ernaux trata de acentuar la dimensión política y sociológica de su obra al adoptar una postura definida frente a su forma de confeccionar la narración, tratando de reafirmar su singular producción. Ella se convierte en portavoz de los dominados porque considera que la literatura actual apenas da cabida a la realidad social, lo que supone, desde su punto de vista, un rechazo de la realidad (Thumerel, 2002: 83-84).

En los hechos relatados que surgen tras las imágenes fotográficas o memoriales que van desde la infancia de Annie Ernaux a la madurez, desde los años cuarenta a la actualidad, todas las generaciones pueden reconocerse. Algunos datos expuestos son comunes al mundo occidental, otros pertenecen más estrictamente al ámbito de su país; seguir su rastro constituiría todo un programa de cultura y civilización francesa. Podemos seguir la evolución de la sociedad a través de la moda, el hábitat, las películas, la publicidad, la música, las normas que rigen las relaciones socio-afectivas, la religión y su pérdida de poder sobre la mujer tras la liberación sexual, los medios de transporte o de comunicación, las innovaciones informáticas y de ocio más recientes.

Acontecimientos y costumbres que han ido jalonando la cotidianeidad de las personas y transformando su forma de vivir. Eventos que nos han trasladado de una época en la que aún «On avait le temps de désirer les choses» (Ernaux, 2008: 55) a la cultura de la opulencia. Pero también se exponen los hitos que han marcado la Historia francesa y mundial, personajes trascendentes de De Gaulle a Saddam Hussein, el poder centralista de París o la hegemonía mundial de los Estados Unidos, el hombre en la Luna o la amenaza terrorista, situaciones políticas conflictivas como la descolonización o la dictadura de Chile, las guerras como Vietnam o los Balcanes, la masacre de Ruanda y, por supuesto, mayo del 68 como hito esencial para su generación.

³ *Une Intellectuelle déplacée. Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*, Thèse de doctorat de science politique, Amiens, Université de Picardie, 1999. Citada en Thumerel.

3. LENGUA Y ESTILO NARRATIVO

Comenzaremos ocupándonos del título del libro, primer signo de la escritura que atrae al lector y que sintetiza el contenido que se encierra en él. Como subraya J.-M. Adam (2005: 206): «La langue du titre n'est pas indépendante du système du texte», el título toma sentido en el texto que le sigue y dentro de la red de los intertextos anteriores. Los elegidos por Ernaux para sus relatos son habitualmente cortos, resumiéndose a un determinante y un nombre, sobre todo en aquellos en los que su historia personal centra de forma directa la narración, especialmente a partir de las publicaciones de 1984: *La Place*, *Une Femme*, *La Honte*, *L'Événement*, *L'Occupation*, *Passion simple* o, en esta ocasión, *Les Années*, el único de sus títulos enunciado en plural.

Esta elección marca una continuidad y señala con claridad que va a proseguirse aquí con la desnudez que caracteriza a su estilo, con la llamada *l'écriture plate*. En este caso el título articula la narración en relación al tiempo evidentemente, pero a un tiempo cuyo punto de anclaje es difuso, tanto para su historia personal como para la Historia. La palabra elegida determina con nitidez la dilatación del tiempo por el sufijo *-ée*, marcando así la duración. El sufijo del título subraya el devenir, permite que se deslice en él la idea de transformación de la identidad individual de la narradora y de la evolución social junto al concepto de transcurso temporal del paso de los años. El título definitivo, encontrado dos años antes de la publicación, corona la búsqueda de una novela total que Ernaux perseguía desde hacía veinte años cuya finalidad trataba de mostrar un destino de mujer que haría emerger el tiempo en ella y fuera de ella (Payot, 2008). La finalidad de su texto queda expresada explícitamente en la obra. Ella desea «saisir le changement des idées, des croyances et de sensibilité, la transformation des personnes et du sujet [...] Traquer les sensations déjà là, encore sans nom, comme celle qui la fait écrire» (Ernaux, 2008: 349). La historia se cuenta desde esa tercera persona, *elle*, buscando un alejamiento de sensaciones y credos del pasado que forman parte de una personalidad en la que su 'yo' actual no se reconoce.

La escritura de Ernaux expone una vez más su propia identidad en esta última obra, pero su historia se mezcla pausada y rigurosamente con el resto de hombres y mujeres que han vivido esas décadas. Como en el resto de las publicaciones ernaussianas, el estilo narrativo forma parte esencial de su espacio literario ya que constituye un modelo infrecuente. En el momento de pensar qué forma elegir para la narración, la escritora tuvo dudas al elegir entre la primera persona y la tercera (Ernaux, 2008: 258): «Son souci principal est le choix entre 'je' et 'elle'. Il y a dans le 'je' trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le 'elle'

trop d'extériorité, d'éloignement». La autora se implica en otras ocasiones indirectamente por medio de 'on', de 'nous' o de 'ils', pasando de lo individual a lo colectivo de manera armoniosa para fusionarse por completo con su entorno social. Esta técnica le permite distanciarse de lo narrado y poder ofrecernos una individualidad en devenir dentro de la colectividad.

Ernaux tiene una concepción del lenguaje clásica porque considera que existe una relación estrecha entre las palabras y las cosas, y entre lo que hay que decir y cómo hay que decirlo. El tiempo verbal preferido para esta última narración es el imperfecto porque lo considera un tiempo que expresa mejor que ninguno la idea de «continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie» (Ernaux, 2008: 349). A pesar de la aparente sencillez estructural del relato ernausiano, la elaboración constituye una búsqueda constante en su trabajo (Pierrot, 2009: 119); la preocupación por la especificidad del vocabulario y las expresiones al uso como la 'bof génération' (216) o el slogan de los años ochenta 'Touche pas à mon pote' (217) o bien 'ils ont forcé' como muestra lingüística regionalista, nos muestran esa misma marca del devenir transformando la forma de hablar que delata múltiples datos del hablante: el origen geográfico, social e, incluso, la edad.

A lo largo de las páginas del libro, se va erigiendo todo un universo de situaciones, de hechos sociales o de personajes representativos de una época. Como ha señalado oportunamente Mar García (2004: 37), Ernaux posee una escritura marcada en sus inicios por un carácter netamente subjetivo en el que un *sujet émotionnel* emerge de forma evidente. Sin embargo, consideramos que, a partir de *Journal du dehors* y de *La Vie extérieure*, la escritora da paso en sus relatos a la expresión de todo aquello que su mirada observa a su alrededor que no le es 'extraño', en ellos parece que el desgarrado adolescente ha sido asimilado y aceptado. Ese mundo que la rodea se percibe como elemento intrínsecamente relacionado con su universo individual y lo deja plasmado en el texto para confundirse con ellos, tomando el sentido primigenio del término 'fundirse con', para crear ese 'on' o el 'nous' pronombres que emplea constantemente en *Les Années*, como hemos ya señalado. Esta extensión de su mundo ficcional hacia el exterior parte de sus propias imágenes para mostrar al 'otro' que le devuelve en ocasiones la imagen de su pasado con mayor nitidez que sus propios recuerdos, aunque ese 'otro' provenga de un país y de una cultura alejados de la realidad francesa. El análisis del exterior revierte en la mejora del propio conocimiento.

La preocupación actual por el tema de la identidad se refleja en este último libro. Ernaux declara abiertamente que no cree en este concepto (Ferniot y Delaroche, 2008): «J'ai pris conscience qu'il n'existe pas d'identité. On ne sait pas

qui on est, mais on peut le saisir à travers l'histoire, les époques. Moi, je suis faite de mes époques successives». Estas palabras recogidas en una entrevista corroboran las que escribe en su libro dejando claro, en su opinión, que este término, tan profusamente usado hoy en día, sólo representaba hasta los años ochenta un concepto ligado a procedimientos burocráticos encarnados por «une carte avec photo dans le portefeuille» (Ernaux, 2008: 218). La identidad verdadera sería para esta escritora la suma de las identidades; es decir, el ser en devenir constante que se puede aprehender cuando ya se ha recorrido un cierto camino vital. Este proyecto de autoconocimiento estará siempre atravesado por el tiempo físico y sociológico, la inquietud actual por las raíces sería un elemento más no más relevante que el resto.

El deseo de creación tiene que ver en Ernaux con acontecimientos personales dolorosos como señala J. Pierrot (2009: 112). Meses antes de la publicación de *Les Années*, ella lo confirma en una entrevista y lo explica así:

C'est à ce moment-là que je formule de façon précise une quête dans laquelle j'étais depuis longtemps et qui n'avait pas abouti. Dans les semaines qui ont suivi l'annonce de mon cancer, pendant mon traitement, j'ai «accepté» une forme à laquelle j'avais déjà pensé mais que je jugeais infaisable. Cette fois, je n'avais plus de temps à perdre en hésitations, j'écrirais coûte que coûte ce livre. Il est presque fini. C'est un objet étrange, dont je ne peux, à mon habitude, rien dire avant sa publication, sinon son épigraphe : «Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous», d'Ortega y Gasset (Thumerel, 2007).

Este proyecto de historia de toda una vida obligadamente pasa por la Historia, sobre todo si tenemos en cuenta la trayectoria literaria de esta escritora, ya que este elemento constituye la esencia de buena parte de sus publicaciones. La cita anterior de Ortega y Gasset encabezaría efectivamente este libro en febrero de 2008, pero añade, además, una segunda cita de Chéjov de mayor extensión que evidencia una preocupación por la memoria, la muerte y, en especial, por la relativización de valores humanos tanto intelectuales como materiales que modifican el juicio y los criterios del ser humano de una época a otra. Las palabras del autor ruso recogen el verdadero motor de la redacción de este último libro: dejar constancia con su escritura de un mundo, su mundo, que desaparece y, a la vez, establecer su autobiografía en el momento en el que la escritora se confronta a la muerte de forma directa.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J.-M. (2005): *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, París, Armand Colin.
- ERNAUX, A. (2002): «Bourdieu: le chagrin», *Le Monde*, 05/02/02.
<<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>> (consulta: 02/04/08).
- . (2008) : *Les Années*, París, À vue d'œil.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. (2004): «Annie Ernaux: pouvoir, langue et autobiographie», *Thélème*, 19, 3-4, 35-44.
- FERNIOT, Ch. y Ph. DELAROCHE (2008): «Entretien Annie Ernaux», *L'Express*.
<http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html>.
(consulta: 01/02/2010).
- FROLOFF, N. (2006): «Pour une écriture photographique du réel», *Trajectoires*, 3, Mantes-la-Jolie, Association des Conservateurs littéraires, 70- 84.
- PAYOT, M. (2008): *L'Express*. <http://www.lexpress.fr/culture/libre/nos-années-ernaux_822628.html> (consulta: 02/01/2010).
- PIERROT, J. (2009): «Annie Ernaux et l'écriture plate'», en Rabaté D. y D. Viart (eds.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- ROMERAL ROSEL, F. (2007): *Escritura y humillación: el itinerario autoficcional de Annie Ernaux*. Tesis doctoral. Universidad de Cádiz.
<<http://minerva.uca.es/publicaciones/asp/docs/tesis/fromeralrosal.pdf>>
(consulta: 10-12-09).
- THOMAS, L. (2005): *Annie Ernaux à la première personne*, París, Stock.
- THUMEREL, F. (2002): *Le champ littéraire français au XX^e siècle*, París, Armand Colin.
- . (2004): *Annie Ernaux une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presse Université.
- . (2007): *États critiques / écrits critiques. Entretien avec Annie Ernaux*, pp. 1-3.
<<http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=772>> (consulta: 31/12/09).
- TOURET, M. (ed.) (2008): *Histoire de la Littérature française du XX^e siècle II*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes.
- WIAZEMSKY, A. (2008): *Le Nouvel Observateur*.
<<http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/04/01/les-annees-dannie-ernaux>>
(consulta: 02/01/2010).

Baudelaire et le Temps : l'allégorie de la Madone

BERYL SCHLOSSMAN
Carnegie Mellon University

Le temps, le texte et l'image se croisent dans l'allégorie, chez Baudelaire, et très précisément dans des figures allégoriques de la femme. Le poète présente ces figures dans des contextes modernes et parisiens, sauf quelques exceptions. La plus remarquable parmi elles, c'est l'allégorie de la femme dans « A Une Madone » (Baudelaire, 1975: 58-59). Entourée d'évocations modernes du spleen et de l'idéal, dans *Les Fleurs du Mal*, elle se présente d'emblée à distance du monde moderne. Dans ce poème, il s'agit de tout un ensemble d'échos du baroque, signalé d'après la deuxième partie du titre, « ex-voto dans le goût espagnol ». L'esthétique espagnole est inscrite dans le poème à travers les arts, l'amour et la religion, représentés par des figures féminines.

Lorsque Baudelaire évoque l'Espagne, il insiste sur les liens entre la religion et l'amour, abstraits ou personnifiés. D'une part, il y a la passion et la beauté esthétique, mais d'autre part, il y a la violence que l'on retrouve (explicite ou voilée) dans la plupart de ses mises en scène érotiques écrites. Dans ses écrits intimes, une grande complicité à propos de l'Espagne se laisse deviner. Pour lui, l'Espagne représente l'esthétique, l'amour, la passion, la violence – les traits mêmes de son œuvre – contre toutes les fadeurs du protestantisme « yankee » ou anglais. L'esthétique est hyperbolique, l'adoration est à la fois dévotion et galanterie. Le ton est beau, bizarre, baroque. La représentation fait écho aux grands peintres et sculpteurs espagnols. Là où Gautier voit le kitsch décoratif, Baudelaire – comme Mme D'Aulnoy à son époque – reconnaît la puissance du « bizarre » et du hyper-décoré, la beauté de l'étrangeté, le mélange dérangent du culte catholique et des formes rituelles de dévotion amoureuse. Devenu à la mode sur la scène parisienne, le « goût espagnol » prend des teintes modernistes lorsque Baudelaire l'ancre dans le baroque; en cela, l'affinité de Baudelaire pour l'Espagne révèle le fonds de son originalité.

Baudelaire propose un saut dans le temps et dans la représentation, située dans le domaine liturgique et spirituel du culte catholique. Au fond d'une chapelle construite vers par vers, le Narrateur – Poète et Artiste – crée le portrait d'une femme présentée à l'image d'une Vierge espagnole. La voix allégorique du Narrateur, à ne pas confondre avec Baudelaire l'écrivain, présente, dans son accomplissement d'artiste et d'artisan, un drame apparemment ambivalent. Entre apostrophes et lamentations, en se situant entre la dévotion mystique et la galanterie, l'amour va jusqu'à la torture dans une mise en scène présentée comme espagnole. Baudelaire utilise le nom de Marie comme ailleurs il utilise l'anonymat de la femme – une maîtresse, une bien-aimée – pour indiquer la marge entre le culte marial et son usage métaphorique dans le poème. L'article indéfini signale l'usage métaphorique de la « madone », un usage amoureux, quasi-séculier, et esthétique. De la même façon que dans « Correspondances » Baudelaire prend une distance du culte, que ce soit le catholicisme ou la doctrine de Swedenborg. Le titre du poème ne nomme pas la femme mais une femme: il dit qu'elle est une madone comme il dirait qu'un homme est un don juan. Dans cette tournure, on passe d'une typologie romantique, stéréotypée, à la poétique baudelairienne, moderne et troublante. On sent la violence de l'allégorie – ses deux pôles s'y retrouvent, l'abstraction et la personnification.

Au fur et à mesure de ce long poème qui se déroule dans plusieurs temps fictifs, l'identité de la femme se révèle comme paradoxale. C'est en ce sens que le Narrateur (artiste et poète) fabrique une statue de la Vierge; ensuite, il la démasque (ce n'est qu'une actrice qui ne fait que jouer le rôle de la Vierge); puis dans un troisième temps, tout se renverse de nouveau lorsque le Narrateur la transforme en une Vierge des Douleurs. Au départ, le temps ordinaire est suspendu par le travail de l'imagier poétique, de l'artisan qui habille sa statue pour l'adorer; elle semble éternelle, comme son culte. Dès la dénonciation, par contre, le temps se hâte vers la destruction de l'image construite, et pour finir, le temps éclate en morceaux lors de l'exécution.

Pour Baudelaire, la femme qui apparaît sur scène est toujours figure de l'art, de l'esthétique et de l'amour. Lui qui ne toléra pas le succès d'une femme contemporaine écrivain, telle Georges Sand, se plaît à voir la femme présentée ou qui se donne en spectacle, comme figure de l'artiste, comme objet d'art ou modèle dandy, et même comme esclave du désir. La souffrance et la passion, la froideur ou le calcul, ce sont les deux faces de la figure du sujet baudelairien. La prostitution, qu'il voyait comme le destin de tout artiste, y est pour quelque chose.

Chez Baudelaire, l'expérience de l'amour tourne autour des femmes aimées et de ceux qui tombent devant elles. Dans ce poème, l'amour est revu à l'espagnol: ce sont des figures de la Vierge qui s'imposent dans un cadre baroque. Elles arrivent dans cette arène littéraire où les poètes-flâneurs pourront croiser des dames comme il faut parmi des danseuses, gitanes, actrices, et d'autres. Leur fréquentation n'empêche pas celle de toutes les saintes appelées, invoquées, priées, adorées, bien au contraire: formées à l'image de la Vierge, les figures de quelques femmes pieuses à la recherche d'un dieu qui les comblera d'extase nourriront toute une littérature moderniste. L'originalité de Baudelaire vient en partie d'un renversement des positions: loin du dandysme et de son nonchaloir, la figure du Poète-Artiste recherche l'amour et le bonheur là où la Dame aimée exerce ses attraits. La figure de la Vertu et la figure du Vice se présentent devant lui comme deux contraires intimement liés. En ce sens, Baudelaire rappelle l'esthétique de l'allégorie au moment de la Renaissance italienne, lorsque Giotto faisait répondre et correspondre les représentations personnifiées des Vices et des Vertus en miroir, face à face. Ces représentations allégoriques formeraient chez Baudelaire une sorte de dialogue interne autour du Mal, que le Narrateur propose au sujet de la Vierge, adorée par le Poète-Artiste, et la fille (ou l'actrice) qui joue à l'incarner. Or c'est lui, l'amant, qui tente d'emprisonner la femme aimée dans l'image – la figure allégorique, sortie du temps – de la Vierge.

Le modèle – l'image – de la Vierge espagnole est non seulement remarquable en tant que tel, mais pour tout observateur ou voyageur ayant l'habitude des églises françaises, il est incontournable. Baudelaire ne sépare pas cette image de la femme vue sous d'autres aspects. Par le désir, la vie moderne se glisse dans ses allégories des figures de la Vierge, qui laissent entrevoir des images des dames bourgeoises, des danseuses, des actrices, et d'autres encore, aimées dans le temps prolongé ou désirées un moment. La virginité, chez Baudelaire, n'est pas anecdotique – c'est un théoricien du péché originel – et l'allégorie le met à tout instant devant les vertus et les vices. Seulement, tout cela entre dans son art, qui est séculaire jusqu'à provoquer les plus grands scandales, mais qui est ancré par son esthétique dans la théologie. Si les croyances réconfortantes du catholique pratiquant et croyant éludaient Baudelaire, par contre son œuvre est tout imprégnée de catholicisme par la voie de l'esthétique: la théologie, le rituel, la liturgie, le spectacle, la beauté et – encore un trait qui scandalisait ses contemporains et même au-delà de son époque – la fascination exercée par l'incarnation du diable médiéval mais qui perdure au-delà des Lumières et encore jusqu'à notre époque.

En Belgique, vers la fin de sa vie, Baudelaire retrouve ses Vierges espagnoles qui continuent de le fasciner tout autant que la figure de la danseuse espagnole. Les images féminines du Bien et du Mal ne s'excluent pas: l'esthétique les met côte à côte, ou bien l'une en face de l'autre. Chez Baudelaire le culte des images et le désir de la femme se confondent.

Au milieu de « Spleen et Idéal », « A Une Madone, ex-voto dans le goût espagnol » insiste sur la vision. Un peu plus tard, lorsqu'il se met à travailler sur les « Tableaux Parisiens », Baudelaire reprend la mise en scène de la vision liant un homme, artiste ou poète, à l'objet de sa passion, mais cette fois-ci sur un plan explicitement moderne et parisien: la figure de la maîtresse (ou de l'actrice qui la présente en Vierge) devient celle d'une dame inconnue portant le grand deuil dans « A Une Passante » (Baudelaire, 1975: 92-93). « A Une Passante » montre la puissance d'une rencontre où il n'y a d'échangé qu'un regard – mais un regard profond, incomparable – alors que dans « A Une Madone » l'objet du désir du Poète-Artiste qui parle est une femme qu'il connaît, qu'il appelle à jouer le rôle de Marie, et qu'il transforme en figure de la Vierge. Actrice réelle ou non, elle est mise en scène et emprisonnée virtuellement dans un corps de statue qui l'identifie au rôle de la Madone. Blasphème, adoration, tout se mêle. La tempête se déchaîne en noir et blanc; les flammes de l'amour baroque se lisent dans les deux poèmes.

A partir de là, le sous-titre qui évoque le style espagnol nomme le poème un « ex-voto », d'une façon inouïe dans la poésie moderne. Comme « ex-voto » – formule de l'image de reconnaissance suivant un vœu exaucé par un saint ou le plus souvent par la Vierge – l'ambiguïté amoureuse du poème prend forme: ciel ou enfer, madone ou maîtresse, toute la question est là. Dans « A Une Passante » l'inconnue sera reconnue amoureusement, dans l'éternité infinie, tandis qu'ici, c'est toute la rancune baudelairienne de l'amour qui porte l'adoration en dénonciation. C'est ainsi que Baudelaire voyait la culture espagnol emportée par la passion, l'amour mystique et la torture en même temps (Baudelaire, 1975: 661). L'allégorie du bien et du mal, c'est aussi la danseuse parée comme une figure espagnole de la Vierge, ou bien la figure de la Vierge habillée et décorée dans le goût espagnol. Baudelaire est observateur philosophe de la mode et critique d'art de Goya, Murillo et Velázquez. En écrivant un poème pour légender le tableau de Lola de Valence par son ami Manet, Baudelaire n'a qu'à adapter ce qu'il avait déjà écrit pour habiller la Madone de son poème dans le goût espagnol.

La vision, le regard échangé et consommé, et la flamme de l'amour baroque s'inscrivent dans « A Une Madone ». Or un passage du poème (vers 29 à 36) met le regard en scène d'une façon autonome qui anticipe sur le surréalisme. La

première strophe de « A Une Madone » prend un ton légèrement agressif pour évoquer le culte de la Vierge, ajusté aux besoins de quasi-culte de l'amour courtois. Lorsque Baudelaire reviendra, dans « A Une Passante », au regard érotique et à l'échange, cela donnera lieu au regard en correspondance, au coup de foudre en pleine rue. Dans ce coup de foudre en puissance, la tension de l'indécidable en accroît sa résonance, puisque l'inconnue ne donne pas de signe. En cela, la passante moderne reste l'inconnue, et ne s'assimile pas à la Beatrice de *La Vita Nuova*. Du coup, le passant qui la guette doit lire dans l'avenir tel Carmen, la voyante de l'amour, selon Mérimée. En tout cas, le regard amoureux, dans ces poèmes, semble avoir suggéré à Benjamin toute la puissance de l'image dialectique dans sa version érotique, amoureuse, baignée dans l'aura.

Le regard momentané – comme une photo instantanée, en éclair – se formule devant l'autel de la Vierge, et en des termes de permanence: toutefois, le « jamais » de « A Une Passante » ne résonne pas si différemment du « toujours » dans celui-ci. Les deux se confondent dans la stratégie de l'allégorie baudelairienne.

Le Narrateur baudelairien s'assure dans « A Une Madone » que le regard entre dans l'objet de sa passion, ou mieux, qu'il y a une rencontre des yeux. Evoqué au temps futur, ce culte d'amour transforme l'esprit (la pensée) en allégorie (mes Pensers, les Cierges).

Dans la profonde méditation de l'allégorie, il y a la pensée, la lumière mystique et ses reflets. Le Poète-artiste parle à sa maîtresse: « Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges... Etoilant de reflets le plafond peint en bleu, Te regarder toujours avec des yeux de feu ». L'image est surréelle, surnaturelle et mystique – presque surréaliste. Il n'y a pas de doute, elle le verra la regarder, elle verra ses yeux. La flamme est double, littérale et métaphorique; les « pensers » comme des cierges sont des êtres presque vivants, et qui ont des yeux pour la regarder de toute la passion du Poète-artiste. Cette image se voit transformée – presque renversée – dans « Flambeau Vivant » où c'est la femme qui mène le Narrateur, mais sans le culte de la Madone (Baudelaire, 1975: 43-44).

Lorsque Baudelaire compose « A Une Passante », il rappelle le regard érotisé, la rencontre des yeux dans « A Une Madone » mais sans l'image mystique ni le culte de la Madone. En ville, le Poète-flâneur est impressionné par la présence majestueuse d'une femme, qui semble l'avoir regardé à son tour, avant de s'en aller. Il n'y a pas de temps pour la pensée ni pour l'amour mystique. Du culte de la Vierge resteraient la grandeur et la majesté, plus la douleur. La douleur de la Vierge permet de rapprocher son culte à l'effet tragique de la passante, puisque Baudelaire voit le « grand deuil » comme un attribut de la modernité.

Ce coin noir du cœur du Narrateur, c'est une chapelle et un théâtre en même temps; la scène, remplie de façon poétique, est aussi une scène d'amour vide. L'amour manque, il l'aime mais elle est froide comme une statue; il évoque les douleurs et le deuil de la Vierge iconographique, mais la maîtresse est insensible. Les douleurs sont ressenties par le Narrateur jusqu'au moment où la violence est retournée contre la femme incarcérée en attirail de la Vierge.

Dans l'architecture secrète du poème, il n'y a ni boudoir ni chambre intime, mais la scène se virtualise au fond du sujet, dans son cœur. Le coin le plus noir du cœur du sujet devient une chapelle, décorée de la niche où se trouve la statue de sa madone: par une mise en abyme, c'est le poème qui est suspendu dans cette chapelle. En tant qu'ex-voto, le poème devrait exprimer de la gratitude pour des faveurs reçues, des bienfaits octroyés. Or les derniers vers du poème mettent la figure divine à mort, dans la mise en scène d'une *auto* – un drame d'une violence ecstasique, extravagante. Teinte de réciprocité autant que de résonances virtuelles, la mise à mort a quelque chose d'un suicide, et le deuil devient inséparable de la passion amoureuse qui lie à jamais la figure de la Vierge à son adorateur. Cette notion de l'amour a quelque chose de la passion de Carmen comme de celle de Done Elvire tandis que Don Juan – sadique, libertin, ou moderne – ne se sentirait nullement concerné. Le Commandeur seul le rappellera à l'ordre.

La relation du sujet chrétien qui envoie ses prières et ses supplications vers l'intermédiaire divin, la Vierge ou son avatar allégorique, est détruite dans la mise à mort finale bien que les résonances mariolâtres se prolongent – d'où le scandale possible, provoqué par le poète des « Epaves » (certaines *Fleurs du Mal* condamnées en 1857). Les statues espagnoles de la Vierge des Douleurs, dont les Vierges aux Sept Glaives, donnent à Baudelaire la possibilité (théologique et allégorique) de dresser ces rapports ambivalents entre la dévotion toute chrétienne et le passage à l'acte d'un amoureux qui poignarde ou s'imagine poignarder la bien-aimée. Une mise à mort finale, consommée, est évoquée dans un cri de rage et de douleur qui ne permet pas de savoir si le Narrateur – artiste et amoureux – passe véritablement à l'acte.

Dans « A Une Madone », la vision élaborée entre les vers 29 et 44 est marquée par un silence musical, un blanc, suivi par la « volupté noire ». Dans les deux poèmes, le moment de destruction, d'impossibilité de l'amour, trouve le sujet extravagant et noir de mélancolie seul dans une volupté amère. Le lyrisme final de « A Une Passante » ne change rien à la noirceur principielle célébrée de façon quelque peu diabolique à la conclusion de « A Une Madone ». Cette

noirceur, pour Baudelaire, est tout empreinte de ce qu'il appelle le goût – ou le style – espagnol.

Chez Baudelaire, l'amant s'ennuie parfois, et demande, de façon perverse, à sa maîtresse d'être cruelle. Mais le Narrateur de « A Une Madone » l'a déjà, une maîtresse cruelle, et il ne supporte pas sa cruauté qui provoque une explosion de violence, de poésie noire, à rapprocher de ce que Baudelaire aimait dans le baroque espagnol, la *terreur catholique*.

L'anonymat moderne va loin: la madone n'est pas plus identifiée que la passante, elle pourra bien finir en fait-divers. Comme la Carmen de Mérimée (repris fidèlement par Bizet), elle pourra finir mal: l'anonymat donne la main au crime violent. La cruauté fait tomber la sublime et idéale image de la Vierge dans l'image de la destruction. Elle est emportée par le sang, le sacrifice, le sadisme; le crime, lié au culte diabolique, semble étrangement fidèle au catholicisme. Consacrée, enlevée et virtualisée, « la » madone laisse entrevoir une image de maîtresse infernale – cruelle mais banale. Elle éveille la jalousie de l'Amant, qui est avide d'un désir trop évanescent. L'Amant, hélas, se voit condamné comme tout homme moderne, sans attache dans un monde où la richesse de l'expérience partagée, collective, nous a abandonnés.

Dans « A Une Madone », la culture espagnole joue un rôle remarquable dans la construction poétique à plusieurs temps. L'allégorie domine, et les images de la femme se créent et évoluent dans un double registre du culte devenu singulier, personnel, amoureux. Chez Baudelaire toutes les sympathies et leurs résonances poétiques passent par le féminin, le trait d'union entre texte et image. Grâce à la puissance du baroque espagnol, Baudelaire fait entrer le culte de la Vierge dans la modernité parisienne. L'Amant tombe, comme Lucifer, dans le vide, si ce n'est qu'il est artisan, artiste, Poète.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBI, M. (1932): *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, Florence, Bemporad & Figlio.
- BAUDELAIRE, C. (1975 et 1976): *Œuvres complètes*, 2 vols., Paris, Gallimard.
- MÉRIMÉE, P. (1978): *Théâtre de Clara Gazul, romans, et nouvelles*, Paris, Gallimard.
- SCHLOSSMAN, B. (1999): *Objects of Desire: The Madonnas of Modernism*, Ithaque et Londres, Cornell University Press.
- TINTEROW, G. et G. LACAMBRE (2003): *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

***Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas* de Louis Aragon**

PERE SOLÀ SOLÉ
Universitat de Lleida

Elsa Triolet, en una carta del 5 de julio de 1969, dirigida a su hermana Lili Brik, realizaba el siguiente comentario sobre el poema *Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas* de Aragon antes de su publicación: « Moi, j'ai lu son poème « Les Chambres » sur épreuves, c'est une partie de je ne sais quel grand livre de poèmes inachevé... mon Dieu, à quel point ce peut être insupportablement beau ! » (Brik-Triolet, 2000: 1505). En otra carta, de fecha 7 de setiembre, Elsa, « qui a le cœur malade » desvelaba a su hermana la gravedad de la enfermedad que le aquejaba y afirmaba que «Les Chambres c'est notre vie à Aragon et à moi, ce n'est qu'une partie d'un grand poème. Je les cite, les « chambres » souvent dans *Le rossignol*, c'est étonnant, comme si ç'avait été écrit de la même main. Ce sont les chambres où nous avons vécu et ce qui leur est lié » (Brik-Triolet, 2000: 1521). Aragon daba el mismo mensaje tres días después cuando presentaba su poema a los lectores de la revista *Les Lettres françaises*:

D'un poème ces jours-ci qui voit, je dirai la nuit plutôt que le jour... d'un poème appelé *Les Chambres*, parce que c'est des chambres de ma vie, de notre vie, Elsa, qu'il s'agit dans ces vers déchirés à la semblance de nos jours, de nos nuits, ces lieux où nous vécûmes vrais, ces lieux seuls de la vie où rien n'est plus convention, mais miroir... de ce poème qui porte (et le verbe porter fléchit sous le poids des ans ses épaules) un sous-titre, amer écho d'anciennes paroles, *Poème du temps qui ne passe pas...* (Aragon, 1990: 738).

Aquello que les vinculaba a *ces chambres*, no se inscribía sólo en el ámbito exclusivo de las relaciones íntimas, de las relaciones de pareja con sus altos y bajos, con sus correspondientes fidelidades e infidelidades, con sus destellos de mezquindad y altruismo, de amor que a lo largo de los años se convierte a menudo en amistad, en dependencia o en indiferencia y soledad. En el caso de Louis Aragon y Elsa Triolet, los 40 años de vida en común se asentaban y gravitaban entorno a

una comunión literaria e ideológica. Sus obras se entrelazaban, se respondían unas a otras y ambos escritores que soñaban en un *avenir radieux* y en *des lendemains qui chantent*, proclamaron una confianza ciega en el devenir histórico de la humanidad durante muchos años. Así lo expresaba, Aragon, en la siguiente estrofa de un poema de *Le Fou d'Elsa* dedicado a Federico García Lorca que Jean Ferrat hizo célebre:

Un jour pourtant un jour viendra couleur d'orange
 Un jour de palme un jour de feuillages au front
 Un jour d'épaule nue où les gens s'aimeront
 Un jour comme un oiseau sur la plus haute branche (Aragon, 2000: 377).

La biografía de una obra está íntimamente relacionada con la biografía de su autor y el poema *Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas* no es una excepción, sino todo lo contrario. Para Aragon la poesía no podía eludir su especial sintonía con el acto de testificar, debía ser también el testimonio de una época, mostrar la soledad, el desasosiego de los hombres y de las mujeres.

El año 1969 fue extremadamente difícil para Aragon, el poeta ya intuía una profunda quiebra en el ámbito de su vida privada y pública, «notre vie est sur son déclin» reconocía Elsa a su hermana a principios de enero de ese mismo año. El autor de *Le Fou d'Elsa* constataba, con pánico, que sobreviviría a su musa. La quiebra irreparable se hacía visible también en su dimensión pública de poeta comprometido. Aragon, principal artífice de la condena del PCF contra la invasión soviética de Checoslovaquia, recibió la noticia de la prohibición des *Lettres françaises* en la Unión soviética. La publicación de artículos a favor de Arthur London, Milan Kundera, Sakharov, Soljenitsyne, Vaclav Havel y algunos textos del propio Aragon en la revista daban cuenta de la actitud crítica de él y de la dirección de *Lettres françaises* ante la política represiva de la URSS en contra de los intelectuales disidentes. Poco antes de morir, Elsa fue informada de que todas sus novelas serían retiradas de las librerías soviéticas.

La poesía susurra al oído o clama verdades como puños, algunas veces transgresoras, otras veces desoladoras, en fin, verdades que permiten al poeta sobrevivir, encontrar momentáneamente el sosiego y en algunos casos proclamar un *mea culpa*, cuyo destinatario último siempre es el propio autor. «*Les Chambres* es una *confesión de indignidad* – como lo es todo *testamento* que se quiera literariamente honesto y riguroso» afirma Gabriel Albiac (Aragon, 1982: 13) en el prólogo de la traducción española de esta obra publicada por Hiperión con el título *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*. Los siguientes versos de Aragon en los que aflora la indignidad no pueden ser más explícitos:

Est amère ah le long apprentissage de se taire
 Enfin
 Je n'ai rien appris tout ce que j'ai vu je l'ai vu
 En vain Je l'ai bu comme un vin
 Trop vieux sans goût ni chaleur un vin vide un verre
 Renversé dans la vie un vinaigre
 Éventé de tout sauf de l'amertume
 Allez-vous-en vous n'aurez pas de moi le plus petit
 Espoir Ailleurs cherchez celui
 Qui mente et dites-lui merci d'avoir menti
 Sa menthe Moi
 Je m'en irai n'ayant plus profond regret que de n'avoir pas su dire le pire
 De vous laisser malgré tout je ne sais qu'elle version des choses

Ma leçon c'est de n'en point laisser n'en avoir tiré jamais une de rien l'ombre
 d'une
 À qui laisser mon héritage un cyanure
 De mots tombés des utopies
 Tout aura toujours été plus amer que le pire coup de pied pour un chien
 Comme c'est long de mourir une vie entière (1982: 30, 34).

La desolación, la profunda amargura que se desprende de esta confesión indican el fin de una utopía a la cual el poeta había dedicado sus últimos cuarenta años. La misma queja y frustración ya fueron expresadas en la *Élégie à Pablo Neruda* en 1966:

Nous sommes les gens de la nuit qui portons le soleil en nous
 Il nous brûle au profond de l'être
 Nous avons marché dans le noir à ne plus sentir nos genoux
 Sans atteindre le monde à naître
 Pablo mon ami le temps passe et déjà s'effacent nos voix
 On n'entend plus même un cœur battre
 Tout n'était-il que ce théâtre
 Peut-on vraiment se contenter de la couleur de la cruauté
 Où vivre ensemble au mieux survivre
 Où nous aurons au mieux été des enchanteurs désenchantés
 D'avoir chanté pour or le cuivre

Pablo mon ami qu'avons-nous permis
 L'ombre devant nous s'allonge s'allonge
 Qu'avons-nous permis Pablo mon ami
 Pablo mon ami nos songes nos songes (Aragon, 1966: 25-26).

La poesía está hecha del tejido de la intimidad y en él habitan todos los naufragios, y Aragon conector de las profundidades del abismo antes de su

encuentro con Elsa en La Coupole en noviembre de 1928, encontró en esta mujer su tabla de salvación. Así reconocía el poeta su acción benefactora:

J'étais celui qui sait seulement être contre
Celui qui sur le noir parie à tout moment
Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que serais-je sans toi que ce balbutiement

J'ai tout appris de toi jusqu'au sens du frisson
[...]
Tu m'as pris par la main dans cet enfer moderne
Où l'homme ne sait plus ce que c'est être deux
Tu m'as pris par la main comme un amant heureux (Aragon, 1985: 238-239).

Como hacía el joven Keïs al escribir el nombre de su amada en los versos de sus poemas y el viejo Medjnoun de *Le Fou d'Elsa* al proclamar su amor por Leïla, cuando vagaba por las calles de Granada, Aragon cantaba, también, su amor por Elsa en sus libros de poesía. Con el poema *Elsa je t'aime* del libro *Le Crève-Coeur* (1941) Aragon incorporó el nombre de su musa a un poema. Luego apareció en los títulos de sus obras poéticas, como *Cantique à Elsa* (1941), *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Elsa* (1959), *Le Fou d'Elsa* (1963), *Il ne m'est Paris que d'Elsa* (1964).

Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas, trasciende los límites del homenaje a la mujer amada, y el poema se convierte a lo largo de sus versos en un amargo revivir la experiencia dolora y angustiosa de la vida, breve y llena de efímeras ilusiones y permanentes desengaños en el que la muerte acecha. Encontramos en cada página del poema las representaciones de la «débâcle» y de la «mort» que si bien surgen de la edad tienen una función «qui les emporte bien au-delà de la seule ruminacion personnelle. Elles permettent en effet de donner à chaque poème un envers de chute, de catastrophe, un fond de nuit sur lequel s'effectue les fastueux déploiements» (Barbarant, 1997:159).

En el poema, existe una voluntad de detener el tiempo, cuando ya la vida no concede a Aragon y a Elsa el crédito del futuro. El poeta intenta preservar aquello que ha sido duradero, su amor y los espacios más íntimos, aquéllos en los que se libran todas las batallas, el lugar de todas las derrotas y el de las victorias fugaces: *les chambres*.

Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas fue el largo adiós de Aragon a Elsa, fue el último reconocimiento público y privado a su musa, privado porque sólo ellos dos podían reconocer sus encuentros y desencuentros, sus confidencias más dolorosas, sus soledades. Público, porque una vez más, Aragon reafirmaba

cuando decía que *les chambres* de las que hablaba en su poema eran todas *les chambres* que juntos habían poseído a lo largo de sus vidas, como si jamás hubiera habido más habitación que la de Elsa, aquello que ya había proclamado en el poema «Excuse pour en finir» del libro *Les poètes*:

Et ma vie au bout du compte
Se résume au nom d'Elsa (1976: 240).

Porque antes de conocer a su musa, Aragon decía:

je n'étais que le commis voyageur de mon sommeil à des haltes, des femmes éphémères, et de ces quarante années passées et dépassées toute absence de toi m'était toujours la guerre, le campement, le désert, mais non ces lieux nouées appelés chambres ou nids suivant l'espèce animale (1990: 488).

Se percibe a lo largo de *Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas* el inexorable fluir del tiempo y el deseo de detenerlo, parar el proceso que conduce a la muerte, aunque sea sólo por un instante. Por ello el poeta recurría a la memoria, y reivindicaba la escritura como acto en sí mismo y como acto para rememorar momentos ya revelados en otros poemas:

Chanteurs Scribe
De ce qui ne s'écrit point j'écris je suis
Dans la position de l'homme
Écrivant

Dans un trou dans une trappe une tente un train Sous
Un auvent j'écris dans un creux dans un coin
Dans une guerre ou l'autre
Sous les combles sur l'escalier croulant Derrière
La nuque de la nuit Contre
Le ventre du temps j'écris
À reculons comme les crabes Je crie
Dans ma coquille où personne n'entend
Le silence craquer les meubles de mon crâne (1982: 60).

Aragon en su último homenaje a mujer, no podía dejar de mencionar su condición de escritor. Elsa fue la primera lectora y crítica de sus obras y a la vez todos los textos de la autora fueron comentados también por el poeta. Por ello la mención al acto de escribir en sí mismo se presenta como un hecho doloroso, porque tal como afirma Marie-Thérèse Eychart, en la *Notice* dedicada al poema en la edición de *les Œuvres poétiques complètes* de Aragon de la Pléiade, «La frénésie d'écriture qui a possédé le poète sa vie durant l'écrase, le blesse et le déchire dans

une atroce souffrance. La parole, comme délirante lui échappe, incontrôlable et insupportable» (2007: 1597-1598):

J'écris je dis j'écris je Mens
Nul ne sait ce qui me foule à ses pieds
Quand j'écris quels chevaux fous leurs fers
Cela s'écrit sur moi ce
Qui s'écrit sur moi qui me déchire que
Je déchire Il n'en reste
A la fin que le fin
Dessin de ce qui reste
Ici j'écris sur ton aurore à minuit
Quand vas-tu te lever lumière et moi j'écris
Je décris (1982: 62).

Y en ese escribir para perderse, para diluirse entre los signos Aragon reconoce la huella de su amada:

J'écris un discours jamais prononcé
Mais ma main barre aussitôt la phrase commencée
Ce que je veux dire n'est pas de mots plus qu'un soupir
Plus qu'un signe de moi-même un nom d'
Autre monde un trait tiré par quoi je trahis
Une courbe sans loi rapide à se couper se

Recouper je barre
Ce que j'écris mon poignet annulant les vocables
De son fouet d'encre pur et bleu
Je barre ce que j'écris j'anéantis je raie
Le dire comme un dos
Il reste

La ligne qui se tord sur son lit de syllabes
Et je te reconnais dans ce désordre de ma main

Toutes les ratures de ce que j'écris sont des femmes couchées
A ta ressemblance (1982: 66).

Aragon que convirtió Elsa un objeto poético, que cantó las más bellas páginas de amor que un poeta pueda dedicar a su musa, en su vejez ya sólo constataba los estragos del tiempo, los últimos soplos de vida que se apagaban lentamente de forma inexorable. El ocaso asoma ya en los primeros versos del poema, cuando Aragon repite, de forma inusual, dos estrofas seguidas para llamar a Elsa *Absente*:

Un bras autour de toi
Le second sur mes yeux

L'un t'empêche de fuir
L'autre maintient mes songes

Ce lieu fermé de nous
Soudain si je m'éveille
Du sommeil des voleurs
La nuit noire m'y noie

Tout m'est plus que mémoire
À ce moment d'oubli
Dans la forêt du lit
Tout n'est plus que murmure

Et notre tragédie
Au long jeu de dormir
À demi-mots amers
L'obscurité la dit

Absente mon absente
Si faussement que j'ai
Dans mes bras étrangers
Comme une image peinte

Absente mon absente
Si faussement que j'ai
Dans mes bras étrangers
Comme une image peinte

J'ai des yeux pour pleurer
Quelle que soit la chambre
Les plafonds s'y ressemblent
Pour être malheureux
[...]
Reviens de nulle part
N'importe où je t'attends (1982: 40-44).

Soledad fue el último nombre que el poeta dio a Elsa, porque era el único nombre que podía atribuírsele, porque según la propia compañera de Aragon «la solitude n'est pas le grand thème de mes livres, elle l'est – de ma vie» (Aragon, 2007: 1604). Y el poeta lo sabía de forma explícita, a principios de 60, por una carta de Elsa en la que se quejaba de su soledad. En la respuesta que dio Aragon a su mujer en la novela *Blanche ou l'oubli*, había un evidente sentimiento de culpabilidad:

Écoute, Blanche [...] j'ai une lettre de toi. C'est l'acte d'accusation le plus terrible qu'un homme puisse entendre du banc des criminels. D'abord parce

qu'il s'agit des crimes qui ne tombent pas sous des lois. Parce que rien de ce que cela contient je ne peux le penser de moi-même. Mais quand je relis tes grands caractères bleus, ces jambages de malheur, je suis pris d'une telle honte, ivre d'un tel désespoir [...] cela m'a fait si mal, oh, un mal que je mérite, mais oui. [...] Je sais bien que c'est la vie que je t'ai faite qui n'était pas tolérable. Tu as raison. [...] Seulement j'aimerais que tu saches que pour toute ma maladresse, mon égoïsme, mon inattention, mes colères, mes humeurs, mes grossièretés, cette façon de considérer ce que je fais comme le plus important, cette solitude où je t'ai laissée [...] j'aimerais que tu saches que j'ai payé chaque jour, chaque nuit [...] que je payerai jusqu'à mon dernier souffle (Aragon, 1967: 563-564).

Aragon acude, como podemos observar en estas últimas palabras, a lo que Olivier Barbarant (1997: 159) llama *les images sacrificielles*. Ese proceder le servía como autojustificación puesto que atraía sobre sí mismo todos los errores y su correspondiente castigo. El poeta tiene infinitos caminos para excusarse y por ello da el nombre de Soledad a Elsa:

Femme je donne aujourd'hui ton plus beau nom de femme
 Ici ma merveille à ce moment de nous je t'appelle
 D'un nom d'Espagne âpre et doux comme un fruit des collines
 Un fruit de soleil et de silence
 Je te donne le nom du vent tombé le nom
 D'être nu d'ouvrir l'épaule à l'odeur du café
 Et tout n'est que semblant de lire dans les pièces
 Où chaque chose à sa place attend le passage de tes mains
 Mon amour je te donne aujourd'hui le nom de Solitude
 ...
 J'ai fait de tout l'été ta chambre où je ne suis
 Solitude pour toi qu'un murmure de l'ombre
 Un balbutiement de se taire
 Une montre au plus
 inutilement
 Consultée (1982: 116, 122).

El largo, el doloroso viaje de la vida llega a su fin y el de la escritura también, es la hora de dar el último adiós al virtuosismo, a la violencia contra la sintaxis. Es la hora del viaje a la eternidad, a la nada y del último adiós a la belleza:

Il fera si Beau de mourir quand ce sera
 Le soir d'enfin mourir
 D'enfin mon amour d'à mourir le soir d'enfin
 Mourir
 Un soir d'aubépines en fleurs aux confins des parfums et de la nuit
 Un soir profond comme la terre de se taire
 Un soir si beau que je vais croire jusqu'au bout

Dormir du sommeil de tes bras
 Dans le pays sans nom sans éveil et sans rêves

Le lieu de nous où toute chose se dénoue

El país sin nombre, sin despertar y sin sueños donde reposan los restos de la pareja en el parque del Moulin de Villeneuve, en Saint-Arnoult-en-Yvelines, una sarabanda de Bach y el canto del ruiseñor acompañan su descanso eterno. Sobre sus tumbas una frase de Elsa: «Quand côte à côte nous serons enfin des gisants, l'alliance de nos livres nous réunira pour le meilleur et pour le pire dans cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi».

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGON, L. (2007): *Œuvres poétiques complètes II*, París, Gallimard.
 —. (2000): *Le Fou d'Elsa*, París, Gallimard.
 —. (1990): *L'œuvre poétique VII*, París, Livre Club Diderot, Messidor.
 —. (1985): *Le roman inachevé*, París, Gallimard.
 —. (1982): *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*, traducción y prólogo de Gabriel Albiac, Madrid, Hiperión.
 —. (1976): *Les poètes*, París, Gallimard.
 —. (1967): *Blanche ou l'oubli*, París, Gallimard.
 —. (1966): *Élégie à Pablo Neruda*, París, Gallimard.
 BARBARANT, O. (1997): *Aragon, la mémoire et l'excès*, Seyssel, Champ Vallon.
 BRIK, L. y E. TRIOLET (2000): *Correspondance 1921-1970*, París, Gallimard.

Tiempo de la Madre Tierra: concienciación medioambiental en obras de J. M. G. Le Clézio

MARÍA JOSÉ SUEZA
Universidad de Jaén

Existen numerosos estudios sobre la literatura lecleziana en los que se ha destacado el papel preponderante que en ella juegan los diversos elementos de la naturaleza. Es nuestro objetivo profundizar en esta misma línea centrada en resaltar el protagonismo que el premio Nobel francés concede a la Naturaleza en su obra, recreándose parsimoniosamente en la descripción y tratamiento de sus variados elementos integrantes, todos ellos cohabitantes del planeta, con la intencionalidad de concienciar a los lectores sobre la relevancia fundamental que detentan en y para el equilibrio así como para la conservación de la vida, entendida en sentido amplio.

Detectamos en la narrativa lecleziana una atención especial, un detenerse en la descripción de la Naturaleza. Nos parece llamativa la forma en la que el autor otorga presencia a la naturaleza en su obra, realizando descripciones de gran belleza poética, representando ésto uno de los rasgos sui generis de la misma. Consideramos que Le Clézio explicita en su obra uno más de sus compromisos, de su posicionamiento ante los problemas del mundo: el deterioro del medio ambiente, la pérdida de respeto por la Naturaleza. Así pues, su obra, mediante el manifiesto tratamiento continuado y profundo de los elementos de la Naturaleza, se convertiría en factor activo para la transmisión de valores hacia el respeto del medio ambiente, del patrimonio natural del que todo ser humano depende y disfruta.

En este sentido, nos aproximaremos al análisis de la obra lecleziana desde la óptica marcada por la ecocrítica, corriente de la crítica literaria relativamente reciente, nacida en los Estados Unidos y que vendría a analizar las relaciones entre literatura y medio ambiente. En su intento de definirla de forma muy básica, Thomas K. Dean inicia una introducción a este enfoque de crítica literaria, declarando: «eco-criticism is a response to the need for the humanistic

understanding of our relationships with the natural world in an age of the environmental destruction». Prosigue Thomas K. Dean explicando que, además, «In large part, environmental crises are a result of humanity's disconnection from the natural world».

En esta dirección es en la que analizamos la escritura lecleziana, desde el planteamiento del autor de la interrelación e interdependencia entre el ser humano y su entorno, del que obtiene todos los beneficios y de cuyo deterioro depende su bienestar y calidad de vida. Como pensamos que el escritor detenta el poder de concienciar a sus lectores y, por ende, de influir en sus acciones, determinaciones y decisiones, consideramos que J. M. Le Clézio, escritor comprometido con loables causas, se posiciona también con la de sensibilizar a los lectores sobre la belleza e importancia de la naturaleza para la humanidad. En esta reflexión nos unimos a lo afirmado por López Mújica en su estudio sobre la obra de otro autor francés, Jean Giono, *El hombre que plantaba árboles*, donde afirma que este libro refleja el sentimiento del autor sobre su «amor por el medio natural» (López Mújica, 2008: 152), y la define como «una de las obras que más ha contribuido y contribuye a la mejora del medio ambiente» (López Mújica, 2008: 152). Consideramos que Le Clézio formaría parte de este conjunto de escritores que explicita en su literatura su sensibilidad y respeto por el medio natural.

Desde nuestro punto de vista, la literatura lecleziana concede un espacio privilegiado a la presencia de los elementos de la naturaleza, se detiene en su observación, su descripción, en la exaltación de su belleza, su fuerza, su influencia en los personajes que la habitan, denotando una sensibilidad profunda, un sentimiento de respeto y admiración hacia ellos, traspasando la conciencia del lector, que se vuelve permeable a esta sensibilidad, a este detenerse en la contemplación y disfrute del gran y a la vez humilde espectáculo ofrecido en el escenario de la Tierra, ya sea un insecto, una brizna de hierba, una flor, un árbol, la caricia del viento o la inmensidad del océano.

Le Clézio imbrica de tal manera en sus historias a personajes y medio natural en el que se desenvuelven que consigue que ambos, personajes y naturaleza, sean uno, las dos caras de una misma existencia. Desde la presentación, la exposición de la magnificencia de la naturaleza, este escritor consigue la sensibilización, la atención por el medio ambiente, la transmisión de un respeto por la Madre Tierra, consiguiendo, desde el conocimiento de sus bondades y excelencias, el respeto que merece como fuente de vida y bienestar así como garantía de supervivencia.

La presencia de elementos de la naturaleza en los títulos de muchas obras leclezianas nos parece significativo. Destacaremos los siguientes: *Le Déluge*, *Terra Amata*, *Désert*, *Printemps et autres saisons*, *Voyage au pays des arbres*, *Étoile*

errante, L'inconnu sur la Terre, Poisson d'or, Gens des nuages, o Celui qui n'avait jamais vu la mer, La roue d'eau, La montagne du Dieu vivant, Peuple du ciel, éstos últimos cuatro títulos incluidos en *Mondo et autres histoires*. En esta misma recopilación se incluye otra *nouvelle*, titulada *Les bergers*, título cuya connotación envía directamente a la naturaleza, a los campos, al ganado paciendo en los prados. Otros títulos aluden a nombres de lugares, reales o imaginarios, como la novela con gran carga autobiográfica que lleva por título *Onitsha*, nombre de una ciudad nigeriana, o *Ourania*, nombre inspirado en el nombre griego dado al cielo *ouranos*, *Le rêve mexicain* o *voyage à Rodrigues*. Novelas como *Le chercheur d'or* o *La quarantaine* presentan a personajes en contacto directo y continuado con la naturaleza exuberante e implacable de las islas próximas a Isla Mauricio, lugar de procedencia de la familia materna de este escritor, y, en el caso de la última, bien podría haber sido titulada *Retour à l'île Maurice* o *L'île Plate*, en base a la ubicación de estas historias. Añadiremos el título dado a su discurso en la ceremonia de entrega de los premios Nobel en Estocolmo el siete de diciembre de 2008: *Dans la forêt des paradoxes*, discurso en el que rememora su infancia marcada por las necesidades infligidas por la guerra que le tocó vivir, su gusto por los relatos de viajes y los libros sobre exploraciones de nuevos territorios, donde mezcla el significado material con un personal uso metafórico de la palabra *forêt*, pues hace suya la definición de Stig Dagerman sobre el ámbito de la literatura como *forêt des paradoxes*, como lugar desde el cual se escribe para ser escuchado, para dar voz a los que tienen dificultades para hacerla oír, y, sin embargo, es a éstos a los que la literatura no llega de manera fácil, como territorio del escritor que desea actuar, cambiar el mundo y, sin embargo, debe relegarse al papel de testigo o de *voyeur* de la realidad. Continuando con el sentido metafórico, Le Clézio confiesa que la soledad del escritor es su particular *forêt* pues afirma: «La solitude est aimante aux écrivains, c'est dans sa compagnie qu'ils trouvent l'essence du bonheur. [...] C'est cela sa forêt» (Le Clézio, 2008b: 5). Por otro lado, junto con estos bosques metafóricos, Le Clézio se recrea en el recuerdo de su paso por el bosque de América Central llamado el Tapón de Darien, al cual confiesa deber, según sus propias palabras «une de mes plus grandes émotions littéraires de mon âge adulte» (Le Clézio, 2008b: 8), refiriéndose a la escucha de cuentos narrados al calor de una fogata por Elvira, una mujer conocida por su arte de contar y a quien nuestro autor dedica este discurso. La narración del decorado de esas noches escuchando cuentos a la luz de la luna la realiza Le Clézio, una vez más, recreándose en la sencilla magia del entorno natural en el que se desarrollan:

Près d'un feu de bois construit sur le foyer à trois pierres dans les maisons,
dans le ballets des moustiques et des papillons de nuit, la voix des conteurs et

des conteuses mettait en mouvement ces histoires, ces légendes, ces récits, comme s'ils parlaient de la réalité quotidienne (Le Clézio, 2008b: 9).

Le Clézio fue definido como «escritor de la sensualidad extasiada», según expresó muy acertadamente la Academia Sueca en su argumentación por la concesión del Nobel de literatura a este insigne artista de la palabra, definición que compartimos absolutamente ya que se pone de manifiesto en su tratamiento de la naturaleza, en la delectación y admiración de la misma mediante los cinco sentidos.

Los personajes del universo lecleziano se encuentran insertos en los elementos naturales que los rodean. El cielo, el mar, los ríos y lagos, la brisa, toda clase de flores y árboles, los jardines, las montañas, las colinas, las rocas, los animales,... conviven con los personajes de sus obras compartiendo con ellos protagonismo casi al mismo nivel. Resulta fácilmente constatable que la Naturaleza en sus diversas vertientes está omnipresente en la obra lecleziana, construyendo una imagen de coexistencia entre humanos, fauna, flora, tierra, aire, fuego, agua,...

A modo de ejemplo citaremos la obra *Ritournelle de la faim*, en la que las dos niñas amigas, Xénia y Ethel se refugian en el jardín de la casa de su tío M. Soliman. Allí se sienten en su propio territorio, en su paraíso particular a salvo de la vigilancia de los adultos, entorno en el cual pueden disfrutar del tiempo maravilloso de la amistad. El mismo placer encuentra en la soledad del jardín, en la sombra de la vegetación, en el perfume de las flores, en la suave caricia de los rayos solares que zigzaguean sorteando el follaje de la vegetación, otro personaje lecleziano, quizá uno de los más conocidos, el niño Mondo, en la casa de la colina propiedad de la anciana vietnamita Thi Chin, llamada Maison de la Lumière d'Or. Parece ser tal la paz, serenidad y seguridad frente a la hostilidad y peligros del mundo exterior que este espacio proporciona al joven Mondo, que es elegido como lugar de descanso habitual, pues «Maintenant qu'il dormait presque toutes les nuits dans la Maison de la Lumière d'Or, ou dans le jardin, il avait moins peur de la camionette grise du Ciapacan» (Le Clézio, 1996: 51).

La misma pasión por el goce de la naturaleza y del mar, ambos sinónimos de libertad, es compartida con Mondo por Lullaby, la niña protagonista de otra de las historias leclezianas. Lullaby decide dejar la escuela y pasar un tiempo sin ataduras, sin horarios, *en plein air*. Las primeras líneas de esta historia presentan a una niña que se levanta, contempla a través de su ventana el bello espectáculo de paisaje, junto con la posibilidad de cambiar el encierro entre las paredes de un aula por el contacto y el dejarse envolver y llevar por esta Naturaleza. La protagonista se siente aliviada tras la presión del debate interno entre dos polos opuestos: la obligación del colegio y la elección de la libertad. Le Clézio describe así la decantación por la naturaleza-libertad:

Elle quitta son lit, elle traversa pieds nus sa chambre et elle écarta un peu les lames des stores pour regarder dehors. Il y avait beaucoup de soleil, et en se penchant un peu, elle put voir un morceau de ciel bleu. En bas, sur le trottoir, trois ou quatre pigeons sautillaient, leurs plumes ébouriffées par le vent. Au-dessus des toits des voitures arrêtées, la mer était bleu sombre, et il y avait un voilier blanc qui avançait difficilement. Lullaby regarda tout cela, et elle se sentit soulagé d'avoir décidé de ne plus aller à l'école (Le Clézio, 1996: 84).

Se diría que Lullaby y Mondo comparten la misma opinión del joven Raphaël, personaje de la obra *Ourania*, acerca de las maravillas del mundo que nadie debería perderse. Cuando el protagonista, *Daniel Sillitoe*, doctor en geografía por la Universidad de París, un estudioso y amante de la Tierra (¿feliz coincidencia nos preguntamos?), se conocen viajando en autobús por los caminos de México, en donde el doctor va a llevar a cabo un proyecto cartográfico en el valle de Tepalcatepec. Daniel, ante la vista de dos volcanes a través de las ventanas del autobús, comenta a Raphaël sus nombres. La reacción de éste último, sentencia simple a la vez que profunda, es transcrita por Le Clézio como sigue: «Il était enthousiaste: “C'est magnifique”. Il a ajouté sentencieusement: “Le monde est plein de choses très belles et on pourrait passer sa vie sans les connaître”». (Le Clézio, 2006: 29)

En *Étoile Errante*, el padre de la protagonista Hélène, llamada Esther por sus padres de origen judío, también es profesor de historia y geografía. De nuevo es una niña la figura central de la narración, y la Segunda Guerra Mundial el trasfondo o escenario en el que se desenvuelve la vida de los personajes. La Naturaleza es para ella, al igual que para Ethel, Xénia, Lullaby y Mondo, escenario de goces y libertad. En 1943, en una ciudad cercana a Niza, Esther y los demás niños dejan de asistir al colegio, pues éste ha cerrado. Cada mañana, los niños salen de sus casas, forman un gran grupo, sin distinción de sexo, raza o religión, y juegan en el exterior hasta la hora de comer, libres, felices. Así recrea Le Clézio estas infantiles reuniones en la Naturaleza como decorado:

Esther aimait partir avec les enfants chaque matin, dans cette troupe hétéroclite où étaient mêlés filles et garçons, enfants juifs et enfants du village, tous bruyants, dépenaillés, la classe de M. Seligman. Avec eux elle courait dans les ruelles encores fraîches, tôt le matin, puis à travers la grande place où ils faisaient aboyer les chiens et grogner les vieux assis au soleil. Tout le long de la rue du ruisseau ils descendaient vers la rivière, coupant à travers champs, jusqu'au cimetière. Quand le soleil était fort, ils se baignaient dans l'eau glacée du torrent (Le Clézio, 1992: 16-17).

Las alusiones a la naturaleza son constantes en la obra lecleziana, erigiéndose en referencia obligada en el momento de establecer comparaciones. Las

personificaciones de elementos naturales pueblan igualmente de forma constante la literatura de este escritor. Ofreceremos algunas citas extraídas de la novela *Étoile Errante* representativas de lo afirmado anteriormente. Para describir la imagen de un hotel repleto de gentes pobres alojadas allí por las fuerzas italianas que detentaban el poder en los primeros tiempos de la Segunda Guerra Mundial, en la localidad de Saint-Martin-Vésubie, en el verano de 1943, Le Clézio elige el siguiente símil: «il y avait tant de monde que dans la journée l'hôtel bourdonnait comme une ruche» (Le Clézio, 1992: 27). Otro grupo de gentes, esta vez, italianos pobres que habrían cruzado las montañas para llegar a los campos de trigo franceses con el objetivo de recoger este cereal, contemplados por los ojos de Esther se traducen en la pluma de Le Clézio en la siguiente escena: «Plus loin, au milieu du champ, pareils à des fourmis inlaissables, les femmes et les enfants en guenilles continuaient de fouiller avidement les chaumes, et leurs doigts coupés saignaient» (Le Clézio, 1992: 36). Más adelante, la protagonista Esther, ante la revelación de su amigo Gasparini que le hace reconocer la evidencia de que su procedencia judía supone un gran riesgo para su vida, la niña se lanza a correr despavorida, huyendo con todas sus fuerzas del miedo provocado por esta revelación. La sensación que ella experimenta del aire sobre su rostro sudoroso la describe nuestro autor de la siguiente manera: «L'air frais de la vallée glissait sur elle, après la chaleur des champs de blé, c'était comme de l'eau» (Le Clézio, 1992: 37). En *Gens des nuages*, libro escrito en colaboración con su esposa Jemia, de origen árabe, en el que relatan su emocionado viaje al país, a los paisajes norteafricanos originarios de los antepasados de Jemia, encontramos el símil siguiente para describir la decepción que podría experimentar el viajero que esperase una entrada convencional a un valle: «On entre dans la Saguia el Hamra sans s'en rendre compte, comme si on glissait sur un courant d'air» (Le Clézio, 1997: 39).

Gens des nuages constituye una obra distinta en la producción de Le Clézio, pudiéndose calificar de diario de viaje. En ella, la fascinación por el paisaje, por la naturaleza en su conjunto está de nuevo presente y no sólo en la prosa poética de este escritor, sino que viene reforzada por la inclusión de fotografías de los lugares visitados, fotografías panorámicas de espectaculares vistas de la zona del Sahara, combinadas con imágenes de gentes del país o de construcciones típicas, realizadas por Bruno Barbey . Por otro lado, añadir que cada capítulo de esta obra viene introducido por una selección de versos del libro primero del poeta persa del siglo XIII, Mathnawi Rumi, del cual seleccionamos los que introducen el epílogo, pues nos parecen muy significativos, entendidos en clave ecológica:

Ce monde est une montagne.
 Nos actions sont un cri
 Dont l'écho toujours nous revient.

Al constituir la narración del viaje a través del Sahara el objetivo de *Gens des nuages* hace que este libro rebose de bellas descripciones de las vistas disfrutadas, combinadas con alusiones a la historia del país, a cuyos personajes ya destacara Le Clézio en su obra *Désert*, donde simultanea la historia del pueblo de Sidi Ahmed el Aroussi, personaje histórico real, con la historia del personaje de la joven Lalla, quien dará un ejemplo de amor por la tierra al dejar París, el éxito y el dinero para regresar a las áridas regiones donde nació y donde pasó su infancia, pues es allí, en el contacto con el aire, el calor, la arena y los paisajes de su desierto natal donde encuentra la autenticidad, la felicidad y la paz interior. Citamos una de las descripciones de la naturaleza contemplada en esos parajes africanos testimoniados por Le Clézio y Jémia en *Gens des nuages*: «Nous ne pourrons jamais oublier le Rocher, ni le pays ocre qui l'entoure, les vagues de sable, les pierres noires, la falaise brûlée qui ferme la vallée à l'ouest, la ligne mince des arbustes le long de l'eau souterraine, ni ce vent, ni ce ciel, ni ce silence» (Le Clézio, 1997: 105).

Volviendo a la novela *Étoile errante*, Le Clézio representa de nuevo la unión entre paisaje y felicidad. El recuerdo del paisaje en el que se vivió en tiempos mejores acentuaría la visualización de la tristeza del tiempo presente. El desdibujarse el recuerdo de este paisaje es para el niño Tristán la prueba de que la felicidad se aleja, se disuelve, desaparece, ante la amenaza que supone para los niños la terrible experiencia de la guerra: «Tristan regardait sa mère comme s'il ne l'avait jamais vue. Il voulait se souvenir du temps de la maison de Cannes, les mimosas dans la lumière de l'après midi, les chants des oiseaux dehors, [...]. C'était un paysage qui s'estompait, qui s'éloignait» (Le Clézio, 1992: 28).

El paisaje, los campos, la Naturaleza, o más bien la pérdida de los mismos es lo que sentirá Esther. Un sufrimiento interiorizado por la protagonista de *Étoile Errante* ante la posibilidad de que los alemanes llegaran a su pueblo con la intención de exterminar a las familias judías. La conversación escuchada por la niña entre sus padres, en la cual la madre se preocupa porque su hija pasa todo el día fuera de casa, a lo que el padre aconseja dejarla disfrutar de esta libertad, pues podrían ser los últimos días, hace que Esther reaccione y necesite desenfrenadamente el contacto con el exterior, en un intento de disfrutar al máximo de la Naturaleza-libertad-felicidad ante la posibilidad de pérdida inminente:

Depuis l'aube, Esther guettait la lumière à travers les interstices du carton bouchant la fenêtre du soupirail, elle attendait les cris brefs des oiseaux qui

l'appelleraient, le pépiement des moineaux, les cris aigus des martinets, qui l'inviteraient au dehors. Quand elle pouvait en fin ouvrir la porte et sortir dans l'air frais de la rue, avec le ruisseau glacé qui courait au centre des pavés, elle ressentait une impression extraordinaire de liberté, de bonheur sans limites (Le Clézio, 1992: 43).

El contacto con la Naturaleza proporcionaría a la niña tranquilidad y estabilidad frente la amenaza de la guerra. Una vez fuera de casa, en los campos, cerca de los arroyos y bajo la luz del sol, la angustia infantil ante lo incierto se atemperaría:

Alors, petit à petit, la peur s'en allait. La lumière du soleil, le ciel où les nuages commençaient à gonfler, et les grands champs d'herbe où les mouches et les abeilles restaient suspendues dans la lumière, les murailles sombres des montagnes et des forêts, tout cela pouvait continuer, encore, encore. C'était pas le dernier jour, elle le savait alors, tout cela pouvait encore rester, encore continuer, personne n'allait l'arrêter (Le Clézio, 1992: 44).

El cielo constituye otra gran presencia en la literatura lecleziana. En *Hazaran, nouvelle* incluida en *Mondo et autres histoires*, la niña pobre Alia visita asiduamente a Martin, el hombre que le cuenta historias mientras realiza sus pequeños trabajos de reparación. La primera vez que Martin recibió la visita de Alia la rebautizó con el nombre de *Lune*, dando a la niña las siguientes razones para justificar esta elección: «Tu as déjà regardé la lune, quand le ciel est très pur et très noir, les nuits où el fait très froid? Elle est toute ronde et douce, et je trouve que tu es comme cela». (Le Clézio, 1978: 205)

Siguiendo con el cielo, la contemplación del mismo es fuente de bienestar, de felicidad para quienes lo contemplan como los protagonistas de *La montagne du Dieu vivant*:

Jon regarda le ciel ouvert devant eux. Le soleil avait complètement disparu derrière l'horizon, mais la lumière continuait d'illuminer les nuages. En bas, très loin, sur la vallée, il y avait une ombre légère qui voilait le relief. On ne voyait plus le lac, ni les collines, et Jon ne pouvait pas reconnaître le pays. Mais le ciel immense était plein de lumière, et Jon vit tous les nuages, longs, couleur de fumée. étendus dans l'air jaune et rose. Plus haut, le bleu commençait, un bleu profond et sombre qui vibrait de lumière aussi, et Jon aperçut le point blanc de Vénus, qui brillait seul comme un phare (Le Clézio, 1978: 149-150).

Algunas páginas más adelante comienza el relato de *La roue d'eau* con su personaje en su medio. El comienzo de la historia coincide con el comienzo del día, momento en el que Le Clézio entrelaza personaje y Naturaleza en la progresión de la vida:

Le soleil n'est pas encore levé sur le fleuve. Par la porte étroite de la maison, Juba regarde les eaux lisses qui miroitent déjà, de l'autre côté des champs gris. Il se redresse sur sa couche, rejette le drap qui l'enveloppe. L'air froid du matin le fait frissonner. Dans la maison sombre, il y a d'autres corps endormis. Juba reconnaît son père, de l'autre côté de la porte, son frère, et, tout à fait au fond, sa mère et ses sœurs serrées sous le même drap. Un chien aboie longuement, quelque part, avec une voix bizarre qui chante un peu, puis s'étrangle. Mais il n'y a pas beaucoup de bruits sur la terre, ni sur le fleuve, car le soleil n'est pas encore levé. La nuit est grise et froide, elle porte l'air des montagnes et du désert, et la lumière pâle de la lune (Le Clézio, 1978: 157).

Junto con el cielo, el sol, las estrellas o la luna, el mar es otro de los grandes elementos tratados por Le Clézio, elemento que lo subyuga y enamora. Daniel, protagonista de *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, huye del colegio para descubrir su gran pasión, su único interés, el mar. El anhelado descubrimiento se traduce en intenso sentimiento: «Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui» (Le Clézio, 1996: 180). La profunda emoción que embargaría a Daniel ante la maravilla del mar le impediría reaccionar: «Il avait envie de parler, de crier même, mais sa gorge ne laissait pas passer sa voix» (Le Clézio, 1996: 181).

La naturaleza está presente en todos los ámbitos de la vida, como compañera fiel y constante, ya sea en calidad de escenario de juegos infantiles para los niños de las novelas tratadas en líneas anteriores o como testigo de situaciones más privadas, tales como un parto, un encuentro sexual o la excitación del amante que piensa en la amada. En dos novelas leclezianas en las que la naturaleza cobra una especial relevancia como son *La quarantaine* y *Désert*, al estar localizadas la primera en una isla cerca de Mauricio y la segunda su título es nítido en cuanto a su localización, hallamos ejemplos de la presencia de la naturaleza en estas escenas íntimas o privadas a las que aludíamos en las líneas anteriores. En *La quarantaine* recrea las sensaciones del amante excitado quien, acariciando una roca, con los cinco sentidos alerta en la captación de los estímulos de la Naturaleza, envuelto por la caricia del viento y los rayos solares, se recrea en el placer de recorrer el cuerpo amado. En *Désert* aparece la escena que narra el parto de Lalla, sola, apoyada en una higuera, cerca del mar, en pleno contacto y comunión con los elementos del paisaje:

Lentement, comme si elle soulevait un poids immense, Lalla dresse son corps contre le tronc du figuier. Elle sait qu'il n'y a que lui qui puisse l'aider, comme l'arbre qui a aidé autrefois sa mère, le jour de sa naissance. [...] Accroupie au pied du grand arbre sombre, elle défait la ceinture de sa robe. Son manteau

marron est étendu par terre, sur le sol caillouteux. Elle accroche la ceinture à la première maîtresse branche du figuier, après avoir torsadé le tissu pour le rendre résistant. Quand elle s'accroche des deux mains à la ceinture de toile, l'arbre oscille un peu, en faisant tomber une pluie de gouttes de rosée. L'eau vierge coule sur le visage de Lalla et elle la boit avec délices en passant sa langue sur ses lèvres (Le Clézio, 1980: 420-421).

El encuentro sexual entre dos jóvenes amantes lo narra Le Clézio en *Ritournelle de la faim*, siendo el paisaje marítimo el marco en el que Ethel y Laurent unen sus cuerpos, despiertan todos sus sentidos y se abandonan a la pasión:

Ethel enfonçait son corps dans le sable chaud, elle regardait le bois de pins avancer sous les nuages. Un après-midi, au crépuscule, comme les chauves-souris commençaient leur ronde au ras des dunes à la chasse aux moucheron, dans l'air calme, dans la marée étale qui clapotait à l'estran, Ethel et Laurent se sont baignés longuement, sans nager, juste à se laisser porter par la vague molle. Il y avait un silence intense sur la plage, personne à des kilomètres. Sur le tapis âcre des aiguilles, ils ont fait l'amour sans ôter leurs maillots trempés [...] (Le Clézio, 2008 : 131).

Al igual que en las novelas *La quarantaine y Désert*, *Voyage à Rodrigues* o *Le chercheur d'or* son significativamente llamativas por el papel predominante o coprotagonista que el entorno natural cobra en ellas, ya que en ambas, con reminiscencias autobiográficas de Le Clézio, encontramos a un personaje protagonista que busca en la naturaleza, ya sea las huellas de la presencia y vivencias de un antepasado, ya sea la búsqueda de un tesoro respectivamente. Del mismo modo, en *Ourania*, el autor expone paraísos ideales donde vivir, como Campos, el lugar descrito por Raphaël como lugar utópico alejado de los inconvenientes de la civilización y la modernización, cuyos habitantes viven en contacto permanente con la naturaleza, donde los niños aprenden en la escuela de la vida, mediante el contacto con los demás moradores de la zona, o El Emporio, lugar ideal de reunión y trabajo de intelectuales, también lo suficientemente apartado de la civilización convencional.

Tras el estudio anterior, creemos haber dejado constancia y aportado evidencias de la estrecha relación que la literatura lecleziana guarda con los elementos de la naturaleza, de la fascinación que este autor experimenta por todos y cada uno de los componentes del entorno natural, fascinación y respeto que transmite ininterrumpidamente en todas sus obras, alcanzando también a los lectores más jóvenes, como demuestra su obra de literatura infantil y juvenil *Voyage au pays des arbres*, libro cuya loable y magnífica moraleja es el fomento de los valores de respeto al medio ambiente entre las nuevas generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L. (2001): *Filosofía y vanguardia en la obra literaria de J. M. G. Le Clézio*, Alicante, Universidad de Alicante.
- . (1997): «Autour de J. M. G. Le Clézio et de l'art», *Anales de Filología Francesa*, 8, 16-27.
- . (1994): «El poder de la mirada en Le Clézio», *Filosofía de la materia en la obra literaria de J. M. G. Le Clézio. Le Procés-verbal, L'Extase materielle, Terra Amata*, Alicante, Universidad de Alicante, 125-129.
- BATE, J. (2000): *The Song of the Earth*, Londres, Picador.
- BUELL, L. (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge MA., The Belknap Press.
- BERNABÉ GIL, M. L. (2007): *La Quarantaine de J. M. G. Le Clézio*, Granada, Comares.
- . (2005): *Narración y mito: dimensiones del viaje en Le chercheur d'or y La Quarantaine de J. M. G. Le Clézio*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, M. L. (1997): «La Espera y el Camino: Movimiento espacio temporal en *Étoile Érrante* de J. M. G. Le Clézio», *Thélème, Revista complutense de estudios franceses*, 11, 149-156.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, M. L. (2000): *Análisis narrativo de la obra de J. M. G. Le Clézio: Onitsha y Étoile errante*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- CARRIEDO LÓPEZ, L. (2004): «Poeticidad y narratividad de *Désert* de J. M. G. Le Clézio», *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, coord. por Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante, vol. 1, La Rioja, 485-498. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=5269>>. (consulta: 09/12/2008).
- DEAN, T. K.: *What is Eco-criticism?* <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/dean>. (consulta: 09/12/2008).
- DI SCANNO, T. (1983): *La vision du monde de Le Clézio: cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori.
- ECKERSLY, R. (1992): *Environmentalism and political theory: toward an ecocentric approach*, Albany, State University of N. Y. Press.
- FLORES GARCÍA, A. (1987): «J. M. G. Le Clézio ou la passion de la Terre», *Revista de Estudios Franceses*, 3, 53-64.
- GERHARDT, Ch. (2005): «Literature, Nature, and the Crux of Consciousness Raising», en *Ecodidactics: Language, Literature, Culture*, Sylvia Mayer y Graham Wilson (eds.), Trier, WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- . y S. MAYER (eds.) (2006): *Nature in literary and Cultural Studies: Transatlantic conversations on ecocriticism*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi.

- GIFFORF T. (1995): *The Green Voices: Understanding contemporary nature poetry*, Manchester, Manchester University Press.
- GLOTFELTY, Ch.: *What is Eco-criticism?*
 <<http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glotferty>>. (consulta: 09/12/2008).
- . y FROMM, H. (1996): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens (Georgia), University of Georgia Press.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2008b): *Dans la forêt des paradoxes*, Estocolmo, Fundación Nobel.
- . (2008a): *Ritournelle de la faim*, París, Gallimard.
- . (2006): *Ourania*, París, Gallimard.
- . (1998): *La cuarentena*, Barcelona, Tusquets Editores.
- . (1998): *Le Chercheur d'or*, París, Gallimard.
- . (1997): *Gens des nuages*, París, Stock.
- . (1996): *Mondo et autres histoires*, París, Gallimard.
- . (1992): *Étoile errante*, París, Gallimard.
- . (1986): *Voyage à Rodrigues*, París, Gallimard.
- . (1980): *Désert*, París, Gallimard.
- . (1978): *Voyage au pays des arbres*, París, Gallimard.
- LÓPEZ MÚJICA, M. (2007): «Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos», *Çédille*, 3, 227-243.
 <<http://webpages.ull.es/users/cedille/tres/lopezmujica.pdf>>. (consulta: 10/10/2008).
- . (2008): «La esperanza de Jean Giono. Una lectura ecocrítica de su relato *L'homme qui plantait des arbres*», *Çédille*, 151-161.
- ONIMUS, J. (1994): *Pour Lire Le Clézio*, París, Presses Universitaires de France.
- PAGÁN LÓPEZ, A. (1992): «Plástica y simbólica de la luz en J. M. G. Le Clézio», *Anales de Filología Francesa*, 4, 89-100.
- SALLES, M. (2006): *Le Clézio, notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires.
- SCHAMA, S. (1995): *Landscape and Memory*, Nueva York, Knopf.
- SUEZA ESPEJO, M. J. (2009): «Désert de Jean-Marie Gustave Le Clézio: analyse d'éléments descriptifs et interprétation écocritique», *Çédille*, 5, 329-346.

El tiempo en *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant

M^a LUISA TORRE MONTES
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

En *Fort comme la mort*, novela publicada en 1889, Maupassant insiste en la desesperación ante la inexorabilidad del paso del tiempo, encarnada en el pintor Olivier Bertin cuyo arte se va quedando anticuado y se ve impotente para recuperar sus años más jóvenes. No obstante, se trata de un artista muy apreciado por las mujeres, un poco mundano a pesar suyo, cuyo talento se desgasta en contacto con este medio nocivo que hace que su originalidad se pierda progresivamente.

La novela presenta una especie de psicograma del pintor que envejece y que se enamora de la hija de su amante, Mme de Guilleroy. La inclinación tardía del artista por Annette, retrato de su madre joven, se convierte en pasión destructora. Detrás de él se esconde un novelista de treinta y cuatro años sumido en la amargura de una vejez prematura.

2. LOS PARECIDOS

A través de este relato podemos apreciar cómo el plano artístico está ligado al amoroso y ambos convergen y se explican a través del juego de las sensaciones: en primer lugar, la aparición inesperada de Annette al lado de su madre en el salón de la casa revela un gran parecido a pesar de la diferencia de edad, que se hace más evidente con la luz de los bulevares en el desplazamiento al Bois de Boulogne. Un segundo momento en el Parc Monceau, lugar importante para Bertin como pintor de la modernidad, la voz¹ femenina se va a imponer. El mismo timbre de voz de

¹ Sabemos la importancia que los románticos le han dado a la voz, a su tesitura, a sus inflexiones y al papel que juega para definir la personalidad.

madre e hija es el primer signo de desconcierto para el pintor que le hace retroceder doce años en su vida.

Este parecido físico² se desdobra pronto en parecido social o ficticio: a medida que Annette aprende el papel de mundana, sólo tiene que imitar a su madre, ambas llegan a parecerse tanto que el mismo conde de Guilleroy no las diferencia, por el contrario, a Bertin le gustaría provocar deliberadamente en él tal confusión. Anne, por su parte, se esfuerza en seguir este juego. Posteriormente la constatación de su decadencia modificará los hábitos, evitará lo máximo posible las comparaciones al sol y buscará la luz del interior.

Los principales episodios en *Fort comme la mort* se desarrollan en París, pero en Roncières la protagonista de esta novela toma conciencia de su vejez, y descubre a partir de este hecho que pierde el amor de Bertin. Esta toma de conciencia será más dolorosa si tenemos en cuenta que el clima de este pueblecito normando se encargará de acentuar las desgracias de la condesa favoreciendo la juventud de su hija. Para Bertin es la hora del descubrimiento: Roncières se encargará también de disipar la confusión sentimental que compartía entre Any y Annette pues: «Le grand soleil les éclairait, il confondait moins à présenter la comtesse avec Annette, mais il confondait de plus en plus la fille avec le souvenir renaissant de ce qu'avait été la mère» (Maupassant, 1987: 948). En un intento por aclararse el pintor le dice a Any: «Je vous ai aimée autant qu'on peut aimer une femme. Elle, je l'aime comme vous, puisque c'est vous; mais cet amour est devenu quelque chose d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort» (Maupassant, 1987: 1012). Así vemos cómo Olivier, amante fiel de Anne, se enamora de su hija, resurrección de la madre joven, pero ella no responde a este amor. La rivalidad es vivida sólo por la madre, la cual se da prisa por casar a la joven pero en realidad lo que hace es acelerar la pérdida de Bertin y su propia desgracia.

En efecto, este paisaje normando es un medio de clarividencia, un espacio de verdad que hace sensible la amplitud del drama de Bertin y de la condesa. El espacio natural en *Fort comme la mort* no será definido por elementos como el paisaje, el relieve o el agua sino por la luz porque la luz de Roncières inquieta a Any. «C'était un pays clair où l'on voyait trop, dans le grand jour des champs, les ineffaçables fatigues du chagrin et de la vie» (Maupassant, 1987: 952).

² El tema del parecido es uno de los temas principales en esta novela: «Ce roman qui prend la ressemblance pour un de ses principaux thèmes», Trevor A. Le V. Harris, *Maupassant et Fort comme la mort: le roman contrefait*, 1991, 409. « Dans *Fort comme la mort*, c'est le thème de la ressemblance et de la différence qui s'impose à travers l'oeil du peintre» (Joseph-Marc Bailbé, «Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant», *Maupassant et l'écriture*, Colloque de Fécamp, 1993, 78).

Esta claridad será más nefasta para Mme de Guilleroy cuando tenga por efecto desposeerla progresivamente de su amante. Pues traicionando la edad de la condesa, el sol de Roncières desvelará la juventud, la belleza y la frescura de su hija de la que Bertin se enamora creyendo redescubrir a su amante Any en su belleza de juventud.

Ciertamente, el aire del campo confirma la belleza de Annette en tanto que perjudica la de su madre. Acentúa el dinamismo y la esbeltez de la joven cuando regresa de sus paseos mientras que el campo es fuente de angustia, de inquietud y de miedo para Any. La busca de un espacio cerrado, preservado, y limitado se explica por la necesidad de evitar una luz demasiado viva que no le convendría a su belleza decadente: «l'idée d'apparaître en plein soleil, en plein champ, devant Olivier, dans cette lumière du mois d'août, à côté d'Annette si fraîche la torturait» (Maupassant, 1987: 936). Por el contrario, Roncières despierta en Bertin una necesidad de vitalidad.

París se convierte para la condesa en el lugar del refugio, de la rehabilitación, del alivio, pues la «demi-ombre» realza su belleza. La disposición correcta de la luz es un elemento importante en esta estrategia para conservar la belleza o al menos para conservar la ilusión «Une grande pièce assombrie par les rideaux, éclairée par les lampes en porcelaine dont la lumière douce et régulière, atténuée par des transparents» (Maupassant, 1987: 952).

Este micro-espacio normando tiene además algo de nostalgia: encontramos un doble movimiento de premonición y de reminiscencia, de modo que en esta novela la memoria juega un papel primordial, pues Bertin tiene una obsesión enfermiza que es el deseo imposible de recuperar el pasado. La memoria que interviene al comienzo del relato de manera provocada: el esfuerzo consciente de la condesa para recoger «dans le passé disparu tous les intimes et menus souvenirs dont elle alimenterait ses cruelles rêveries» (Maupassant, 1987: 933), se convierte al final en una especie de automatismo inconsciente, encerrando a los dos protagonistas en la misma obsesión, en la misma «prison des souvenirs».

La evocación del recuerdo nos permite la superposición del pasado y del presente, de modo que destruye, en la confusión entre las imágenes de la madre y de la hija, el orden cronológico de los acontecimientos tal como lo preveía nuestro artista pintor: «Elle faisait du passé lointain [...] quelque chose de pareil à un présent rêvé; elle brouillait les époques, les dates, les âges [...] mêlait, sans qu'il s'en doutât, hier avec demain, le souvenir avec l'espérance» (Maupassant, 1987: 949). Por esta razón se establece el paso de un estado de equilibrio (parecidos y diferencias entre las dos mujeres, la madre y la hija) a un estado de desequilibrio (sustitución de la madre por la hija). Bertin y la condesa, por la doble experiencia

del envejecimiento y del rejuvenecimiento ilusorio, toman conciencia del paso del tiempo.

3. EL ENVEJECIMIENTO

Los protagonistas de *Fort comme la mort* viven la angustia y el dolor de envejecer. Para la mujer sólo representa la pérdida de la belleza, pero para él, además de su amor compartido por Annette, supone la falta de inspiración, lo que le hace sentir la progresión de la edad, aunque con esta joven la recuperará. Este es un factor que les acerca en el plano intelectual a medida que se van distanciando en el plano afectivo. La condesa toma conciencia de ello durante su estancia en Roncières. El espejo representa cruelmente el deterioro de su belleza, convirtiéndose en algo obsesivo: «Chaque soir aussi et chaque matin, enfermée en sa chambre, elle recommençait malgré elle cet examen minutieux et patient de l'odieux et tranquille ravage»(Maupassant, 1987: 997).

La representación de Fausto a la que asiste Olivier Bertin junto a Annette y su novio supone *une myse en abyme* del tema principal de la novela que Jules Lemaitre resumía en la fórmula *l'immense douleur de vieillir*. Su propio drama le lleva a identificarse al héroe de Goethe, y sobre todo a su enorme deseo de juventud, que resumen estos versos célebres del primer acto: «Je veux un trésor qui les contient tous, je veux la jeunesse» (Maupassant, 1987:1002). La representación de Fausto no va a ser sólo la ocasión de reminiscencias, sino que a lo largo de esta velada Bertin piensa en el suicidio cuando escucha el eco de sus lamentaciones.

3.1. La lucha contra el tiempo

Asistimos a través de toda la novela a una preocupación por la imagen que obsesiona a Anne y que la impulsa a conservar una juventud artificial con gran esfuerzo. La mundana parisina aparece como un personaje ligado a las apariencias y a los valores ficticios. Efectivamente, la capital embellece a la parisina, sobre todo a la mundana madura que se acomoda «ce jour brumeux et vague de Paris, qui éclaire à peine, laisse deviner autant que voir, où l'on peut montrer ce qui plaît et cacher ce qu'on veut» (Maupassant, 1987: 953). Pero París influye también en los rasgos de la joven otorgándole una belleza más madura y menos artificial: «Elle est déjà bien moins petite fille et bien plus Parisienne» (Maupassant, 1987: 1028). La tristeza que Anne experimenta por la dolorosa pérdida de su madre le hará envejecer aún más.

Esta obsesión por el tema de la vejez se encarna en una serie de símbolos, que figuran en numerosos pasajes de la novela, como son los útiles de aseo, el espejo, el

reloj y las cartas. Cuando Bertin espera a su amada y aparece la imagen del reloj y el último sonido, mientras que la condesa de Guilleroy se encuentra al lado de Olivier Bertin moribundo es el de «la haute horloge flamande de l'escalier qui, régulièrement, carillonnait l'heure, la demie et les quarts, chantait dans la nuit la marche du temps, en la modulant sur ses timbres divers» (Maupassant, 1987: 1028).

3.2. El espejo

Las escenas en las que la condesa se enfrenta a un espejo son muy numerosas, hasta el punto de que este objeto termina dejando la habitación para pasar a ser una miniatura. La autocontemplación de Mme de Guilleroy es terrorífica en este relato y desemboca siempre en angustia. La condesa, obsesionada por la imagen del envejecimiento, se encierra en el lugar femenino donde el hombre no penetra; lugar autónomo del doble, ya que la presencia obsesiva del reflejo en el espejo revela a la mujer como un ser bivalente.

Mirarse en el espejo es confrontarse con una representación de uno mismo que extraña, decepciona, gusta o se detesta. El sujeto es víctima de un desdoblamiento de personalidad que le obsesiona hasta el punto de creer ver en su reflejo la imagen de otro. Es el caso del alma enferma que para conocerse perfectamente inventa un personaje que corresponderá al efecto buscado.

En una especie de masoquismo afectivo, resultado inevitable de su narcisismo, Anne se mira en los espejos a cada instante: en casa o en la calle, comprobando en todo momento el progreso de la edad. La vemos cada vez más obsesionada por su propia imagen que se va degradando, llegando a sentir «la marche lente des rides sur son front, l'affaissement du tissu des joues et de la gorge, et la multiplication de ces innombrables petits traits qui fripent la peau fatiguée» (Maupassant, 1987: 996).

El espejo le obsesiona considerándolo como un enemigo, contra el que emprende una lucha. Luchar contra el espejo quiere decir enfrentarse contra ella misma, contra la edad que avanza irrevocablemente.

3.3. El maquillaje

Hemos podido constatar tanto en Anne como en Bertin los sentimientos de angustia y de pánico producidos con el paso del tiempo y los esfuerzos inútiles de los dos personajes –maquillaje en ella y actividad deportiva en él.

Al vivir en un mundo artificial en donde lo ficticio domina todo, el individuo se encuentra mal en su época como a menudo se encuentra mal en su cuerpo e

intenta cambiar la cara cubriéndola con una máscara para producir ese cambio. Para estos personajes ficticios la vejez es una etapa muy difícil puesto que se dan cuenta de la pérdida de sus encantos. La solución para Anne de Guilleroy es rechazar esta degradación fatal por medio del maquillaje para afrontar la mirada de su amante y esconder los estragos del tiempo en su cara.

Adornarse y parecer son dos características esenciales del personaje maupassantiano, pero el narrador, portavoz del autor, juzga irónicamente esta pasión por el artificio. El artificio en todas sus acepciones es un paliativo al hastío y al sufrimiento, es pues una terapia.

Como todas las mujeres mundanas de su edad Any se aferra a todo lo que puede ayudarle a guardar el encanto, la frescura y la gracia hasta su muerte. Comprende que es preciso envejecer y morir pero se pregunta por qué tan rápido.

Su cita con Olivier en Roncières pone en evidencia los esfuerzos emprendidos por la condesa para limitar la degradación de sus rasgos: utiliza toda clase de artificios, el maquillaje y la luz artificial para parecer más joven. Asistimos a una lucha del ser humano contra la naturaleza, simbolizada por las arrugas.

La condesa posee, como toda mujer moderna que apunta a ser otro, toda la atracción necesaria para una puesta en escena de su cuerpo. Conmovida por la pena por la muerte de su madre, emprende una lucha contra el deterioro físico con los artificios: que nos permite asistir a un arreglo semejante a la preparación de una actriz antes de su entrada en escena.

Mme de Guilleroy se conoce de memoria y siempre ha sabido «corriger la pâleur [de son visage], réparer les petites fatigues, détruire les rides légères apparues au trop grand jour» (Maupassant, 1987: 934) hasta el día en el que la lucha se haga desigual. Entonces ya no se reconocerá en el espejo, su rostro «lui semble tout à coup celui d'une autre femme, un visage nouveau qui se décomposait, irrémédiablement malade» (Maupassant, 1987: 952). La descomposición del cuerpo, debido al paso del tiempo, provoca en el ser humano problemas de identidad.

4. RECUERDOS

Por otra parte, la cantidad de referencias que recorren este relato subrayan la importancia de la temporalidad como uno de los temas centrales. En la constatación del paso del tiempo regular y continuo hay que señalar sobre todo su irreversibilidad, como lo subraya la duquesa de Mortemain: «On ne peut rien tenir, on ne peut rien garder. On n'a même pas le temps de goûter ce qui est bon» (Maupassant, 1987: 940). Algunas veces las indicaciones temporales son directas y

precisas, por ejemplo la segunda parte se abre con una correspondencia cuyas cartas se fechan con precisión. En otras ocasiones las anotaciones temporales son indirectas y vagas y en otras, hacen alusión a las costumbres propias de la vida cotidiana.

La historia empieza en abril y termina en diciembre. De nuevo en esta novela como en otras de este autor vemos la estrecha relación que existe entre los estados de ánimo de los personajes y las estaciones: en primavera es el nacimiento del amor de Olivier por Annette; con los calores del verano, su expansión; mientras que la crisis va a anunciarse en otoño, cuando Olivier se entera del compromiso de Annette con el marqués de Farandal y ve todas las oportunidades desvanecerse; finalmente en invierno será el desenlace trágico de la muerte de Olivier.

La indicación precisa que concierne a los años no existe, sólo hay una alusión histórica a la política de Alemania de Bismarck que nos permite fechar el año en el que se desarrollan los acontecimientos, aunque no tiene ninguna relación con la intriga propiamente dicha. Se trata del año 1888, fecha que nos sirve para inscribir la historia de *Fort comme la mort* en la realidad contemporánea de la sociedad francesa del último cuarto del siglo XIX.

El tema del envejecimiento, que se concreta en el cumplimiento de la edad y el deterioro de la belleza, nos sirve para resucitar el pasado y para constatar la progresión irreversible del tiempo. Maupassant usa a veces el procedimiento de *flashback* referido tanto al pasado anterior a la historia propiamente dicha, como al recuerdo de momentos privilegiados de la historia actual.

Cuando Olivier y Annette se pasean por el parque Monceau, se sientan cerca del agua y de repente «on ne sait pourquoi de vieux souvenirs lui viennent rapides et nombreux» (Maupassant, 1987: 899). Se pregunta cuál es la causa de esta evocaciones súbitas «Est-ce l'herbe mouillée ou la fleur des marronniers ou bien une personne rencontrée qui ressemble á une figure d'autrefois ou encore un son ? La voix d'Annette lui rappelle sa mère d'autrefois!» (Maupassant, 1987: 899). Así una sensación visual, olfativa o auditiva evoca en el espíritu los recuerdos del pasado de los doce años transcurridos. Se trata naturalmente de la memoria involuntaria.

Aunque busca intencionadamente otros: cuando saca del armario la copia que hizo para el retrato de la condesa, no reconoce ya a la madre, sino a su hija Annette, y cuando encuentra a Annette de luto en Roncières de exclama: «Mais c'est votre portrait peint par moi, c'est mon portrait ! C'est vous, telle que je vous ai rencontrée autrefois chez la duchesse!» (Maupassant, 1987: 937); el pintor, al verla, le viene a la memoria la imagen de la joven condesa que en otro tiempo llevaba luto por su suegro.

En *Fort comme la mort* el pasado se vive tan intensamente como el presente, operándose una fusión entre los dos. Su integración se encarna en la figura de Annette, cuyo parecido con su madre es la causa principal que pone en marcha el mecanismo del desarrollo de los recuerdos.

Olivier Bertin intenta revivir una experiencia pasada sirviéndose de Annette para retroceder en el tiempo cuando decide hacer su retrato como si se encontrara ante una segunda Any pues «Annette brouille les époques, les dates, les âges de son cœur» (Maupassant, 1987: 949) dado que ella constituye para Bertin la reencarnación de su joven amante. Cuando se da cuenta de que este amor es imposible preferirá buscar «l'éternel oubli». Bertin no va a la búsqueda de un tiempo perdido, sino de un tiempo inmóvil, es decir un tiempo intemporal. No busca ver a Annette a través de Any, busca hacerlas coincidir y pintar una única mujer, un mismo cuadro.

Al vivir en un mundo en donde domina lo ficticio, el individuo decide dejar de vivir como personaje de teatro, como una ilusión y desaparece del mundo real como si hubiera sido absorbido por el mundo de la ilusión. Al asistir Bertin al espectáculo musical, comprende que no era el mismo que al principio, que Annette era sensible a los encantos de Farandal o del intérprete de Fausto y no a los suyos. Desde entonces su existencia es trágica puesto que no puede escapar a su naturaleza y por lo tanto acepta la muerte como una liberación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILBÉ, J.-M. (1993): «Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant», *Maupassant et l'écriture*, Colloque de Fécamp, París, Nathan, 75-85.
- BECKER, C. (1994): «L'Art et la Vie: le drame d'Olivier Bertin», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *Maupassant*, 75, 786-792.
- MAUPASSANT, G. (1987): *Romans*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MORTIER, D. (1994): «*Fort comme la mort* et le portrait de *Doris Gray*», *Études Normandes*, 2, 29-137.
- TREVOR A. LE V. HARRIS (1991): *Maupassant et Fort comme la mort: le roman contrefait*, París, Nizet.

« L'expérience continue » : la poétique clandestine et le temps chez Paul Nougé

GEORGES VAN DEN ABBEELE

Université de Californie à Santa Cruz

Que les noms des surréalistes belges restent essentiellement inconnus (à l'exception près de René Magritte) n'est pas tout à fait par hasard. Paul Nougé, certes pas parmi les noms les mieux connus du groupe – et un écrivain dont la plupart de l'œuvre restait inédite jusqu'aux années cinquante, bien qu'il l'ait écrit surtout pendant les années vingt et trente – jouait le rôle de chef et de théoricien. Mais si Nougé paraît être le Breton « brusselaire », la pensée du Belge se démarquait nettement du Français, surtout en ce qui concerne le rôle de l'auteur et la temporalité de l'objet langagier qu'est la poésie.

Dans ses « Notes sur la poésie », Nougé distingue trois types de poètes. D'abord, il y a ceux qui écrivent pour « le plaisir qu'ils prennent à exprimer avec des mots, à fixer avec des mots, leurs émotions, leurs sentiments ou leurs pensées » (Nougé, 1956 : 161). Nougé en veut à ces poètes dans la mesure où ils gardent une croyance naïve dans notre capacité à nous « exprimer » par le langage. Nougé poursuit sa critique en s'attaquant à la deuxième catégorie, les poètes didactiques, qui croient qu'ils peuvent communiquer un message préalablement conçu en manipulant le langage selon leur volonté. Leur grande erreur, à croire Nougé, c'est de mettre le langage « au service d'une décision morale et d'une vérité métaphysique, religieuse, ou scientifique ». Seuls les poètes de la troisième catégorie comprennent jusqu'à quel point le langage est autonome et possède « une existence propre ». Tout effort de réduire le langage à n'être qu'un « moyen de communication » est voué à l'échec. Une telle compréhension amène Nougé à concevoir le projet d'adapter la méthode expérimentale des sciences naturelles à l'étude du fonctionnement autonome du langage désormais compris dans sa matérialité d'« objet ». Cette « poésie de l'expérience » correspond donc à la troisième catégorie de poésie pour Nougé, à savoir, une poésie où le poète fait un travail analogue à celui que fait un scientifique, qui varie les éléments dans un

système clos afin de documenter et calculer les effets produits *dans le temps* par cette modification, comme si Nougé voulait établir une sorte de poétique à base chimique (et il n'est pas sans intérêt de noter que Nougé pratiquait la biochimie comme profession).

Un des effets de cette poétique scientifique et « calculatrice » fut une diminution radicale de l'importance de l'auteur, qui devenait selon cette logique moins un créateur que quelqu'un qui ne fait qu'« expérimenter » la langue, de là le refus de Nougé et ses « complices » de signer leurs noms aux œuvres écrites par eux, tout en imaginant la possibilité d'effets sociaux, voire révolutionnaires, à partir des leurs expériences langagières. De là aussi une certaine poétique de la « clandestinité », d'où la contradiction d'un mouvement littéraire pour lequel l'anonymat se posait comme condition de base ! Cette même pratique assurait en même temps l'ensevelissement effectif de ce corpus poétique jusqu'à un temps ultérieur, à savoir la (ré) édition de l'œuvre de Nougé et compagnie après sa mort en 1967, voire après un délai de trente à quarante ans !

La poétique clandestine propose ainsi la création expérimentale d'objets esthétiques dont les effets, imprévisibles et de préférence « bouleversants », aura lieu dans un temps ultérieur indéterminé. La temporalité de la poésie serait à étudier et à pratiquer de manière quasi scientifique, donc comme « expérience continue, » pour reprendre l'expression de Nougé qui figure en tant que titre de son recueil posthume publié en 1981. Cette poétique des surréalistes belges se différenciait de façon très nette alors de ce que proposait le surréalisme français de Breton, pour qui il s'agissait surtout de faire intervenir le monde surréel des rêves dans le monde de notre réalité quotidienne et « bourgeoise ». En ce qui concerne la temporalité, le surréalisme prônait alors l'intrusion d'une temporalité autre ou même d'une atemporalité (celle des rêves, selon Freud) dans ce que nous vivons comme le temps chronologique et historique. Pour les surréalistes belges, il s'agissait plutôt d'une intervention dans le temps que d'une sortie hors du temps.

Cette intervention poétique suppose une théorie de l'objet, non l'objet trouvé ou l'objet de rêve des surréalistes français, mais un objet capable de déclencher des effets dits « bouleversants ». Sans entamer une discussion nécessairement longue des idées épistémologiques de Nougé en ce qui concerne la « co-création » du monde par le sujet et les objets, citons sa conclusion que tout objet commence comme objet bouleversant avant de se concevoir comme objet. Pour lors, tout objet peut redevenir objet *bouleversant* aussi facilement et *à tout moment* : « il n'y plus de choses ordinaires » (Nougé, 1956 : 41). « On n'a pas fini de se méprendre », dit-il ailleurs. Par processus d'abstraction, nous nous instituons une nouvelle rigidité où les idées « se cristallisent en dogmes, constituent une manière de prison dont la

pensée ne s'évadera plus » (43). Cette nouvelle stabilité doit donc être déstabilisée ou bouleversée par l'introduction de nouveaux *objets bouleversants*. Ce qu'écrit Nougé à propos de Magritte s'avère également vrai pour lui et pour la poésie en général : « Une constante méditation critique sur les rapports du monde extérieur avec l'homme, sur cette manière de dialectique dont l'homme et le monde extérieur se constituent, les termes en perpétuel devenir ».

Pour faire d'un objet quelconque un objet bouleversant, ou comme dit Magritte, « faire hurler les objets les plus familiers », il s'agit de bien plus que de présenter l'objet à quelqu'un : « Il ne suffit pas de créer un objet, il ne lui suffit pas d'être, pour qu'on le voie. Il nous faut le montrer, c'est-à-dire, par quelque artifice, exciter chez le spectateur le désir, le besoin de le voir » (46). Voici quelques idées, citées du journal de Nougé, pour faire des objets bouleversants :

a) L'objet-expression; l'on s'exprime par le choix, l'isolement, d'un objet donné sans en modifier la nature. Mais le choix, l'isolement modifie nécessairement les rapports « naturels » qu'entretenaient cet objet avec l'ambiance.

b) L'objet modifié dans sa substance, dans sa forme, dans ses fonctions.

► Substance: le crayon à mine de caoutchouc; les montres moues des tableaux de Dalí.

► Forme: la roue carrée; le tonneau des Danaïdes.

Les modifications de la substance et de la forme entraînent nécessairement une modification de la fonction.

► Fonction: modification fonctionnelle pure. La fourchette qui devient peigne. Le couteau qui devient miroir. Le dos qui devient pupitre (Laclos), le ventre autel (Montespan) (48).

Quant au choix de l'objet, Nougé insiste sur le plus banal possible : « Isolé, le charme d'un objet est en raison directe de sa banalité: un moulin à café a moins de peine à nous atteindre qu'un moulin à prières. Et plus loin encore: la puissance subversive d'un objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque-là avec notre corps, notre esprit, avec nous mêmes. Ainsi, une main a plus de chance de nous bouleverser qu'un lambeau de liège et ce dernier qu'un morceau de sucre et ce dernier qu'un fragment de brique » (49). Tels des scientifiques, Nougé et ses collaborateurs veulent poursuivre leurs recherches surréalistes à un niveau aussi élémentaire que possible. Un exemple parmi d'autres c'est l'article de Magritte sur « Les Mots et les images », qui se présente avec toute la scolarité pédante d'une leçon de cours préparatoire (Magritte : 1972). De plus, l'insistance de Magritte sur l'étude du familier devenu étrange explique aussi bien sa fidélité à la peinture figurative, traditionnelle que son manque d'intérêt évident

pour l'art abstrait. Pour Nougé, cette même approche expérimentale vise le langage comme champ de travail et motive ce qu'il appelle « la poésie de l'expérience » ou « la poésie efficace ».

L'efficacité d'une telle poésie en tant qu'expérimentale demande, selon Nougé, que celui qui mène l'expérience se fait lui-même abstraction du processus. Pour que « l'expérience continue », comme le veut Nougé, la figure de l'auteur doit s'effacer. L'anonymat, pour Nougé, n'est pas « une manière de se mettre à couvert, il est une nécessité liée au caractère exceptionnel des moyens employés » (79). Dans la mesure où le poète manipule le langage comme objet expérimental, plutôt que comme manière de s'exprimer, l'anonymat le défend de toute prétention à la communication, ce qui sera déjà une limitation au potentiel du discours et aux possibilités d'interprétation, maintenant ou plus tard. L'anonymat a l'avantage aussi de rendre impossible toute tentative esthétique de réduire le poème à la personne du poète : « maintenir entre lui [l'objet] et son milieu d'origine des liens tels que leur confrontation vivante prévienne toute interprétation » (80). Nougé insiste, la production poétique ou artistique ne doit pas s'occuper de « quelques anecdotes pour gens de lettres ou de l'étrange galerie des fossiles de l'histoire » (81). Et si, par hasard, l'identité de l'artiste se dévoile, il ne doit surtout pas se comporter comme s'y attend la société. La discrétion de l'artiste se peut l'acte le plus subversif. La signature n'est pas seulement en contradiction avec le projet du surréalisme belge comme l'imagine Nougé, mais c'est aussi signe de la vanité de l'artiste, de son désir de se faire connaître, et enfin, de sa soumission au rôle que la société veut lui consacrer.

Pour toutes ces raisons, les actes du groupe surréaliste belge s'avéraient d'une discrétion telle que l'on a parlée d'une « complicité » plutôt que d'un « mouvement » littéraire (Vovelle, 1972 : 83). On leur a même imposé le nom de « la société du mystère » (84). De fait, Nougé et ses « complices » ont publié la plupart des leurs œuvres soit sous l'anonymat, soit sous des noms de plume – ou, soit en évitant la publication tout court. On a dû attendre la mort de Camille Goemans, par exemple, avant que l'on n'ait pu rassembler et publier ses écrits. Et ce n'est que par les efforts acharnés de Marcel Mariën que les écrits principaux de Paul Nougé ont pu voir le jour. Le poète lui-même « n'a jamais fait la moindre tentative pour que les manuscrits qu'il possédait fussent publiés » (Vovelle, 1972 : 86). Peut-être la meilleure expression de ce désir de s'effacer vient de Louis Scutenaire : « Je suis une gomme » (Bussy, 1972 : 7).

Par rapport à cette pratique poursuivie de la dissimulation, il existe une grande exception, à savoir le cas de René Magritte, le seul membre du groupe qui ait accaparé une renommée quelconque – et le seul qui se soit mis à signer ses

œuvres de son nom, et pour lors de commencer à faire fortune à partir d'une signature célèbre. Rien qui ne doit nous étonner d'apprendre ses relations de plus en plus compliquées avec ses compatriotes, qui eux ne trouvaient rien de mieux que de l'expulser de leur société. Interrogé éventuellement sur ses rapports avec Magritte, le Paul Nougé de l'après-guerre ne donnait pas de meilleure réponse que celle-ci : « Le bonhomme », dit-il, « ne m'intéresse plus » (89).

Des études sur l'œuvre de René Magritte, il n'en manque pas. Et depuis quelques années, grâce à sa renommée, on commence à s'intéresser à ce milieu intellectuel belge d'où il est sorti. Les effets bouleversants des objets surréalistes belges sont-ils moins ou plus « efficaces » en voyant le jour un demi-siècle après leur création ? « L'expérience continue » de Paul Nougé, sa démarche, suivie de ses complices (y compris Magritte !), trouve-t-elle une réponse de par son jeu dans un temps imprévu, sinon imprévisible ? Ou bien, n'assistons-nous, malgré tout, qu'au spectacle de la voir surgir majestueusement de son temps, pour s'enliser tout de suite dans la pénombre de son époque révolue, pour se révéler incontestablement captive de l'Histoire ?

BIBLIOGRAPHIE

- BUSSY, C. (1972) : *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Paris, Gallimard.
MAGRITTE, R. (1972) : *Manifestes et autres écrits*, Bruxelles, Les Lèvres nues.
NOUGÉ, P. (1956) : *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les Lèvres nues.
— (1981) : *L'expérience continue*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme.
VOVELLE, J. (1972) : *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache.

El tiempo como herramienta para la construcción de un personaje. *Le Derviche, conte oriental de Boufflers*¹

ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

Durante la primera década del siglo XIX, cuarenta y seis años después de *Aline, reine de Golconde* (1761), cuento libertino que refleja la mentalidad del joven Boufflers y que podríamos considerar como su obra maestra², el escritor retomó su producción literaria y volvió al cuento.

Boufflers publicó en el *Mercure de France*, en forma de folletín, y después en edición separada o reunidos en un mismo libro, seis cuentos o *nouvelles*: *La Mode* (1807), *L'Heureux Accident* (1807), *L'Œuvre de charité* (1808), *Le Derviche* (1810), *Tamara ou Le Lac des pénitents* (1810) y *Ah! si...* (1810). Estos relatos están dedicados a educar a los nobles en la virtud y a reformar sus costumbres corruptas, exponiendo e ilustrando claramente las convicciones conservadoras de Boufflers en los últimos años de su vida. Todos ilustran el deseo íntimo de Boufflers de retirarse de la sociedad que le decepciona, que ya era el tema de *Aline, reine de Golconde*. *La Mode* describe la corrupción que reina en los círculos

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación *El relato corto francés en el siglo XIX* (HUM2007-64877/FILO, del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Educación y Ciencia) y *Formas narrativas breves entre dos siglos. Estudio, recepción y traducción* (11890/PHCS/09, financiado con cargo al Programa de generación de conocimiento científico de excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia).

² Este cuento tuvo un éxito sorprendente y rápidamente se abrió camino en los círculos de la alta sociedad. Boufflers, con veintitrés años de edad, era entonces seminarista de Saint-Sulpice, y cuando las autoridades del seminario le comunicaron que albergaban serias dudas en cuanto a su vocación, Boufflers se mostró francamente de acuerdo con sus superiores, declarando: «Rien n'est plus loin de mes pensées que le désir d'embrasser la carrière ecclésiastique. Pour sûr que je n'ai pas la vocation. Je préférerais de loin entrer dans la carrière de mes aïeux et devenir militaire» (citado por Callewaert, 1990: 39). Así, el joven Boufflers dejó el seminario para lanzarse a la carrera de las armas.

Gracias a este cuento, Boufflers fue admirado en el siglo XVIII como lo serían Lamartine y Hugo en el siglo XIX (Faguet, 1935: 56).

mundanos de la alta sociedad parisina y que hace imposible toda forma de felicidad a los individuos buenos, sencillos y honestos. *L'Heureux Accident* y *Ah! si...* representan tentativas de recrear, fuera de esta sociedad mundana, una felicidad conyugal solitaria cuyos fundamentos serían el amor y la amistad. *Le Derviche* y *Tamara* exploran las posibilidades del amor filial entre padre e hijo y entre madre e hija respectivamente, como recetas eventuales de felicidad. Estos cuentos muestran la desilusión de Boufflers por la sociedad que frecuentaba y su deseo de encontrar dentro de la familia un refugio donde el individuo pueda disfrutar en paz de la felicidad, del amor y de la amistad compartidos.

Frente a la corrupción de la familia y de la sociedad, Boufflers reacciona presentando un mundo utópico en el que reina una armonía perfecta entre padres, hijos y amigos. El amor ideal que recomienda, que implica devoción y amistad, no se puede desarrollar sino lejos de las reglas y de las costumbres de la alta sociedad, en la calma de la naturaleza. En este mundo ideal, el conflicto tradicional entre el amor-afecto y la autoridad paterna no puede tener lugar pues el padre, modelo de sabiduría, reconoce siempre a tiempo su error. Esta magnanimidad del padre de familia está ilustrada, como veremos a continuación, en *Le Derviche*: este, furioso por la desobediencia de su hijo, lo echa de su casa, pero lamenta enseguida su gesto y pasa el resto de su vida expiando esta maldición paterna, fuente de todo mal. El principio de la autoridad paterna fundado sobre la virtud se convierte pues en el pilar de la sociedad, y el rey, establecido en sus funciones según los mismos principios, se convierte en el jefe indiscutible de la nación. Representa entonces la estabilidad y la continuidad que son, para un conservador como Boufflers, los únicos medios de asegurar la paz, el progreso y la felicidad de los pueblos (Vaget, 1976: 173).

1. SOBRE *LE DERVICHE*, CONTE ORIENTAL DE BOUFFLERS

Le Derviche, como su subtítulo indica, se presenta bajo la forma del cuento oriental, de larga tradición dieciochesca. Cuento adornado con elementos de un color local convencional que reposa sobre la utilización de nombres propios exóticos, sobre la descripción de paisajes orientales y sobre apariciones de animales: tigres, leones, elefantes y camellos. Los personajes y los acontecimientos son descritos con superlativos, es decir que los héroes están dotados de cualidades exageradas (son modelos de virtud, de coraje y de generosidad) y los hechos son inverosímiles (las victorias de Mohély sobre los animales salvajes, su salvamento en el mar). La intriga es muy sencilla; consiste en una sucesión de historias referidas todas a Mohély, el héroe principal. La estructura del cuento está

construida sobre el análisis de este personaje: a través de una serie de hechos narrados y de vueltas hacia atrás, se establece su verdadera identidad gracias a la existencia de una cicatriz que constituye un signo único de reconocimiento, y gracias al descubrimiento de esta por su padre y después por el rey.

Podemos preguntarnos por qué el relato se titula *Le Derviche* en lugar de «Mohély», ya que este último es el héroe principal. Nicole Vaget Grangeat opina que Boufflers quería, por una parte, evitar describir la historia tradicional de un héroe y, por otra parte, poner de relieve el tema principal del cuento que es el amor paternal (el Derviche es el padre de Mohély) (Vaget, 1976: 169). En efecto, las relaciones entre los diferentes personajes están establecidas a partir de este tema del amor paternal: no sólo entre el Derviche y Mohély sino también entre el padre del Derviche y este, entre Akbar (el sultán) y Mohély, y entre Dios y sus criaturas humanas. Esta visión patriarcal de la sociedad representa el orden ideal sobre el cual reposa una sociedad que busca la felicidad, como Boufflers expresa de manera explícita en el prólogo de este cuento³. Esta sociedad ideal se organiza en torno al patriarca que representa la autoridad. En el nivel de la familia, el padre, como el Derviche, es el que está dotado de razón, sabiduría y experiencia. En el nivel de la nación, los más fuertes, los más poderosos y los mejor educados, es decir los aristócratas simbolizados por Mohély, son los que deben dirigir; y su jefe, soberano ideal, rey de reyes, debe ser como Akbar: justo, humano, liberal, tolerante, afable, temerario, pródigo, confiado, compasivo...

Este cuento, publicado veinte años después de la Revolución, revela que su autor vio en esta no una lucha de clases sino un conflicto de generaciones. Al tema del amor filial y paternal, Boufflers añade el de la tolerancia religiosa, transformando así el cuento en una parábola deísta (Vaget, 1976: 170). En efecto, Boufflers presenta en una escena a los emires discutiendo los méritos de su religión respectiva; el Derviche los pone a todos de acuerdo declarando que todos los dioses y todas las religiones tienen un «maestro» común que es el dios de los

³ «Mon véritable but, en écrivant, était de faire vibrer, si je le pouvais, dans tous les coeurs, deux sentiments, dont l'un est en quelque sorte la contre-épreuve de l'autre: la piété filiale et l'amour paternel, qu'on peut regarder comme les deux pivots de la société, comme les deux anneaux de la grande chaîne qui lie tous les êtres. [...] car, si le monde était rempli de bons pères et de bons fils, que resterait-il à désirer? La sagesse commanderait, l'amour obéirait; la raison de l'âge mûr deviendrait la règle des actions de la jeunesse, et les vieillards croiraient renaître dans les jeunes observateurs de leurs sages maximes; la jeunesse à son tour, ne se laisserait pas d'honorer ces vénérables divinités domestiques à qui elle devrait tout le bonheur de son enfance» (Boufflers, 1995: 402-403).

dioses, como Akbar es el rey de los reyes⁴. Dios, ese maestro espiritual, tiene las mismas funciones que Akbar: ama a sus criaturas y las protege; los hombres, a su vez, deben amarlo y venerarlo como a un padre. Interpretado así, *Le Derviche* se presenta como una alegoría de una religión humana que trasciende toda religión. El tema del amor filial domina en este cuento hasta tal punto que Boufflers ha evitado deliberadamente toda referencia a un amor sexual cualquiera: cuando Mohély recibe un reino como recompensa de sus hazañas y de sus cualidades excepcionales, no se le ofrece la mano de la hija de Akbar, aunque sea el hombre más digno de ella. Esto puede ser interpretado como una condenación del amor sexual que dominaba la sociedad de la época. Esta actitud es nueva en Boufflers, el antiguo libertino; corresponde a la maduración del concepto de amor y a su transformación en concepto de familia. *Ah! si...*, *Le Derviche* y *Tamara* forman así un tríptico en torno al tema del amor familiar: entre el padre y el hijo en *Le Derviche*, entre la madre y la hija en *Tamara*, y entre los dos futuros esposos en *Ah! si...*

2. SOBRE EL PRÓLOGO DEL CUENTO

El cuento de *Le Derviche* está precedido de un prólogo en donde Boufflers nos da algunas notas sobre lo que pretendía con este cuento, expone sus intenciones: el autor quiere presentar un esbozo de las costumbres de una sociedad guerrera, de unos hombres que luchan bajo una misma bandera y entre los que reina el honor, el entusiasmo, la cordialidad, la generosidad⁵... Pero, para Boufflers, lo más importante es mostrarnos dos grandes sentimientos: la piedad filial y el amor paternal, que constituyen uno de los temas más importantes del cuento. Después de hacer algunas reflexiones sobre el amor, Boufflers afirma que los escritores

⁴ «Ô Wishnou! dit-il, ô Mahomet! ô Mithras! ô Foé! et s'il est encore d'autres grands serviteurs du maître suprême invoqués par des nations que j'ignore, daignez arrêter vos regards sur une chétive créature qui adore celui que vous adorez» (Boufflers, 1995: 420).

⁵ «L'occasion s'est présentée pour moi de tracer en passant une esquisse légère des mœurs, des opinions, des entretiens d'une société de guerriers réunis depuis longtemps sous les mêmes drapeaux, et entre qui l'honneur, l'enthousiasme, l'intérêt commun, les périls même ont établi plus de cordialité qu'on n'en voit parmi des gens d'aucune autre profession: j'ai tâché de peindre ce que j'ai vu et ce qu'on voit mieux sous les tentes que partout ailleurs, cette confiance noble, cette politesse franche, cette humanité consolante qui s'allient d'ordinaire à la vraie bravoure, qui l'épurent, qui embellissent encore des traits de la générosité, qui d'une qualité en font une vertu: et j'ai en même temps pris plaisir à montrer les hommes vraiment supérieurs (tels que l'histoire indienne nous présente le sultan Akbar) comme les plus vrais amis de tout mérite, les plus éloignés de la persécution, les plus sensibles à la reconnaissance et les plus passionnés pour le bonheur universel» (Boufflers, 1995: 401-402).

tienen una serie de obligaciones⁶: se trata de alentar los sentimientos que llevan a la paz, a la justicia, a la compasión recíproca y a la benevolencia universal.

Boufflers dice no haber recorrido Asia, donde establece la acción del cuento, e incluso no haber investigado mucho sobre los elementos que aparecen en él: la situación de los lugares, sus nombres, su historia, su aspecto... Finalmente, nuestro autor espera que los errores de este tipo no lleven a ninguna consecuencia y que sus lectores tomen Asia tal y como él la presenta.

3. RESUMEN DEL CUENTO

Tras una larga descripción del sultán Akbar y de sus prodigios, que sirve de introducción al cuento, Boufflers nos muestra la armada victoriosa compuesta por guerreros de países muy diferentes que regresan alegremente a sus hogares. Entre todos estos guerreros, hay un grupo formado por algunos de los emires más distinguidos de la armada que se dirigen hacia la ciudad real. Uno de los emires habla muy poco; su nombre de guerra es Mohély, todos ignoran su verdadero nombre, pero es muy conocido en la armada por sus extraordinarios ropajes, su coraje y sus virtudes; su rostro es un secreto pues lleva tapada la cara.

Cuando los otros emires narraban las buenas acciones de Mohély, aparece un anciano, un Derviche. Los emires le invitan a que se quede con ellos y continúan contando historias. Al Derviche le gustan las maneras de Mohély, y este encuentra en el interior del Derviche cierto misterio que le inquieta y le fascina a la vez.

El Derviche habla de un guerrero, hasta el momento desconocido, que salvó al sultán en los valles de Platila; el sultán quiere saber la identidad de aquél que le salvó la vida, y promete un reino al guerrero y una gran cantidad de oro a aquél que le dé a conocer. El Derviche también cuenta que en otros tiempos un hombre, cuya identidad no conoce, le salvó la vida a él mismo el día en que la ciudad de Luknouti, asediada, estaba en llamas.

El Derviche habla a Mohély de su hijo, Idalmen, al que no había visto desde hacía diecisiete años. Idalmen llevaba una cicatriz en el rostro como consecuencia de la herida que un tigre le había hecho. Después de esto, el Derviche había prohibido a su hijo ir de caza, pero el joven no había hecho caso a su padre y había decidido ir y, tras encontrar su caballo lleno de sangre y su capa desgarrada, habían creído que había muerto, y la mujer del Derviche, Ixora, que estaba entonces embarazada, había fallecido con su futuro hijo al conocer la muerte de Idalmen. Pero Idalmen estaba vivo y había matado al león que amenazaba la

⁶ «Obligations que le talent même impose à tous les hommes de lettres» (Boufflers, 1995: 406).

ciudad. Entonces el Derviche había dicho a su hijo que se marchara y que se llevara con él la maldición paterna debido a su desobediencia y a todas sus consecuencias. El Derviche no había vuelto a ver a su hijo y estaba muy triste.

Mohély dice al Derviche que él es Idalmen, su hijo, le cuenta todo lo que le ha pasado desde que se fue y le explica que esconde su cicatriz para no ser reconocido. Mohély le cuenta también que él es el guerrero que salvó al sultán Akbar en los valles de Platila.

Anunciando a todos la gran noticia⁷, llegan a la ciudad real y el sultán nombra a Idalmen rey de Platila.

4. ANÁLISIS DEL PERSONAJE DE MOHÉLY/IDALMEN

Boufflers nos presenta a este personaje como un hombre muy callado (no por timidez sino por discreción), con un aire melancólico. No sabemos su verdadero nombre (Idalmen) hasta casi el final del cuento, pues se hace llamar Mohély. En realidad, el resto de los personajes sólo conocerán su identidad al final de la historia, mientras que los lectores pueden adivinar de quién se trata en cuanto su padre (el Derviche) comienza a hablar de su hijo perdido⁸.

Mohély es un buen ejemplo de aquel tipo de «hombre superior» del que Boufflers nos habla al principio del cuento, al igual que el sultán Akbar. Se trata de un emir con grandes dotes guerreras, muy admirado por sus compañeros en la armada en la cual está como voluntario y, a la vez, un sabio, un hombre de gran inteligencia que prefiere dejar hablar a los otros permaneciendo él en un estado de melancolía en el cual insiste Boufflers a la hora de su descripción⁹.

⁷ «Oui, nobles émirs, disait-il, le demi-dieu, qui a sauvé les jours du roi des rois, vous le voyez devant vous; ce signe que vous n'aviez jamais aperçu, et cette vertu, que vous avez tant admirée, vous l'attestent; suivez tous l'exemple que son père vous donne, et soyons les premiers à saluer l'invincible Idalmen» (Boufflers, 1995: 479-480).

⁸ «Un seul, qui, depuis le départ, ne s'était encore mêlé d'aucune conversation, et que rien ne pouvait tirer de sa mélancolie; son nom de guerre était Mohély, on ignorait son vrai nom, il n'était connu dans l'armée que par son costume extraordinaire, son courage et ses vertus; du reste, on ne savait qui il était; toutes les questions qu'on avait pu lui faire sur sa famille et son pays n'avaient rien appris; son visage même était en quelque sorte un secret, on ne l'avait jamais vu qu'à moitié, toujours sous le casque, ou sous les plis d'une ample mousseline dont il s'enveloppait avec soin, à la façon des femmes de Candahar» (Boufflers, 1995: 412).

⁹ «Mais cette mousseline, emblème de sa modestie, cachait à la fois un brave et un sage; on l'avait toujours vu l'exemple de tous, l'ami de chacun, le rival de personne, disant quelquefois que l'humanité doit suivre le guerrier jusque dans la mêlée, qu'il ne doit faire que le mal nécessaire et s'en consoler en faisant tout le bien possible. Simple volontaire dans l'armée avec le rang d'emir, il n'avait jamais commandé, mais toujours combattu; accourant d'ordinaire à ses compagnons dans les occasions les plus périlleuses, les aidant de ses conseils dans les dispositions, de son bras dans l'action, et ne prenant jamais sa part de leur gloire. Mais dans

El resto de los emires que lo acompañan en su marcha hacia la ciudad real hablan continuamente de las hazañas de nuestro guerrero refiriéndose a él con un tono elogioso. A todos ha guiado e incluso a muchos de ellos ha salvado la vida, pero Mohély nunca se ha sentido feliz por matar a sus enemigos¹⁰.

Si interiorizamos en el pensamiento de nuestro héroe, podemos descubrir a una persona bondadosa, tolerante, incapaz de hacer daño a ancianos, mujeres o niños, aunque pertenezcan a una nación enemiga o a otra religión¹¹. Según Mohély, un guerrero tiene el deber de proteger a su nación y a su sultán, por ello piensa que aquél que salve la vida al sultán no tiene por qué celebrarlo ni debe aceptar recompensa alguna ya que lo único que hace es su trabajo¹².

Los elogios hacia Mohély continúan en boca del Derviche. El anciano se da cuenta de que Mohély habla poco pero sabiamente, a diferencia del resto de los emires allí presentes. Encuentra en él a una persona seria, interesada por el relato de altas acciones e indiferente ante las frivolidades, lo licencioso y lo sanguinario¹³.

El Derviche habla a Mohély de su hijo, Idalmen, al cual no ve desde hace diecisiete años. En realidad, Mohély es el propio Idalmen, pero el anciano no lo reconoce, pues además de haber pasado muchos años desde la última vez que lo vio, el guerrero lleva la cara tapada. El Derviche estaba muy orgulloso de su hijo y

le commerce ordinaire de la vie il voilait autant son esprit que son visage, et laissait d'ordinaire parler les autres émirs, qui se permettaient rarement de le tirer de ses rêveries» (Boufflers, 1995: 413).

¹⁰ «Mais, en effet, dit à son tour Koramed, tu plains beaucoup plus tes paroles que ton sang; car il n'y a pas un de nous, à commencer par moi, que tu n'aies guidé comme un génie: beaucoup te doivent d'être encore au monde". "Il est vrai aussi, dit un autre, que beaucoup de l'autre côté lui doivent de n'y être plus". "Mais, reprend Goulam, tout cela se fait à la muette: il combat, il sabre, il tue sans mot dire, et, quand son homme est par terre, notre ami n'en est pas plus gai"» (Boufflers, 1995: 413-414).

¹¹ «Chacun a sa doctrine, répond froidement le guerrier; j'ai toujours regardé le sang des vieillards, des femmes et des enfants comme une tache au glaive» (Boufflers, 1995: 416).

¹² «Je pense, dit Mohély, que, si l'action est comme on l'a racontée, celui qui l'a faite en est plus que payé par le salut d'Akbar» (Boufflers, 1995: 425).

«Allons donc, général, disent les émirs en gaieté; on dirait que vous n'aimez pas le sultan". "Sur ce point-là, dit l'émir avec un geste expressif, je défie son armée; mais j'aime mieux garder ma raison pour le servir que la perdre pour le célébrer". "Brave émire, dit le Derviche, celui que cherche le sultan n'aurait pas mieux répondu"» (Boufflers, 1995: 425).

¹³ «L'homme qui parle peu parle bien!» (Boufflers, 1995: 417).

«Le Derviche les jugeait tous par leurs paroles, et semblait trouver dans celui qui parlait le moins ce qu'il désirait de tous les autres» (Boufflers, 1995: 422).

«Il voyait l'émire indifférent pour les frivolidés, mais attentif aux choses sérieuses, tantôt froncer le sourcil et marquer franchement son improbation, s'il entendait raconter quelque action licencieuse ou sanguinaire, tantôt se dérider à chaque trait de courage, de désintéressement ou de compassion; le saint homme avait surtout été frappé de l'intérêt et de la satisfaction que l'émire avait laissé apercevoir en l'écoutant parler de ces êtres invisibles qui tiennent un registre exact des actions secrètes dont ils doivent rendre un compte fidèle à la suprême justice» (Boufflers, 1995: 422-423).

todo lo que dice de él es positivo. Lo describe como un chico fuerte, inteligente, de gran belleza, dulce, lleno de bondad¹⁴...

El Derviche ve en Mohély a su hijo, le recuerda a él. Y es que a través de la descripción que el mismo anciano hace de Idalmen, podemos ver reflejado al guerrero¹⁵.

El Derviche le cuenta a Mohély cómo su hijo sufrió el ataque de un tigre durante una cacería, dejándole una marca en la cara, una cicatriz que lo distinguiría de cualquier otro hombre para toda la vida. El anciano recuerda lo orgulloso que se sentía de su Idalmen, al cual tenía como un héroe. El Derviche llega incluso a pensar que el hombre que salvó la vida al sultán Akbar podría ser su hijo, pues aquel guerrero había sido recordado por una cicatriz igual a la de Idalmen¹⁶.

Tras revelar Mohély su identidad al Derviche, le pide disculpas por haberle desobedecido en otro tiempo y le cuenta que, debido a todo el mal que había causado como consecuencia de sus acciones, decidió marcharse sin dejar rastro y ocultar su rostro inconfundible a los demás¹⁷.

¹⁴ «“Un fils! vous, bon Derviche!” “Hélas! oui, cher émir; et quel fils, grand Dieu! Non, je ne le méritais point. Imaginez, réunies dans une même créature, toutes les perfections que d’ordinaire le Ciel partage d’une main avare entre quelques mortels favorisés: la bonté, la raison, la grâce, la force, la beauté...”» (Boufflers, 1995: 439).

«Sachez donc, reprend le Derviche, que jamais créature vivante n’a donné aux siens autant de joie, autant d’espérance, autant d’orgueil que celui que je voudrais vous peindre: tout semblait surnaturel dans cet enfant; sa beauté, sa douceur, sa grâce, sa force, son intelligence, tout présageait en lui les plus hautes destinées» (Boufflers, 1995: 442).

¹⁵ «Car, mon ami, je dois vous le dire, lorsque j’ai entr’ouvert le rideau de votre tente, il m’a semblé revoir mon fils comme je le vis alors; et vous me l’avez rappelé, autant qu’un homme de votre taille et de votre âge peut retracer un enfant de douze ou treize ans. [...] son air toujours serein, sa contenance toujours assurée» (Boufflers, 1995: 449-450).

«Je le connaissais si prompt, si impétueux, et en même temps si sensible, si soumis» (Boufflers, 1995: 452).

¹⁶ «Une cicatrice qu’il portera toute sa vie» (Boufflers, 1995: 450).

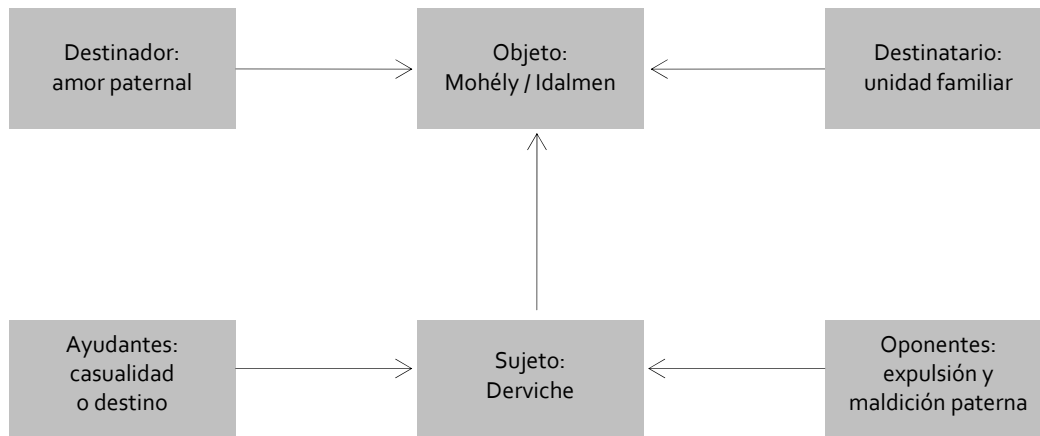
«Lorsqu’après la guérison de notre Idalmen, nous regardions cette tache qui le distinguait entre tous les mortels, mon épouse pleurait la perte de la beauté de son fils, jusqu’alors le plus charmant des enfants des hommes. Moi, au contraire, j’en étais glorieux; je la considérais toujours avec une nouvelle admiration, et je voyais d’avance mon Idalmen marqué du signe des héros» (Boufflers, 1995: 451).

«Lorsque le grand Akbar, revenu de ses conquêtes, s’est de nouveau rappelé ce guerrier dont le secours miraculeux avait sauvé ses jours, et que le sultan l’a désigné par une marque absolument pareille à la cicatrice de mon Idalmen, mes entrailles ont tressailli: je me suis rappelé sa froide audace, et j’ai osé penser que, seul entre les guerriers (noble émir, ne vous en offensez point), il avait pu être choisi par le ciel pour un aussi grand exploit» (Boufflers, 1995: 451-452).

¹⁷ «Pardonnez-moi aujourd’hui, bon père, de m’y être trompé; mais, à la vue des suites de ma désobéissance, le regret, la honte, la haine de moi-même, comme trois divinités ennemies, s’étaient emparées de votre fils» (Boufflers, 1995: 468).

5. ESQUEMA ACTANCIAL

Si aplicamos a los personajes de este cuento el sistema que presenta Greimas en su *Sémantique structurale*, basado en seis funciones que él llama actanciales, el esquema quedaría de la siguiente manera:



6. TIEMPO Y NARRACIÓN EN EL CUENTO

La distinción entre dos niveles en el texto narrativo, atendiendo a la ordenación lógico-cronológica de los hechos y a su alteración, fue asumida por la teoría literaria del siglo XX desde los formalistas rusos, recibiendo dichos niveles distintas denominaciones. Cesare Segre adopta inicialmente una tripartición: «Discurso (el texto narrativo significante); intriga (el contenido del texto en el mismo orden en el que se presenta); fábula (el contenido, o mejor sus elementos esenciales, colocado en un orden lógico y cronológico)» (Segre, 1976: 14). Así, la diferencia principal entre fábula e intriga radica en el hecho de que la primera respeta la cronología de los sucesos y la segunda los mantiene en el orden en que el escritor los ha descrito¹⁸.

Atendiendo a esta distinción, si ordenamos cronológicamente los hechos narrados en el cuento, obtendremos la fábula. En *Le Derviche*, nos encontramos con una situación inicial que va a cambiar, para volver finalmente a su estado

¹⁸ Alfonso Martín, en su libro *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, nos explica que, al establecer la inicial clasificación tripartita del texto narrativo en discurso, intriga y fábula, Cesare Segre identifica el tiempo del discurso con el tiempo de la lectura, incluyendo en un solo concepto un tiempo intratextual (el del discurso como parte del texto) y un tiempo extratextual (el del discurso como tiempo de lectura). Más tarde establecerá claramente esta distinción ampliando su esquema textual al admitir la categoría subyacente de modelo narrativo (Martín, 1993: 20).

primitivo. Así, en un primer momento, existe una situación de estabilidad en la familia del Derviche, pues vive con su padre anciano, su mujer Ixora, que está embarazada, y su hijo, Idalmen. Esta situación inicial se transforma de repente, cuando Idalmen desobedece a su padre, que le había prohibido ir a la caza del león; todos creen que ha fallecido, por lo que Ixora muere de pena llevando dentro de ella a su futuro hijo, y, cuando Idalmen aparece al fin, su padre, el Derviche, le dice que se marche y que se lleve con él la maldición paterna debido a su desobediencia y a todas sus consecuencias; pasados diecisiete años, el Derviche no había vuelto a ver a su hijo y está muy triste. Finalmente, Idalmen aparecerá ante el Derviche, volviendo a la situación inicial de paz y amor familiar.

En la ficción de la obra, es el narrador, depositario de las intenciones del autor, el que presenta los hechos seleccionando su orden, es decir, el encargado de producir las transformaciones temporales. Y tales transformaciones se generan en estrecha relación con la exposición de su submundo conocido. El narrador, por una parte, puede contar los hechos como pertenecientes a su pasado, a su presente o a su futuro, siendo el primer caso el que más frecuentemente se produce. Los hechos, por otra parte, pueden presentarse en su orden lógico-cronológico o en un orden alterado por el narrador, que puede anticipar o rescatar del pasado los sucesos a su voluntad. Por lo tanto, la posibilidad de jugar con el tiempo es doble para el narrador: por un lado, puede contar los hechos con anterioridad, posterioridad o simultaneidad al momento en el que se sitúa; por otro, puede alterar a voluntad el orden de presentación de los sucesos que narra.

En el cuento que nos ocupa, los hechos contados no siguen un orden de exposición cronológico. Vemos en este la existencia de diversos niveles temporales que podemos dividir a su vez en dos grupos bien diferenciados. Uno de estos grupos se corresponde con un único nivel temporal, el de la vivencia del Derviche junto a los emires en el desierto y, posteriormente, su llegada a la ciudad real en compañía de su hijo, Idalmen/Mohély; en este nivel nos encontramos con un narrador heterodiegético (presenta los hechos desde fuera de la fábula), omnisciente, neutral. En el segundo grupo se concentran varios niveles temporales correspondientes a las distintas narraciones que hacen los personajes, siendo el narrador, en cada una de estas, homodiegético, es decir, personaje del propio cuento. En este segundo grupo encontramos las narraciones sobre las hazañas de Mohély por parte de los emires que se dirigen vencedores a la ciudad real y las narraciones del Derviche: sobre lo ocurrido con el misterioso guerrero que salvó la vida del sultán, sobre lo ocurrido con el también misterioso hombre de armas que salvó la suya propia y, finalmente, sobre lo ocurrido con su hijo Idalmen al cual expulsó de su casa por desobedecerle. Mohély confiesa su verdadera identidad

(Idalmen) y narra entonces a su padre las aventuras acaecidas hasta que lo encuentra en aquel lugar: cómo huye del hogar paterno y cómo salva la vida del sultán. Esta narración de Mohély forma también parte del segundo grupo de niveles temporales del que hablábamos anteriormente, en donde tenemos un narrador homodiegético.

La mayor dificultad que puede encontrar el lector para reelaborar la historia es que estos niveles temporales aparecen entremezclados. Cuando el Derviche cuenta acontecimientos pasados, se establece un claro juego temporal entre el momento presente en que el Derviche cuenta los hechos y el momento de su pasado en que ocurrieron:

Ce guerrier demeuré jusqu'à présent inconnu qui a sauvé le sultan dans les vallées de Platila: il y a de cela quatorze ans (Boufflers, 1995: 424).

J'oserai vous raconter un trait particulier d'un homme de paix, d'un sage qui n'existe plus, si l'on appelle ne plus exister vivre d'une vie meilleure (Boufflers, 1995: 433).

Il y a dix-sept ans que mon fils, le plus tendre et le plus aimé des fils, a fui du toit paternel, emportant avec lui notre joie, et laissant le deuil dans nos murs (Boufflers, 1995: 440).

Como hemos visto, el cuento oriental de Boufflers, *Le Derviche*, presenta una intriga muy sencilla; una sucesión de historias referidas todas a un personaje: Mohély, el héroe principal. La estructura del cuento está construida sobre el análisis de este personaje: a través de una serie de hechos narrados y de vueltas hacia atrás, se establece su verdadera identidad gracias a la existencia de una cicatriz que constituye un signo único de reconocimiento. Sus compañeros de batallas, su padre y él mismo narran sucesos que nos descubren poco a poco la bondad y la valentía de este héroe oriental creado por Boufflers a comienzos del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUFFLERS (1878): *Contes du chevalier de Boufflers*, Precedidos de una reseña biográfica sobre Boufflers por Octave Uzanne, París, A. Quantin.
- . (1995): *Contes*, Introducción y notas de Alex Sokalski, París, Société des Textes Français Modernes.
- CALLEWAERT, J. M. (1990): *La Comtesse de Sabran et le chevalier de Boufflers*, París, Librairie Académique Perrin.

- FAGUET, E. (1935): *Histoire de la Poésie Française De la Renaissance au Romantisme*, Tome IX, *Les Poètes secondaires du XVIII^e siècle (1750-1789)*, París, Boivin.
- MARTÍN GIMÉNEZ, A. (1993): *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- SEGRE, C. (1976): *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.
- TORRES MONREAL, F. (2004): *Linguistique appliquée (aux objets sémiotiques: texte littéraire, théâtre, cinéma...)*, Murcia, Diego Marín Librero-Editor.
- VAGET GRANGEAT, N. (1976): *Le chevalier de Boufflers et son temps, étude d'un échec*, París, Nizet, Éditeur Place de la Sorbonne.

La temporalité circulaire dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce

CRISTINA VINUESA MUÑOZ

Université Complutense de Madrid

1. INTRODUCTION

Je ne commencerai pas ma communication par une présentation biographique et bibliographique de Jean-Luc Lagarce pour la simple raison qu'une trajectoire météorique de 15 ans située entre 1980 et 1995, une notoriété malheureusement trop récente et tardive ne feraient ni justice ni honneur au talent que nous avons la chance d'avoir découvert aussi bien sur les scènes contemporaines française et internationale que sur les bancs scolaires et universitaires.

Par contre, vous en saurez plus si je cite maintenant une réplique que prononce une mère à son fils, celle-ci est tirée de *Juste la fin du monde* (1989), l'œuvre emblématique de l'auteur: « Tu étais à peine arrivé tu pensais déjà que tu avais commis une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir » (1989: 236).

Cette réplique prononcée par le personnage de La Mère à Louis, personnage central de la pièce, révèle à elle seule toute la complexité temporelle de l'œuvre lagarcienne. Louis a 34 ans, il va bientôt mourir et décide après une quinzaine d'années de silence, de retourner voir sa famille pour annoncer sa mort prochaine, toutefois il n'en fera rien et tout restera en l'état. Par ailleurs, la didascalie externe précise en début de pièce que la fable se déroule *un dimanche, évidemment ou bien durant une année entière*.

Analysons rapidement cette réplique : se côtoient dans le même énoncé : le « à peine » du plus-que-parfait, le « déjà » de l'imparfait, et le « aussitôt » du conditionnel passé : trois temps juxtaposés qui rendent compte d'une tension temporelle exprimant simultanément l'événement du retour en lui attribuant des modalités subjectives du remords et du désir-remords pratiquement immédiat d'être venu, d'avoir fait ce qui a été fait- retour dans la conscience réflexive de l'erreur irrémédiablement commise, désir simultanément de repartir, de défaire ce qui a été fait et retour sur le retour dans la projection fantasmatique d'une action qui

permettrait de retrousser chemin. Cette réplique, également illustration manifeste de l'épanorthose consistant à reprendre, corriger, redire et nuancer par le discours les détours de la pensée, montre non seulement une pensée et un langage en osmose fusionnant dans la performativité scénique mais également une expérience du temps tout à fait singulière.

Nous pouvons faire une double constatation. Ce qui nous interpelle ici et par extension ce qui serait à souligner dans l'œuvre de J.-L. Lagarce c'est tout d'abord le rapport fusionnel *langage-pensée*. Le spectateur, témoin de ce discours surprend un personnage parlant à la fois dans une temporalité dramatique exposant le véritable drame qui semble d'ailleurs plus centré sur le fait d'être venu pour annoncer une mort que la mort elle-même, autrement dit, on fait prévaloir le *dire* au *dit* ; mais également une temporalité réelle puisque le locuteur en prend conscience à ce moment précis de l'énonciation, le partage verbalement et développe sa pensée *in situ*.

La temporalité n'est plus rythmée en fonction de l'événement extraordinaire mais par l'existence toute entière. Faute de « bouleversements », la vie convulse autrement. Le théâtre lagarcien s'insère dans le paradigme du *drame-de-la-vie* et adopte pour mieux rendre compte de cette fragmentation d'une double manifestation circulaire : en premier lieu, une temporalité proche de la figure du cercle et en deuxième lieu, une fable adoptant le mouvement des ondes sphériques divergentes.

Le *drame-de-la-vie* que nous pourrions appeler également le conflit intersubjectif a changé la perception du théâtre et tout particulièrement sa temporalité. En effet, comme l'affirment Christian Biet et Christophe Triau :

Le recouvrement du temps réel par le temps de la parole sans action et sans déroulement induit donc la perception d'un temps suspendu, nul, éternel, cyclique, intemporel et présent qui, certes, est l'expression d'une perception existentielle de la durée humaine, mais aussi celui du spectacle auquel le discours renvoie (2006 : 434).

Le temps, chez Lagarce, répond à un mécanisme circulaire en trois étapes : tout d'abord un point initial (une rencontre familiale, une séparation, etc.), ensuite une digression présente floue cherchant à fuir ce point initial, puis une prise de conscience de la non évolution de la situation. Le temps illustre parfaitement cette roue où le point déclencheur permet de tracer une circonférence pour qu'enfin le moment du réveil se superpose en quelques sortes au point initial.

2. LE POINT DÉCLENCHEUR

Le point initial ou déclencheur dans la pièce *Juste la fin du monde* citée plus haut sera abordé par La mère et si l'on observe les indications temporelles, on constatera qu'à plusieurs reprises cette rencontre familiale est certes présentée comme un événement réel mais comprimé, jugé trop court et par conséquent frustrant et voué à l'échec :

LA MÈRE. – [...] Ils voudront t'expliquer [...]. Ils auront peur du peu de temps que tu leur donnes,
 du peu de temps que vous passerez ensemble,
 – moi non plus, je ne me fais pas d'illusions, moi aussi je me doute que tu ne vas pas traîner très longtemps auprès de nous, dans ce coin-ci,
 Tu étais à peine arrivé,
 je t'ai vu,
 tu étais à peine arrivé tu pensais déjà que tu avais commis une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir,
 ne me dis rien, ne me dis pas le contraire – ils auront peur
 (c'est la peur, là aussi)
 ils auront peur du peu de temps et ils s'y prendront
 maladroitement,
 et ce sera mal dit ou dit trop vite, [...] (Lagarce, 1989 : 236).

Nous observons qu'à quatre reprises La Mère relie cette réalité à la peur et au manque de temps. Cette situation frustrante anticipe l'échec, bloque l'action dramatique et empêche sa progression en l'enfermant dans un immobilisme latent. Cette précipitation provoquée et maladroite de la prise de la parole semble d'ailleurs récurrente puisque plus loin La mère affirme qu'elle connaît parfaitement cette situation car cela s'est toujours déroulé de la sorte. Cette remarque implique l'importance attribuée à un passé cristallisé qui remplit sur le présent deux fonctions : la première, fabriquer un désir (ici, celui d'entamer un dialogue) et la deuxième, engendrer son non-accomplissement. Le passé incarne une absence et un silence trop longs, provoquant une faille irréparable, des attentes douloureuses et par conséquent des spéculations mentales dangereuses qui feront du retour de ce fils tant attendu un événement condamné d'avance. Le décalage entre le désir idéalisé de la rencontre et son accomplissement produira inévitablement une frustration qui vouera à l'échec toute sorte de tentative. C'est à ce propos ce que Marcel Proust à travers son œuvre, démontre comme la blessure provoquée par la conscience que tout accomplissement du désir vient essentiellement trop tard, car le temps transforme l'homme tandis qu'il aspire à l'objet de son désir, de sorte que l'accomplissement ne coïncide plus avec ce désir, et tombe inévitablement dans le vide. Dans cette famille, la mère, le frère cadet et

la benjamine attendent une réponse, une explication, une réconciliation, un rapprochement avec ce fils et ce frère, mais le moment de l'énonciation est évidemment trop court pour l'accomplissement trop ambitieux de toutes ces attentes.

Nous assistons à une sorte de croisement paradoxal entre une immanence, c'est-à-dire un *hic et nunc* immuable qui est celui de l'irruption d'un passé dans un présent fragile, et une immanence immédiate qui est celle de la tentative de réconciliation sur scène, en temps réel. C'est pourquoi le point initial sera par prudence, ou du moins par mécanisme de défense, tué dans l'œuf pour éviter encore une déception. Chez la figure de la mère, tout comme chez le reste des figures, on assiste à une sorte de logorrhée verbale brouillant les pistes du temps réel et empêchant ainsi toute tentative de dialogue. Pour d'autres, plutôt que de parler dans le vide, il s'agira de s'enfermer dans un mutisme absolu. C'est le cas de Louis, qui face à cet encerclement langagier préfère se taire. Cette technique augmente la tension dramatique et le désarroi des autres personnages. Mais la tension dramatique augmente d'autant plus que le dialogue se bloque. En réalité, moins l'action avance, plus la tension dramatique progresse. Le silence se plaçant au centre empêche le dialogue qui représente autant de rayons soutenant ce cercle et donne place à une sorte de ressassement.

3. LA DIGRESSION LANGAGIÈRE ET IMAGINAIRE

En effet, la communication ne sera pas radicalement coupée et pour ce faire, les dialogues seront décortiqués, repris, corrigés, reformulés jusqu'à ce que la pensée, elle, prenne forme et s'éloigne de la fable. C'est pourquoi, la fable, telle que l'on entend au sens traditionnel, tourne en rond et à vide. Les spéculations provoquées par l'attente et le silence n'ont pas été assouvies donc la seule issue possible reste le monologue intérieur, expression de la pensée et l'adresse au spectateur. Ces apartés remplissent principalement la fonction de s'éloigner, retarder, se protéger ou tenter de se détourner momentanément de cette situation initiale. Sachant que l'enfermement est posé d'emblée, les issues employées par les personnages sont l'irréel, l'hypothèse et le rêve. Le présent dramatique étant soit décevant (échec du désir), soit monotone (attente sans réponse), soit comme nous allons le voir incertain. La digression devient donc le seul temps où la progression dramatique existe. C'est pendant cette parenthèse que les personnages expriment leur souhait : la pièce *les Serviteurs* (LS), en est un bon exemple : la maison des maîtres habitée au sous-sol par les serviteurs et à l'étage par les maîtres est hantée par l'incertitude suivante : les serviteurs ignorent si les maîtresl c'est-à-dire

Madame et Monsieur, sont morts et, comme ils ne montent jamais à l'étage, ils attendent là, sans vraiment savoir ce qu'il en est et surtout ce qu'ils vont devenir. C'est à cause de cette incertitude que les serviteurs vont commencer à imaginer leur vie autrement. Le chauffeur qui ne supporte pas cette situation, imagine une mort violente, un carnage, une révolution :

LE CHAUFFEUR. – Nous aurions dû tout casser, tout détruire. [...] Personnellement, je dois le dire, je ne suis pas d'un naturel violent et agressif.[...] Mais en cette circonstance, nous aurions dû piller, mettre à feu et à sang, faire un grand sac de palais d'été... Nous aurions dû lacérer les tentures, retourner les meubles et battre les tapis. Faire un carnage dont on se serait souvenus. Ce que d'autre à notre place... quoique personne ne sera jamais à notre place... [...] D'autres, des serviteurs également des « vrais » auraient traîné les corps encore chauds de Madame et Monsieur dans la cuisine, les têtes ballottées rebondissant à chaque marche de l'escalier [...] (1981 : 203).

Il arrive même qu'il imagine un dialogue avec les maîtres :

LE CHAUFFEUR. – Je serai marin, Monsieur, [...] je serai aventurier... Que Monsieur cesse de pleurnicher et de se lamenter... Que Monsieur cesse de s'agripper à mes chevilles pour me retenir, ma décision est prise elle est irrévocable [...] (1981 : 207).

Ce jeu n'est pas sans rappeler *Les Bonnes* de Genet où les échanges ne sont autre qu'un univers imaginaire, cohérent mais coupé du réel, saisi dans sa logique interne, mais renvoyant métaphoriquement au réel. La digression dévoile le fantasme de la figure et c'est elle qui fait progresser ce drame-de-la-vie où il ne se passe rien ou du moins, rien d'extraordinaire. Elle contribue à construire une autre vie ou à retarder une réalité, mais elle est d'autant plus imaginaire que la réalité est marquée par la présence des autres.

4. RETOUR À LA CASE DÉPART

C'est la présence silencieuse du frère absent, c'est son retour qui perturbe, c'est la présence des maîtres moribonds à l'étage qui renvoie à la réalité. Le temps futur chez J.-L. Lagarce apparaît, certes, et sous deux formes : sa forme simple et composée. Mais lorsque le futur s'emploie sous sa forme simple, son objectif sera de prolonger la situation présente. La cuisinière, dans *Les Serviteurs*, dira d'emblée en début de pièce:

LA CUISINIÈRE. – [...] ... De plus en plus... au fur et à mesure de nos vies... Ils resteront là-haut, et moi... moi et quelques autres, j'en conviens... nous resterons ici... [...] (1981 : 184).

Ce futur est donc prévu par les personnages et prédit comme une permanence du présent. Ainsi, la situation initiale demeurera inchangée. Le futur apparaît aussi sous la forme de futur antérieur, il marquera l'antériorité d'une action par rapport à une autre, située dans l'avenir. Cette formulation est surtout employée par les figures qui sont inscrites dans une immanence immuable comme La Mère de *Juste la fin du monde* qui décrit d'avance ce qui va se passer. Cette fermeture dramatique condamne toute digression, l'avenir n'est que la répétition du passé ou de la situation présente :

LA MÈRE. (à Louis) – [...] Ils auront peur [...] et ce sera mal dit [...] et tu ne comprendras pas, je sais comment cela se passera et s'est toujours passé [...] tu répondras deux ou trois mots ou tu souriras, la même chose [...] (1989 : 236).

L'éventualité d'un changement, d'une évolution est, dans ce contexte temporel, irréalisable. C'est ainsi que l'on comprend mieux cette temporalité circulaire : elle débute avec de tels points déclencheurs que seule la digression imaginaire inscrite dans l'attente permettra de faire avancer l'action dramatique. Une fois la digression interrompue par l'intervention de la présence physique et verbale interhumaine, le personnage se réveille en quelque sorte reviennent au point de départ, comme enfermé dans sa propre réalité.

BIBLIOGRAPHIE

- BIET, Ch. et Ch. TRIAU (2006) : *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard.
LAGARCE, J.-L. (1989) : *Juste la fin du monde*.
—. (1981) : *Les Serviteurs*.

Leer / leerse: el sentido por-venir

YOLANDA VIÑAS DEL PALACIO
Universidad de Salamanca

En *À la recherche du temps perdu*, la verdadera vida, la vida realmente vivida, es la literatura. La paradoja quiere que, para entrar en las letras y ser materia literaria sustraída a la corrosión del tiempo y el olvido, seres y cosas tengan que perecer. Esta ley implacable no conoce excepciones, pues también alcanza al narrador. Al gozo que procura el descubrimiento de que mediante la escritura es posible escapar a la mediocridad, a la contingencia y a la muerte, sucede la revelación de que el destino del yo se halla ligado al de Albertine, Swann o los Guermantes. Convertido en sustancia literaria, Marcel vivirá, como sus personajes, para el lector: «Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de verre grossissant ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes» (Proust, 1989: 489). No es esta la única ocasión en que *La Recherche* evoca el vínculo que el libro mantiene con el lector. La idea se repite en términos casi idénticos en este pasaje: «L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces «mon lecteur». En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi même» (Proust, 1989: 474). Lente de aumento, el libro, como la taza de té de la que surgen el edificio inmenso del recuerdo y la vocación de la escritura, no es ni el objeto ni el fin último de la lectura, porque no se completa en él, ni tampoco se confina en sí misma, según Pascal Quignard: «Mais pourquoi supposer indéfiniment que c'est dans la lecture que s'accomplit la lecture? Si nous renversions d'un seul coup l'hypothèse, si je vous disais brusquement: "C'est dehors !" sur quoi débouche la lecture» (2006: 41).

La lectura acontece fuera, en el horizonte del lector. Cuando este cierra el volumen, lee. Leer no es acto transitivo, sino reflexivo. Leer es leerse, según Proust, quien atenta así contra la lectura utilitaria, al tiempo que reconfigura la triada autor-texto-lector, liberando a este de la tutela del primero y de la ficción por él fabricada. Es casi una obviedad recordar que esta propuesta no parece haber

calado en el discurso literario y en el de la crítica imperante desde los años 60 del pasado siglo. Desde que se decretase la muerte del autor, la lectura consiste en una relación de colaboración, por aparecer el acto creador como momento incompleto y abstracto que precisa de un correlato dialéctico. Sartre escribe al respecto:

La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création, elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet; l'objet est essentiel parce qu'il est rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire qu'il y ait un objet) mais encore pour que cet objet *soit* absolument (c'est-à-dire pour le produire) (1948: 51).

Para que el objeto sea, el sujeto parece obligado a prescindir de sus rasgos propios. Simple espacio vacío en el que confluyen ideas, imágenes y significaciones, el lector es, en palabras de Roland Barthes, «un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; c'est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit» (1987: 69). En esta perspectiva, la lectura entrena una relación entre «un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él» y «alguien que lo ayude a funcionar» (Eco, 1987: 76). La idea de relación evita «propuestas extremas como aquellas que afirman que el texto es el depositario de lecturas infinitas, dependientes todas ellas de la subjetividad del lector» (Pimentel, 2005: 164), al tiempo que permite contrarrestar la abusiva dominación del texto como verdad única y absoluta que compete al lector descubrir. Especulaciones tan diferentes como la estética de la recepción, la hermenéutica, las teorías semióticas del lector ideal o modelo, el llamado *reader oriented criticism* y la deconstrucción parten de dicho concepto. De ahí que no elijan investigar los acontecimientos empíricos de la lectura, sino el papel desempeñado por el destinatario en la comprensión, actualización e interpretación del texto y la manera en que este prevé su participación.

Las diferentes corrientes llegan a una solución de compromiso: el lector no es completamente libre, pero tampoco se halla prisionero. Numerosas metáforas (descodificación, juego cuyas reglas hay que respetar, viaje cuyo itinerario se inventa) traducen la tensión entre su libertad y su sumisión. La oscilación se percibe en la hermenéutica, disciplina que a partir de las décadas de los años 60 y 70 del pasado siglo suscita enorme interés y no poco malestar. Sus detractores le reprochan precisamente su indeterminación. A modo de ejemplo, recordemos el caso de Hirsch, cuyo *Validity in Interpretation* se erigió en portavoz de la epistemología anglosajona. Para Hirsch, toda empresa intelectualmente respetable

supone un control riguroso de los resultados y un criterio que permita decidir si son verdaderos o falsos. El criterio normativo y absolutamente fiable sólo puede ser la intención original del autor. Eliminar a la única instancia que determina la significación es rechazar el único principio que constriñe y puede dar validez a una interpretación, con el consiguiente riesgo de abrir las esclusas de la anarquía crítica. Eagleton, en cambio, esgrime el argumento de que los textos pertenecen al conjunto de una lengua y tienen complicados nexos con otras prácticas lingüísticas, por mucho que las trastornen y violen: «Esto es parte de lo que significa que la obra literaria restringe las interpretaciones que de ella hacemos, o que su significado, hasta cierto punto, se halla inmanente en ella» (1988: 110). Eco también defiende la *intentio operis*. La noción desempeña un papel relevante como fuente de sentido que, aún sin poder ser reducida a la «pretextual *intentio auctoris*, actúa como restricción sobre el juego libre de la *intentio lectoris*» (1995: 11). Frente al derroche de energías interpretativas, Eco sugiere «aceptar una especie de principio properiano según el cual si no hay reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son las mejores, existe al menos una regla para averiguar cuáles son las malas» (1995: 55).

Michel de Certeau advierte, sin embargo, que los derechos del texto coinciden con las prerrogativas de los críticos, «catégorie de clerics»(1990: 246) que, como antaño la ortodoxia, condenan, por herejes, infieles o ignorantes, las lecturas que escapan a la ficción de la literalidad por ellos creada:

L'utilisation du livre par des privilégiés l'établit en secret dont ils sont les « véritables » interprètes. Elle pose entre le texte et ses lecteurs une frontière pour laquelle ces interprètes officiels délivrent seuls des passeports, en transformant leur lecture (légitime, elle aussi) en une « littéralité » orthodoxe qui réduit les autres lectures (également légitimes) à n'être qu'hérétiques (pas « conformes » au sens du texte) ou insignifiantes. De ce point de vue, le sens « literal » est l'index et l'effet d'un pouvoir social, celui d'une élite (1990: 248).

Monopolio de una élite, el sentido está lejos de poseer el atributo de la inmutabilidad; varía en función de las prácticas de lectura, insiste Roger Chartier:

Il faut tenir que les formes produisent du sens et qu'un texte, stable en sa lettre, est investi d'une signification et d'un statut inédits lorsque changent les dispositifs qui le proposent à l'interprétation. Il faut tenir aussi que la lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes. (1992: 15).

¿Qué parte corresponde a lo cultural o a lo imaginario en la construcción del sentido? Preguntas como esta orientan los trabajos de Michel Picard y Vincent Jouve. Sus análisis sobre la experiencia de la lectura aúnan los postulados de la

teoría de la recepción (Jauss) y la pragmática del lenguaje (Austin, Searle) con los presupuestos psicoanalíticos de Didier Anzieu et Bellemin-Noël, pero suponen una importante inflexión teórica, por cuanto el acento recae, como subraya Raymond Michel, «non pas seulement sur la relation herméneutique entre un lecteur et un texte s'offrant à son interprétation, mais sur l'émotion du sujet devant un message qui garde des traces d'une subjectivité avec laquelle le lecteur peut entrer en résonance» (2005: 119).

Que se conciba como hermenéutica, se entienda como experiencia o se describa como práctica, lo cierto es que la lectura, como bien sabía Barthes, desbarata las teorías que pretenden apresarla:

La lecture, ce serait en somme l'hémorragie permanente, par où la structure – patiemment et utilement décrite par l'Analyse structurale – s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait, conforme en cela à tout système logique qu'en définitive rien ne peut fermer – laissant intact ce qu'il faut bien appeler le mouvement du sujet et de l'histoire: la lecture, ce serait là où la structure s'affole (1984: 48).

El fracaso de la ciencia de la lectura, siempre según Barthes, se explica porque «dans la lecture, tous les émois du corps sont là, mélangés, roulés: la fascination, la vacance, la douleur, la volupté» (1984: 43). El cuerpo es la vía por la que el pensamiento excede sus propios límites y se abre a la alteridad del texto. Lo que sucede cuando se recorre una página escrita y es anterior a la comprensión de los signos, a su desciframiento, en definitiva, a la lectura como donación de sentido, interesa especialmente a Percec:

Ce qu'il s'agit d'envisager, ce n'est pas le message saisi, mais la saisie du message, à son niveau élémentaire, ce qui se passe quand on lit: les yeux qui se posent sur les lignes, et leurs parcours, et tout ce qui accompagne ce parcours: la lecture ramenée à ce qu'elle est d'abord: une précise activité du corps, la mise en jeu de certains muscles, diverses organisations posturales, des décisions séquentielles, des choix temporels, tout un ensemble de stratégies insérées dans le continuum de la vie sociale, et qui font qu'on ne lit pas n'importe comment, ni n'importe quand, ni n'importe où, même si on lit n'importe quoi (1985: 108).

«La lecture rejoint la passivité», nos dice, en cambio, Quignard (1994: 263). Es el libro quien controla los músculos, esculpe los rasgos del rostro y hace palpar el corazón:

Le livre tient en haleine, il noue la gorge, il fait battre excessivement le cœur, il pâlit ou enfièvre la face, il arrache les vains sanglots, il creuse les traits immobiles du visage, il tord le centre du ventre, il gonfle le sexe, et donnant

tours à toutes émotions et à tous simulacres il fait que le corps se lézarde, court à sa ruine (2006:104-5).

Ante el libro, el lector se mantiene inmóvil, en actitud que recuerda la del animal ante las fauces abiertas del depredador (Quignard, 1995: 45) y la de las patricias representadas en los frescos romanos (Quignard, 1994: 64). El libro fascina, porque actúa como *fascinus*; es *fascinus*: «Liber était l'un des noms du dieu fascinant. Le vin, pour les anciens, n'est pas d'abord l'ivresse qui en résulte jusqu'à la *nausea* mélancolique qui l'achève. Le vin (*Liber*) définit d'abord ce qui tend le sexe de l'homme (Silène, Bacchus)» (Quignard, 1994: 259). Leer es ser devorado por la mirada del Otro, porque a eso se refiere precisamente la fascinación. Leerse, en cambio, alude al abandono, al desprendimiento y pertenece al dominio del deseo. Leer y leerse corresponden, asimismo, a los dos movimientos que en la dialéctica de Paul Ricoeur enfrentan y ligan el mundo imaginario del texto y el mundo afectivo del lector. En el momento de interrupción, pausa o éxtasis, las esperas del lector se hallan sometidas a las que el texto desarrolla. El segundo momento tiene que ver con el envío. Al incorporar, consciente o inconscientemente, las enseñanzas de sus lecturas a su propia visión del mundo, el lector recibe una proposición de existencia. La lectura no encuentra, por tanto, su fin en sí misma; es una provocación para ser y obrar de otro modo.

Leer es ausentarse de sí mismo, alejarse de la propia identidad, dejarla en reposo. Esta entrega sin reservas del lector ha sido denostada y percibida como una enfermedad. Sin embargo, las letras miman a los poseídos por lo que Aragon denomina «fureur de lire». El paradigma es don Quijote, pero ¿cómo olvidar a Louis Lambert, asimilando la sustancia de los tres mil volúmenes, fruto de saqueos de abadías y castillos, que componen la biblioteca de su tío? Dotado de una fabulosa memoria en la que moran nombres, palabras, figuras y objetos, y de una potente imaginación, Lambert desaparece en los libros:

Quand il employait ainsi toutes ses forces dans une lecture, il perdait en quelque sorte la conscience de sa vie physique, et n'existait plus que par le jeu de ses organes intérieurs dont la portée s'était démesurément étendue: il laissait, suivant son expression, *l'espace derrière lui* (Balzac, 1980: 31).

En ese salir de sí al que apunta la no conciencia de los límites del espacio, consiste el éxtasis propiamente dicho. El éxtasis y la locura, pues según Starobinski «oublier l'effet de cadre qui doit délimiter la lecture, c'est risquer de sombrer dans la folie; se tenir à mauvaise distance du texte, c'est le manquer, ou se perdre soi-même» (1970: 174). Para Ricoeur, por el contrario, la renuncia al ego viene ligada a la revelación de nuevos modos de ser:

Dans l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur quelque chose arrive. La lecture devient un événement, et c'est la capacité des récits classiques ou modernes d'ouvrir une faille dans notre expérience quotidienne pour la rendre ainsi problématique ou poétique (1985: 230).

También Proust alude al poder de la obra sobre el mundo del lector, a condición de que este acepte desposeerse de lo que es o cree ser:

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que deux qu'il peut y avoir dans la lune (1986: 307).

Por su parte, Georges Poulet entiende y describe la lectura como extrañamiento y alienación:

Tout se passe comme si la lecture était l'acte par lequel une pensée réussissait à se donner en moi un sujet qui ne serait pas moi. La lecture est exactement cela: une façon de céder la place non pas seulement à une foule de mots, d'images, d'idées étrangères, mais au principe étranger lui-même d'où ils émanent et qui les abrite (1971: 281).

El lector se olvida en el texto y en el mundo del otro, pues, como escribe Quignard, «les livres quand ils sont beaux font tomber non seulement les défenses de l'âme, mais toutes les fortifications de la pensée qui se voit prise de court soudain» (1999: 47). Los libros, cuando son bellos, seducen, señala también Quignard, no sin indicar que «seducere» significa separar a una mujer de su morada, llevarla a un lugar apartado y secreto, conducirla fuera de, lejos de. En eso consiste la pérdida en la lectura. De ahí que, como el amor, sea un acto antisocial o asocial: «Ceux qui aiment ardemment les livres constituent, sans qu'ils le sachent, la seule communauté exceptionnellement individualisée» (Quignard, 1999: 221).

La de los lectores es sociedad que no obedece a las reglas del mundo y desconoce los valores que en él imperan. Por ello, el padre de Julien Sorel se muestra violento con el niño debilucho y frágil que lee en lugar de trabajar:

Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien lisait. Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés; mais cette manie de la lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même (Stendhal, 1964: 37).

Como su personaje, Stendhal lee a escondidas, burlando la vigilancia paterna:

Mon père, me voyant pouffer de rire à la lecture de Don Quichotte venait me gronder, me menaçant de me retirer le livre, ce qu'il fit plusieurs fois, et m'emmenait dans ses champs pour m'expliquer ses projets de réparations (bonifications, amendements) (1982: 716).

La censura en el relato de Proust es de otro orden. Incluso en un ambiente que favorece la lectura y se muestra tolerante, el que abre un libro se ve a menudo interrumpido, como si todo conspirase para no dejarlo gozar de su placer con toda impunidad. Lo recuerda la célebre escena en que la cocinera saca al joven Marcel de su ensimismamiento (1986: 307).

En las escenas de lectura reales y ficticias que acabamos de citar, leer es retirarse de la realidad, exiliarse del yo. ¿Qué puede decirse, sin embargo, del lector? La pregunta recorre las páginas de una de las obras más enigmáticas de Quignard, titulada precisamente *Le Lecteur*, sin obtener respuesta, pues a falta de un saber que lo aprehenda y de un nombre que lo nombre, del lector sólo puede decirse que es Nadie:

Ceux qui n'écrivent pas, qui pourtant auront passé leur existence dans les livres, qui connurent pour toute passion, pour toute profession aussi, cette sorte de stupeur que la lecture provoque, que le néant, les chimères rétribuent, qui intime au silence, sont peut-être seuls parmi nous dont la mention doive faire défaut. Que l'oubli les préserve ! (2006: 19).

También se pregunta Quignard si la lectura exige la aniquilación, el exilio, la pérdida y el olvido. Su respuesta: *Le Lecteur*, libro que cierra los libros, que libera de los libros, que crea la comunidad silenciosa de los lectores sin libros: «Nous nous tairions, lecteurs sans livres, en rupture de lecture, hors de nous, au sein d'une taciturnité forcément innommable» (2006: 133). Taciturnos como los amantes, con gesto que repite el de Perseo, los lectores cierran el libro, porque el libro es Medusa, porque la literatura es violencia, como violento es el oficio de escribir: «l'auteur est rempli d'une joie indecible et confuse d'avoir décapité un corps sans la moindre trace de sang. Il se cache et n'ose pas dire que tel est son métier» (Quignard, 1995: 157). El lector cierra el libro y calla. Su silencio es retorno. La lectura es retorno al «primer reino» devastado por el sedimento de la cultura y las aporías de la vida material. Entonces no era la Palabra que «ilumina a todo hombre que viene a este mundo», como está escrito en Jn 1, 9. En el principio que precede al tiempo, que es anterior al tiempo, era el silencio del feto, del *infans*. El *nascor* corresponde, en cambio, a la adquisición de la identidad, o mejor de la no identidad, por cuanto el individuo se convierte en sujeto, en siervo del lenguaje. «Le langage rend esclave» (Quignard, 1995: 73). El hombre no es lenguaje. No ha decidido hablar. Habla como víctima que es de una fascinación. «Nous avons été

fascinés», escribe Quignard para referirse a la seducción de la que hemos sido objeto: «Nous avons été soumis aux noms et aux mots avant d'accéder à la maîtrise vocale. Nous avons prononcé et articulé ces mots et entonné cette langue par sidération maternelle» (2002: 49). Como el nacimiento, la lectura repite la escena primordial de la depredación:

[...] la lecture attire dans l'autre monde. L'écriture est une même transportation dans l'âme de l'autre qu'elle cherche à convaincre. C'est la domiciliation hallucinée que Caton interdisait aux femmes, un retranchement du monde connu, un temps passé ailleurs qu'ici, une anachorèse (Quignard, 1994: 258).

La lectura arrastra al otro mundo como mundo del otro. De ahí la importancia de cerrar el libro y enmudecer: «Lire désidère l'âme. Décollectivise la langue nationale déposée à l'intérieur de soi ainsi que l'effet d'écho qui s'y murmure et qui s'y surveille sous forme de conscience» (Quignard, 1999: 211).

El deseo al que se refiere «désidérer» alude a la pérdida del astro, al desastre, como polo opuesto a la fascinación: «L'autre de la fascination, c'est le perdu; c'est l'absence du signe du printemps dans le ciel, l'absence de la constellation des astres dans le ciel d'hiver, l'absence constatée du signe dans le visible, son attente, son regret, son guet» (1999: 124). El deseo separa. «Separare», del que derivan en francés «séparer» y «sevrer», es el término latino que describe la acción y el efecto del *desiderium* al que se halla vinculada la lectura, o más precisamente el gesto de leerse. Leerse- parece obvio señalarlo- no entraña el riesgo narcisista; apunta, más bien, al desprendimiento de aquello que es en nosotros sin nosotros: el lenguaje, según Quignard; el pensamiento, según Deleuze, quien escribe: «Il y a toujours un autre soufflé dans le mien, une pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications: toute vraie pensée est une agression» (1969: 346).

Los lectores repelen la agresión cuando se atreven a cerrar el libro. El suyo es gesto transgresor que pervierte el fundamento de nuestra cultura, la cual, para disimular u olvidar la desapropiación que la erige y sustenta, creó el mito de la «una caro», que, en lo que concierne a la lectura, pasa por la ocultación de la etimología primera, original, de «liber», convirtiendo así al hombre en «bibliógrafo» :

En mangeant le Livre où se déposa le bruissement des désirs des générations qui nous déterminent symboliquement, le sujet s'identifie au groupe qui l'a vu naître, groupe fondamentalement structuré par la religion. En même temps s'opère en lui l'avènement énigmatique de la procréation: l'être-père masculin, le désir féminin (Haddad, 2005: 150).

El destino de los amantes no es fundirse en una sola carne o en un solo cuerpo. El destino del lector no es ser uno con el libro, sino la soledad. El lector está solo. «Si “seul” que hors de “soi”. Si hors du “seul” que hors ego, hors le monde, hors le livre, hors la loi» (Quignard, 2006: 37). La lectura nos transporta fuera del mundo, del yo y de la ley, a ese espacio que Quignard denomina «point extatique de dislocation» (1999: 271) donde el otro permanece irreductible e inasible, donde se borra la indeterminación yo-tú creada por el lenguaje y surge la diferencia sexual, y donde «mon désir n’est pas ton désir» (1999: 134). En la lectura, se impone, como también advierte Proust, la separación: «Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l’auteur finit, et nous voudrions qu’il nous donnât des réponses, quand tout ce qu’il peut faire est de nous donner des désirs» (1971: 180).

La postura de Quignard no parece marginal, a tenor de la confesión de Nietzsche:

En mi caso, cualquier tipo de lectura constituye para mí una diversión, y, en consecuencia, colabora en liberarme de mí mismo, al permitirme salir a pasear por ciencias y almas que me son ajenas, cosa que ya no me tomo en serio. La lectura me recrea precisamente de mi seriedad. En mis períodos de intenso trabajo, no se verá ni un solo libro a mi alrededor; me cuido mucho de que nadie hable y ni siguiera piense cerca de mí. Esto es, realmente, lo que significa leer (1999: 33).

Se podría pensar que las críticas de Nietzsche conciernen sólo a la lectura erudita, pero lo cierto es que para el pensador leer saca fuera de sí, cuando de lo que se trata es de llegar a ser lo que se es, según la dinámica soy, fui, seré ejemplificada en *Las tres metamorfosis de Zaratustra*:

Os indico las tres transformaciones del espíritu: la del espíritu en camello, la del camello en león y la del león en niño. Muchas cosas pesadas hay para el espíritu fuerte, sufrido y reverente; apetece su fuerza lo pesado, lo más pesado. ¿Qué es pesado?, Pregunta el espíritu sufrido, y se arrodilla cual el camello, ansioso de llevar pesada carga [...] Con todo carga el espíritu sufrido; como el camello cargado se interna en el desierto, se interna él en su desierto. Mas en pleno desierto tiene lugar la segunda metamorfosis: la del espíritu en león ansioso de conquistar libertad y mandar en su propio desierto [...] Hermanos, ¿para qué es menester el león en el espíritu? ¿Por qué no basta la bestia sufrida que se resigna, sumisa y reverente? Establecer valores nuevos -he aquí algo que ni aún el león es capaz de hacer; pero conquistar libertad para nueva obra- esto sí que puede hacer [...] Mas decid, hermanos, ¿de qué empresa superior a las fuerzas del león será capaz el niño? ¿Por qué tiene que transformarse en niño el león rapaz? Es el niño inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que echa a girar espontáneamente, un movimiento inicial, un santo

decir ¡sí! [...] Os he indicado las tres metamorfosis del espíritu: la del espíritu en camello, la del camello en león y la del león en niño (1999: 38-39).

Sirvan las tres metamorfosis del espíritu para resumir los estados de lectura que hemos descrito. Queda por señalar que la lectura no es simple desprendimiento. La vuelta al sí que implica y conlleva leerse exige un nuevo comienzo que no se sitúa en el pasado, sino en el futuro, porque pertenece al orden del por-venir. Lo que está por venir es el lector que opta por lo pensado y sentido en contra de lo recibido. En esta perspectiva, leer no es ponerse a la escucha del *eidos* original. No se trata de retornar al significado primero y con él a la verdad agrupando los diversos elementos que la constituyen, ni de quedar sujeto al texto. Leerse es decantarse por una hermenéutica que es acontecimiento. A ella le compete que el yo agónico y privado de sí mismo, el yo sin yo de la fascinación, tenga la posibilidad de surgir en enfrentamiento y confrontación con el libro. De ahí que la lectura sobrelleve a duras penas la tarea de preguntar por las intenciones que presiden a la creación del texto o por el sentido emboscado tras su corteza. Michel Charles advierte que «la lecture est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite ; elle en est l'avenir» (1977: 247).

También el sentido se halla indefectiblemente ligado a lo que está por venir, no a lo dado para siempre y desde siempre, pues no posee el atributo de la inmutabilidad. Pertenece al orden de lo que está por llegar, por no hallarse detrás del texto, en la conciencia del autor, en su contexto socio-histórico o en el texto mismo. De Paul Ricoeur es la magnífica intuición de que el sentido está delante y transforma tanto a la obra como al lector. Por su parte, Bruno Clément afirma : «par le moyen du texte, le lecteur, le commentateur cherche toujours à rejoindre, à dire quelque chose «d'autre», «un autre que le texte» auquel le texte ne contredit pas et qui constitue l'horizon de son commentaire» (2000 : 114). Puede que «eso otro» sea de naturaleza alegórica, como defiende Clément ; pero, en cualquier caso, posee la textura del deseo.

BIBLIOGRAPHIE

BALZAC, H. (1980): *Louis Lambert*, París, Gallimard.

BARTHES, R. (1984): *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil.

CERTEAU, M. (1990): *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, París, Gallimard, coll. Essais.

CLÉMENT, B. (2000): *L'invention du commentaire : Augustin, Jacques Derrida*, París, PUF.

CHARLES, M. (1977): *Rhétorique de la lecture*, París, Seuil.

- CHARTIER, R. (1992): *L'Ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Alinea.
- DELEUZE, G. (1969): *Logique du sens*, París, Minuit.
- EAGLETON, T. (1988): *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- ECO, U. (1987): *Lector in fabula : la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- . (1992): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- HADDAD, G. (2005) : *Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, París, Hachette.
- MICHEL, R. (2005): «Expérience de la lecture et expérience esthétique : du plaisir et de l'émotion», en Jouve, V. (ed.), *L'expérience de la lecture*, París, L'Improviste.
- NIETZSCHE, F. (1999a): *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Edimat.
- . (1999b): *Así hablaba Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Barcelona, Edicomunicación.
- PEREC, G. (1985): *Penser / Classer*, París, Hachette.
- PIMENTEL, L. A. (2005): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI editores.
- POULET, G. (1971): *La conscience critique*, París, José Corti.
- PROUST, M. (1989): *Le Temps retrouvé*, París, Gallimard.
- QUIGNARD, P. (2006): *Le Lecteur*, París, Gallimard.
- . (2002): *Abîmes. Dernier Royaume III*, París, Grasset.
- . (1999): *Vie secrète*, París, Gallimard.
- . (1995): *Rhétorique spéculative*, París, Gallimard.
- . (1994): *Le sexe et l'effroi*, París, Gallimard.
- RICŒUR, P. (1985): *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Seuil.
- SARTRE J. P. (1948): *Qu'est-ce que la littérature ?*, París, Gallimard.
- STAROBINSKI, J. (1970): *La relation critique*, París, Gallimard.
- STENDHAL (1964): *Le Rouge et le Noir*, París, Flammarion.
- . (1982): *Vie d'Henry Brulard. Œuvres intimes*, París, Gallimard.

3. DIDÁCTICA DE LA TEMPORALIDAD EN FLE Y OTRAS ENSEÑANZAS

Le trompe-l'œil des temps verbaux

MARINA ARAGÓN COBO
Universidad de Alicante

1. INTRODUCTION

Le français comporte une catégorie grammaticale de temps, où le marquage temporel est obligatoire. Les marques temporelles et aspectuelles se répartissent sur divers éléments de l'énoncé (le verbe, le temps verbal, les compléments du verbe, les indicateurs temporels, les constructions syntaxiques, etc.). Ces catégories de temps qui interagissent les unes avec les autres ne signifient que par rapport au moment de la prise de parole, *i.e.* au point d'ancrage de la communication. La valeur des formes verbales est donc dépendante des contextes et de l'attitude de l'énonciateur. On peut alors parler d'une dimension subjective des temps verbaux. Cette approche du temps verbal fait éclater dans certains cas la notion de « temps », lorsque les emplois ne répondent pas aux strictes valeurs descriptives ou référentielles. En effet, à côté de l'usage régulier largement étudié, il peut y avoir des emplois du modal qui transgressent le cadre des valeurs fondamentales des temps verbaux.

Cette étude s'intéresse aux particularités que présente l'expression du temps, en rendant compte d'occurrences temporellement décalées, lorsqu'elles servent à la modalisation.

Nous nous proposons donc d'analyser divers cas de « trompe-l'œil », de trois temps de l'indicatif, dans une perspective de conceptualisation grammaticale contrastive. L'analyse que nous suivrons a donc pour objectif d'impliquer les apprenants dans une activité cognitive, pour les amener à mieux comprendre le fonctionnement de leur propre langue maternelle et du FLE en regard. À partir d'exemples, malheureusement phrastiques, mais que nous tenterons malgré tout de situer en contexte, nous ne signalerons que les différences d'emploi entre les deux langues, pour ne pas prolonger l'étude lorsque les deux langues fonctionnent de pair.

2. LA MODALISATION DES FORMES VERBALES

La complexité des formes et des valeurs des temps du verbe français en fait une des difficultés principales de l'enseignement/apprentissage de la langue française. Elle constitue un terrain de recherche très labouré qui constitue le lieu privilégié de nombreux débats entre linguistes ayant des points de vue différents pour l'aborder. Barbazan (2006 : chapitre II) retrace l'éventail des postulats et des démarches linguistiques s'intéressant à la sémantique du système verbal. La question de la sémantique des formes verbales est certes un domaine linguistique complexe où les diverses perspectives d'analyse s'avèrent souvent contradictoires. Nous ne prétendons pas pénétrer dans ce sujet risqué. Nous nous limiterons à mettre en saillance quelques cas de polysémie des formes verbales où la modalisation joue un rôle important.

En effet, la prise en compte de la modalisation est cruciale pour l'interprétation et l'analyse des textes où l'énonciateur s'engage véritablement. Mais qu'est-ce que la modalisation ? Elle s'inscrit dans la problématique de l'énonciation. Se basant sur les études de la logique scholastique, Bally a distingué deux dimensions dans tout énoncé : le *modus* et le *dictum*. Le *modus* indique l'attitude du locuteur par rapport à la réalité du contenu exprimé, tandis que le *dictum* véhicule le contenu propositionnel. D'après A. Meunier (1974), cité par Maingueneau (2002, 385), le premier renvoie aux *modalités d'énoncé* (qui réalisent la *fonction expressive* de Jakobson), en marquant la position de l'énonciateur vis-à-vis du contenu de l'énoncé, et le second, le *dictum* se rapporte aux modalités d'énonciation, en se traduisant par différents types de phrases énonciatives, *i.e.* la modalité assertive, la modalité interrogative, la modalité jussive et la modalité exclamative.

Pour manifester son point de vue, l'énonciateur utilise des marques de modalité, car la langue offre diverses façons de modaliser un énoncé : dans le cadre de ce travail, nous ne retiendrons que les procédures de modalisation susceptibles d'apporter un éclairage sur la valeur sémantique de certains temps (désinences verbales, verbes et auxiliaires modaux). Nous ferons à la suite un rapide survol des trois temps verbaux cités plus haut dont les « tiroirs¹ » sont déplacés par rapport à la perspective temporaliste stricte, à cause de l'implication de l'énonciateur.

¹ Vetters emploie le terme de *tiroir* qu'il emprunte lui-même à Damourette et Pichon (1911-1945) pour parler des temps verbaux (Vetters, 1996 : 6).

3. LES FAUX PRÉSENTS DE L'INDICATIF

De nombreuses études ont été faites à propos des valeurs atemporelles du présent (présent d'habitude, permanent, présent gnomique, présent de définition, de vérité éternelles, présent générique ou panchronique). Il peut arriver cependant qu'un énoncé au présent demande un traitement particulier. Son interprétation temporelle dépend alors de la valeur aspectuelle du verbe ou de sa nature pragmatique. Il s'agit dans ces cas de faux présents en concurrence avec le futur, un temps du passé ou l'impératif. Nous nous limiterons à signaler les valeurs que nous considérons simplement aspectuelles, pour nous consacrer ne serait-ce que sommairement aux valeurs performatives ou modales, bien que les frontières entre aspect et modalité soient quelquefois controversées.

3.1. Le présent à valeur de futur

- ▶ Un énoncé au présent peut évoquer le futur proche s'il est situé après le point d'énonciation, le procès étant décalé dans l'avenir comme dans l'énoncé *Je pars demain pour le Québec*.
- ▶ On peut rencontrer également ce « présent-comme-futur » sans indicateur temporel : *Attends-moi, j'arrive !* Il y a ici un effet d'actualisation qui signale l'imminence du futur.
- ▶ Charaudeau (1992 : 465) signale deux autres cas d'emploi du présent à valeur de futur :
 - ▶ L'actualisation dans le futur
 - ▶ Charaudeau ajoute : « dans le cas précédent, c'était le futur qui était rendu présent, alors qu'ici, on se transporte dans le futur pour en actualiser un de ses moments » : *Salut, on se téléphone et on se retrouve*.
 - ▶ Dans une séquence de programmation, il peut s'employer à la place de l'impératif et en atténue l'effet quelque peu jussif : *Vous prenez la deuxième rue à gauche, puis vous tournez à droite*.
 - ▶ Tous ces emplois relèvent surtout de la langue orale.

3.2. Le présent à valeur de passé

Confais (1990 : 172-173) recense 5 types de faux présents évoquant le passé : le présent historique, le présent narratif, le présent de résumé, le présent encyclopédique et le présent des titres de presse, mais ces présents rendent surtout compte de leur valeur aspectuelle.

Il faudrait ajouter à cette série de présents évoquant le passé, un exemple où le présent se réfère à un passé proche, qui reste relié au moment de la parole *Je sors à l'instant du bureau*.

3.3. Le présent à valeur injonctive

Toute forme impérative ne correspond pas nécessairement à la modalité jussive. Ex. : *Asseyez-vous, je vous en prie*.

- ▶ À l'inverse, selon la force de l'intonation et le statut du sujet parlant, il peut arriver qu'un ordre formel soit exprimée au présent : *tu te tais* (une mère fâchée à son enfant). Cet énoncé au présent revendique irréductiblement une légitimité performative totale dans la situation d'énonciation.
- ▶ Le présent des auxiliaires déontiques (*devoir, falloir* ou autres expressions verbales équivalentes) peut-être l'indice d'un haut degré d'implication. Il s'agit ici aussi de l'expression de l'obligation catégorique :

Tu dois faire tes devoirs / Il faut dire la vérité / Il faut que tu dises la vérité.

L'espagnol coïncide dans ces emplois jussifs et il utilise parallèlement plusieurs tournures que l'on demande aux apprenants de retrouver, dans une démarche de conceptualisation contrastive : *Es preciso que / es menester que / es necesario que / hace falta que* suivies du subjonctif, *es preciso / es menester / es necesario / hace falta, hay que + infinitif*. Mais l'échelle de mesure de l'obligation présente différents degrés dans cette langue. Ainsi *tener que + infinitif* sert à traduire l'obligation la plus catégorique, tandis que *haber de* au présent + infinitif exprime plutôt une idée de convenance qu'une idée d'obligation drastique : *Hemos de marcharnos dentro de dos horas para llegar a tiempo a la fiesta* (A. Palacio Valdés)².

3.4. Le présent à valeur de probabilité

- ▶ Construit avec l'auxiliaire modal *devoir* au présent, ce présent pourrait commuter avec un futur ou un conditionnel, car *devoir* est polysémique et à part sa valeur déontique, il peut adopter une valeur épistémique qui traduit la probabilité :

Il doit être malade, car je ne le vois pas dernièrement.

² Voir à ce sujet Coste et Redondo (1965 : 516-519) : *Syntaxe de l'espagnol moderne*.

En espagnol, la tournure *deber de + infinitif* exprime aussi une simple idée de conjecture. La préposition *DE* doit toujours apparaître dans ce cas (quoique la tendance de la langue espagnole actuelle soit de la supprimer) :

Il doit être sept heures / deben de ser las siete. L'espagnol préfère dans ce cas l'usage du futur : serán las siete.

► *Pouvoir* indique quelquefois la possibilité incertaine : *Je peux m'être trompé.* Dans ce cas, il équivaut à la locution verbale *il se peut + subjonctif*. En espagnol, cet énoncé sera exprimé par : *puede que me haya equivocado* plutôt que par *puedo haberme equivocado*.

4. LE FUTUR

La valeur générale du futur simple est de marquer un fait à venir par rapport au moment de la parole. Cependant, il peut se charger de différentes valeurs modales ayant trait à l'avenir, sans qu'il situe forcément le procès à une date postérieure. Riegel, Pellat et Rioul (1994 : 313-315) relèvent six emplois différents de futurs modalisateurs : le futur injonctif, le futur de promesse, le futur prédictif, le futur d'atténuation, le futur d'indignation et le futur de conjecture ou de supposition. Nous les analysons brièvement à la suite :

4.1. Le futur injonctif

Ce futur a trait à la modalité jussive qui exprime la volonté du locuteur d'obtenir un changement dans le monde, à des degrés différents, car sa force est variable. Elle dépend des nuances apportées par la modalisation, soit « règle morale, ordre strict, suggestion, consigne pour un devoir, etc. Le futur simple permet d'explicitier l'époque où doit se réaliser l'ordre, qui est généralement moins strict qu'à l'impératif, à cause de la part d'incertitude inhérente au futur »³ : *Vous rangerez votre chambre.* Par contre, dans les dix commandements, l'ordre est catégorique : *Tu ne tueras pas.*

4.2. Le futur de promesse

Il accomplit l'acte illocutoire de promesse et doit être utilisé à la première personne, puisque le locuteur s'engage vis-à-vis du destinataire à réaliser un acte performatif : *Je ferai du sport cette année.*

³ Voir Riegel et al, 314.

4.3. Le futur prédictif

Dans ce cas, l'époque future qu'il évoque est indéterminée. C'est le futur employé dans les prophéties.

4.4. Le futur d'atténuation

Le futur simple peut s'employer au lieu de l'indicatif présent, par politesse, pour atténuer une affirmation, souvent formulée à la première personne : *Je vous demanderai un petit service*. Le décalage existant par rapport au moment de l'énonciation en fait un acte indirect.

4.5. Le futur d'indignation

Le locuteur exprime son indignation à propos d'un procès qu'il croit possible. Dans ce cas, la phrase est interrogative ou exclamative : *Quoi ! Tu approuveras cette conduite !*

4.6. Le futur de conjecture ou de supposition

Avoir et *être* s'emploient au futur simple (dans le futur antérieur), pour exprimer l'explication probable d'un fait présent que l'avenir confirmera ou permettra de vérifier *J'ai trouvé ce livre sur le bureau : quelqu'un l'aura oublié*. Cet usage est rare dans le discours oral en français, alors qu'il est très courant dans la langue espagnole : *a alguien se le habrá olvidado*.

5. L'IMPARFAIT

L'imparfait présente toute une série de tiroirs déviants, car il est en fait un temps *imperfectif*, inapte à localiser dans le passé de façon stable. On trouve parmi les emplois particuliers de l'imparfait : l'imparfait de perspective, l'imparfait narratif ou historique, l'imparfait hypocoristique, l'imparfait forain, l'imparfait de politesse, l'imparfait du système conditionnel.

5.1. L'imparfait de perspective

Ce substitut du futur est appelé également le « prospectif ». On le trouve avec l'auxiliaire modal *devoir* dans des phrases comme : *Louis XIV devait mourir en 1715*. Benveniste l'appelle à son tour « le présent de définition » qu'il distingue du présent historique.

Dans l'énoncé *Je devais ne plus le revoir*, on retrouve la notion prospective à laquelle s'ajoute la modalité assertive : « Je constate que je n'allais plus le revoir »

5.2. L'imparfait à sens présent

Certains emplois particuliers de l'imparfait sont l'alternative au présent. Ils correspondent à l'imparfait hypocoristique, l'imparfait forain, l'imparfait de politesse, l'imparfait préliminaire et l'imparfait du discours indirect. Wilmet (1976 : 101-104) les rassemble sous la dénomination *d'imparfait à sens présent*. Nous résumerons à la suite en quelques lignes ces imparfaits à valeur présente.

5.2.1. L'imparfait hypocoristique

Il est appelé aussi « mignard » ou « enfantin » et il est associé à la transposition de personnes. On l'utilise généralement pour s'adresser à un jeune enfant ou à un animal familier pour exprimer un fait qui, objectivement se rapporte au moment où l'on parle. Une maman peut dire à son enfant : *Comme il était beau !*

Confais (1990 : 289-291) donne l'exemple suivant : « *Mais c'est qu'il était mignon le petit toutou à sa mère* ». Il ajoute, en citant Maingueneau (1981 : 71-72) :

Il s'agit pour le locuteur de désamorcer « la violence inhérente à sa prise de parole » (71). [...] Cette dissociation est plutôt une *conséquence* de « l'impossibilité d'une réciprocité dans l'échange » (71). Il est difficile de considérer le toutou (ou un bébé) comme un interlocuteur à part entière, et c'est pourquoi le locuteur 1 s'exclut [...] en mettant au passé son acte d'interpellation d'autrui » (71-72) et 2 désigne son partenaire par la « non-personne » (72).

Cet emploi a reçu de la part d'autres studios de l'imparfait des explications variées, notamment celle de Imbs (1968 : 97) : « Le recul dans le passé symbolise analogiquement un recul respectueux ou symbolise l'écart qui sépare le monde de la personne adulte du monde de l'enfant auquel elle s'adresse ». D'après Brès (2004 : 141), même si le locuteur prend ses distances grâce à la troisième personne, « l'énoncé rapporté est imputé à l'allocutaire » – ce qui se rapproche du discours indirect libre – et « présupposé comme immédiatement antérieur ».

Cet emploi hypocoristique est plus particulier au français qu'à l'espagnol.

La notion de retrait, de décalage est valable également pour les imparfaits forains et de politesse.

5.2.2. L'imparfait forain

Ici encore, le moment de référence de la situation dénotée par le verbe est le présent, mais son objectif est d'atténuer l'impact allocutif de ce dernier⁴. Un commerçant, voulant être très avenant, peut s'exprimer de la sorte à sa cliente : *Qu'est-ce qu'elle désirait, la p'tite dame ?*

Mais l'imparfait forain n'implique pas forcément l'interpellation de l'interlocuteur à la troisième personne. Barbazan (2006 : 407) donne à ce propos l'exemple suivant : *Qu'est-ce qu'il vous fallait comme ruban ?* Dans cette perspective, Berthonneau et Kleiber n'épousent pas la thèse du décalage et de la rupture des linguistes aspectualistes, par rapport à la situation d'énonciation. Ils soutiennent la théorie « anaphorique méronymique » de continuité de l'imparfait forain comme une « situation antécédent du passé ». Barbazan explique ainsi leur point de vue⁵ :

La question de la situation tenant lieu d'antécédent pour l'imparfait forain est bien pour Berthonneau et Kleiber une situation du passé par rapport au moment où la phrase est prononcée, puisque c'est « celle où la cliente attendait que le commerçant puisse la servir ». Ainsi, par l'emploi du passé, le commerçant signifie à sa cliente qu'il l'a remarquée avant de pouvoir la servir et manifeste ainsi poliment qu'il a tenu compte d'elle avant le début de leur échange.

5.2.3. L'imparfait de politesse ou de discrétion

Il s'agit également d'un imparfait d'atténuation car il est très proche de l'imparfait forain. Comme l'antérieur, il s'emploie surtout dans l'oral pour un fait commencé avant qu'on ne parle, en le présentant sous son aspect passé. Il exprime une demande polie dans une proposition principale, avec quelques verbes introduisant un infinitif et jouant le rôle de semi-auxiliaires. Ce sont des verbes de volonté ou de mouvement à la première personne : *Je voulais / venais demander un service.*

Barbazan (2006 : 409) indique que, dans ce cas aussi, Berthonneau et Kleiber justifient l'emploi atténuatif de cet imparfait qu'ils considèrent anaphorique à la place du présent. Ils postulent de plus (comme pour l'imparfait forain) leur théorie d'imparfait anaphorique métonimique, car l'imparfait est censé dénoter une partie par rapport à la situation tenant lieu d'antécédent qui, elle, constitue le tout.

⁴ L'imparfait forain est décrit par Barbazan (2006: 401).

⁵ Voir Barbazan (2006: 407-408).

Le locuteur renvoie par un temps du passé aux signes perceptibles de son désir précédant la formulation même de la demande – et que cette formulation apparaît alors à l'interlocuteur comme une réponse à la question implicite qu'il poserait au demandeur sur les raisons de sa présence.

Barbazan reprend les paroles de ces deux linguistes (1994 : 82) qui expliquent ainsi l'emploi de cet imparfait, de la part du locuteur :

En répondant en somme à une question implicite de l'interlocuteur : « Vous voulez savoir pourquoi je suis là, ce que je veux. » C'est en cela que l'imparfait est atténuatif. Il présente la demande indirecte... comme une réponse. L'interlocuteur fait, au fond, figure de demandeur. La courtoisie consiste donc à présenter l'interlocuteur comme l'instigateur de la demande. »

Berthonneau et Kleiber font provenir la valeur de cet imparfait forain des maximes conversationnelles gricéennes de pertinence et de quantité. Barbazan (2006 : 411) ne partage pas le sens d'anaphoricité que donnent ces deux linguistes à l'imparfait forain, surtout en ce qui concerne leur autre exemple : *Je téléphonais pour savoir si ma voiture était réparée*, car il lui semble au contraire que « la conversation téléphonique ne s'inscrit pas pour la secrétaire dans la continuité d'une situation passée ». Il s'oppose aussi à la détection de la valeur anaphorique clairement perceptible des imparfaits hypocoristiques : « Il ne paraît pas immédiat de trouver à quelle situation du passé renvoie cet imparfait ».

Barbazan se réaffirme dans la thèse partagée par la plupart des linguistes pour l'imparfait hypocoristique et l'imparfait forain (2006 : 414) : « On peut considérer l'imparfait comme un marqueur d'atténuation de la valeur illocutoire du présent ». Et cette performance énonciative « doit être envisagée en elle-même, c'est-à-dire sans dériver la valeur illocutoire d'une valeur temporelle ou aspectuelle fondamentale ».

5.2.4. L'imparfait préludique

Avant de se mettre à jouer, les enfants établissent souvent leurs propositions de jeu à l'imparfait, à la place du présent. S'ils jouent au gendarme et au voleur. Ils pourront annoncer ainsi le jeu : *Vous, vous étiez les voleurs, et moi le gendarme*.

Dans cette perspective, c'est la partie prospective du procès vu à l'imparfait qui joue un rôle essentiel, car les faits futurs qu'imaginent les enfants sont déjà considérés comme réels et continueront à l'être pendant le jeu.

5.2.5 L'imparfait du discours indirect

► Le discours indirect lié

Nous n'allons pas nous attarder sur l'emploi de l'imparfait dans la proposition subordonnée complétive quand, dans le discours indirect lié, le verbe de la principale est au passé. Cet imparfait transpose le présent employé dans le discours direct pour exprimer des paroles ou des pensées. Il s'agit d'une question de concordance des temps qui s'avère être une servitude grammaticale obligeant à l'emploi de l'imparfait :

Il pleut / Il a dit qu'il pleuvait.

Confais (1990 : 70-71) analyse un cas plus épineux, car ambigu en ce qui concerne la datation, correspondant à l'énoncé suivant : *Je vous ai dit que mon mari fumait le cigare.*

Cet exemple de Confais se prête à différentes interprétations selon le contexte. Barbazan (2006 : 402) affirme à ce sujet :

Soit il s'agit d'un fait présent, toujours valable (équivalent à « *mon mari fume le cigare* » au discours direct), soit le mari s'est arrêté de fumer (« *mon mari fumait le cigare – avant de se mettre intensivement au yoga* »). Rien dans l'énoncé ne permet de trancher pour l'une ou l'autre des interprétations.

Dans la deuxième interprétation « non valable aujourd'hui », on peut entendre également, selon Confais, que la dame en question est divorcée ou veuve.

► Le discours indirect libre

Une valeur modale différente peut être relevée dans le discours indirect libre. Valiquette et Lesage (1995 : 142-143) rapportent l'exemple suivant :

À son réveil, il ne la reconnaissait plus, ni elle, ni son fils Francis, ni même sa mère. « Je ne me reconnaissais même pas moi-même. Je ne savais même pas mon nom » dit-il. De plus, selon les médecins, il ne devait jamais marcher.

Ils l'analysent ainsi : « Le lecteur comprend bien que *devoir* trouve sa source dans une déclaration des médecins qui avaient examiné le patient. Il faut ajouter que c'est justement le recours au modal qui livre cet effet ».

Devoir exprime ici une conséquence attendue, rattachée au contenu des paroles qui précèdent le discours indirect libre, ce que *aller + infinitif* ne pourrait signifier, puisqu'il n'y a aucune perspective future dans le passé.

En espagnol, cette valeur modale ne se rendrait pas par le semi-auxiliaire *devoir*, mais par le conditionnel : *no andaría nunca más*. Il y aurait donc une perte de la notion de certitude qu'allie *devoir*, en français, avec l'idée de pronostic.

5.6. L'imparfait du système hypothétique

La langue peut utiliser l'imparfait pour évoquer l'irréalité, c'est-à-dire une hypothèse. Ces valeurs modales de l'imparfait se trouvent dans les phrases conditionnelles en français, mais non en espagnol, puisqu'il est suivi de l'imparfait du subjonctif, comme le savent fort bien nos étudiants. Cependant, la présence du SI hypothétique n'est pas nécessaire à une lecture non factuelle, *i.e.* contrefactuelle (potentielle ou irréalité). C'est par exemple le cas de « l'imparfait d'imminence⁶ » ou de « l'imminence contrecarrée » :

(1) *Une minute de plus, le train déraillait.*

(2) *Sans la présence d'esprit du conducteur, le train déraillait.*

Ici, le français et l'espagnol coïncident dans la valeur modale, car dans cet emploi, l'imparfait équivaut à un conditionnel passé (*aurait déraillé / habría descarrilado*) marquant l'irréel du passé, pour une raison implicite (1) ou explicite (2).

L'exemple peut être plus ambigu si l'on change l'indicateur temporel. En effet, l'énoncé décontextualisé *Une minute plus tard, le train déraillait*, peut aussi dénoter, dans les deux langues également, une action passée effective, en interprétant que le train a effectivement déraillé. Ce dernier exemple correspondrait alors à l'imparfait de perspective.

Dans les modalités exclamatives et interrogatives, diverses valeurs modales sont possibles, dans des énoncés introduits par *si*, sans proposition principale. Ils traduisent le souhait, le regret ou une suggestion.

► L'expression du souhait

Quelqu'un fait une requête dans l'Internet : *Ah, si vous pouviez* me retrouver ce film, quel plaisir ! Merci d'avance.

► La manifestation d'un regret : *Ah ! Si tu me l'avais dit !*

► La formulation d'une suggestion : *Si nous allions au cinéma ?* SI peut être renforcé par la conjonction *et*, qui ouvre une perspective : *Et si c'était vrai ?* (Roman de Marc Lévy).

CONCLUSION

Ce petit tour d'horizon de quelques valeurs modales du présent, du futur et de l'imparfait n'a pas pu être prolongé par celles du conditionnel, de l'impératif ou du subjonctif, comme prévu au départ, vu les limites de ce travail. Il nous a tout de

⁶ Voir Wagner et Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, 356.

même permis de conscientiser l'apprenant sur les trompe-l'œil des temps verbaux. Le rôle de l'enseignant est d'aider l'apprenant à découvrir, en l'occurrence, les valeurs modales activées dans les énoncés phrastiques donnés, ou mieux encore, dans des textes que nous n'avons pas l'espace de présenter. Grâce à la conceptualisation grammaticale contrastive, qui permet à l'étudiant de FLE d'intérioriser réellement la grammaire, il s'entraîne à transférer un type de relation de son domaine cognitif initial (l'espagnol) dans le domaine du français, ce qui lui permet d'observer, de comparer, d'associer ou de distinguer. L'apprenant réalise ainsi que les valeurs modales coïncident la plupart du temps dans les deux langues en regard et en discerne les quelque fonctionnements différents. Il découvre aussi, sous cet éclairage, que les tiroirs verbaux ne sont pas étanches, et qu'en dépit de leur unicité morphologique, le présent, le futur et l'imparfait se voient attribuer des valeurs discursives différentes à celles ordonnées par les postulats temporalistes rigoureux.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBAZAN, M. (2006) : *Le temps verbal*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- CHARAUDEAU, P. (1992) : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.
- CONFAIS, J.-P. (1990) : *Temps, mode, aspect*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- COSTE, J. et A. REDONDO (1965) : *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes.
- GOOSSE, A. et M. GREVISSE (2007) : *Grammaire française*, 14^e éd., Bruxelles, Duculot.
- IMBS, P. (1968) : *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck.
- MULLER, Ch. (1966) : « Pour une étude diachronique de l'imparfait narratif », *Mélanges de grammaire française offerts à M. Grévisse*, Gembloux, Duculot.
- RIEGEL, M., J.-Ch. PELLAT et R. RIOUL (2005) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VALIQUETTE, Ph. L. et R. LESAGE (1995) : « Sur quelques emplois de *devoir* + *infinitif* à l'imparfait », *Langues et linguistique*, n° 21, 139-151, Québec, Université Laval.
- WILMET, M. (1979) : *Études de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck.

Quelles activités proposer pour parler correctement... au passé ?

MARÍA ÁNGELES BARQUERO ARMESTO
Universidad de Extremadura

1. INTRODUCTION

Dans nos cours de langue, nous constatons quotidiennement les difficultés rencontrées par nos étudiants au moment de produire des énoncés oraux en français. En effet, ils se trouvent démunis de stratégies pour affronter l'apprentissage de la langue parlée et mettre en place les connaissances acquises tout au long de leurs années d'études.

Dans le présent article, nous visons à contribuer au développement de la didactisation du discours, souvent négligée dans le cadre institutionnel sous prétexte de ne pas disposer d'assez de temps ou de compter sur des groupes trop nombreux.

Pour ce faire, nous présentons quelques activités qui permettront de construire un parcours pédagogique destiné d'abord à améliorer la discrimination auditive et, ensuite, à atténuer les erreurs les plus récurrentes dans les productions des étudiants.

Comme le titre de cet article l'indique, notre attention sera portée sur les problèmes rencontrés au moment de parler au passé. Plus précisément, nous associerons des aspects phonétiques et grammaticaux du passé avec des situations en contexte oral. Nous traiterons de points de grammaire difficiles à automatiser, à savoir, le choix de l'auxiliaire, la formation du passé composé avec des verbes pronominaux et, notamment, l'accord du participe passé. En ce qui concerne la phonétique, nous aborderons les contrastes qui différencient les temps verbaux et nous examinerons les phénomènes d'assimilation et de réduction.

Relevons encore que nous ne développerons pas la question de l'opposition de l'emploi des différents temps verbaux (l'imparfait vs. le passé composé), mais que nous nous concentrerons sur la forme des temps verbaux, plus accessible à l'*input* auditif.

Compte tenu de nos objectifs, nous présenterons dans cet article des idées visant à améliorer, dans le cadre du modèle de la compétence communicative (voir figure 1, en annexe), davantage la compétence linguistique (syntaxe, phonétique) que la fluidité.

2. L'ÉCOUTE

« Il faut apprendre non seulement à parler mais aussi à entendre », écrivait Raymond Renard en 1971.

Une écoute attentive facilitera l'apprentissage car l'attention des étudiants aura à se porter essentiellement sur la forme sonore de la réalisation linguistique des verbes. Il se révèle fort nécessaire que les apprenants perçoivent correctement les sons spécifiques qui permettent de différencier un temps verbal d'un autre, en faisant appel à leur sensibilité auditive par une écoute particulièrement attentive (et réitérée autant de fois que jugée nécessaire) afin de « déverrouiller » leurs oreilles.

Pour cette raison, nous utiliserons une tâche d'identification sur la fin des temps verbaux en vue de faire le contraste entre :

- ▶ le présent vs. l'imparfait / le passé composé (je parle vs. je parlais / j'ai parlé).
- ▶ l'imparfait vs. le passé composé (je parlais / j'ai parlé).

La sensibilisation à ces contrastes peut se faire à travers l'écoute de chansons ou d'extraits de vidéos, par exemple: prenons l'extrait de la chanson « Je me suis fait tout petit » de Georges Brassens :

Je n'avais jamais ôté mon chapeau
Devant personne
Maintenant je rampe et je fais le beau
Quand ell' me sonne
J'étais chien méchant, ell' me fait manger
Dans sa menotte
J'avais des dents d'loup, je les ai changées
Pour des quenottes
Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée
Qui ferm' les yeux quand on la couche
Je m'suis fait tout p'tit devant un'poupée
Qui fait Maman quand on la touche
J'étais dur à cuire, ell' m'a converti
La fine mouche,
Et je suis tombé tout chaud, tout rôti
Contre sa bouche

Qui a des dents de lait quand elle sourit
 Quand elle chante
 Et des dents de loup quand elle est furie
 Qu'elle est méchante.

Grâce à des lacunes que nous placerons tout au long des paroles de la chanson, nous ciblerons les contrastes souhaités.

Une fois que les étudiants se seront sensibilisés aux distinctions phonétiques entre les temps verbaux, et qu'ils auront atteint une bonne perception, nous passerons à leur production. Au cas où la production des sons ne serait pas appropriée, nous devons faciliter le passage d'une mauvaise production à une production acceptable pour que le problème ne reste pas permanent. Comment le faire? Les deux exemples ci-dessous illustrent comment corriger des erreurs de prononciation à l'aide la méthode verbo-tonale de correction phonétique (Renard, 1971):

- La confusion entre les sons [ɔ] - [ɛ] concerne l'axe clair/sombre (autrement dit, aigu/grave). De façon générale, nous pouvons nous servir de l'axe clair/sombre des consonnes pour jouer sur le caractère clair ou sombre de la voyelle suivante, (contexte facilitant). Si la production erronée est [ɔ] alors qu'elle devrait être [ɛ], nous utiliserons le son consonantique [s] pour éclaircir la production de la voyelle. Dans le cas contraire, nous pouvons proposer le son [p] pour assombrir la production du son vocalique (voir figures 2 et 3 en annexe).
- Il est très commun que les hispanophones produisent le son [j] au lieu de [ʒ]; il s'agit dans ce cas d'un problème d'hypotension. Nous pouvons ici avoir recours à plusieurs procédés, comme: placer le son cible à l'initiale absolue de phrase (les sons en début de phrase étant plus tendus), utiliser un entourage facilitant avec [i] (la voyelle la plus tendue), faire une prononciation nuancée, c'est-à-dire, produire un son encore plus tendu dans la même ligne d'articulation : [ʃ], etc., (voir figure 4 en annexe).

Soulignons encore que l'écoute de la chanson permet également de sensibiliser l'étudiant sur des phénomènes d'assimilation (par exemple, la prononciation de « je suis » comme « ch'suis ») et de réduction (ex. effacement du « e » muet, [pti]), facteurs qui rendront plus difficile le décodage du français oral.

Pour finir avec les possibilités d'exploitation de la chanson, mentionnons que la tâche d'identification demandée peut également porter sur les points grammaticaux énoncés précédemment.

3. L'AUTOMATISATION

L'apprentissage de la langue étrangère dans le milieu institutionnel implique normalement une appropriation consciente des connaissances et une postérieure intellectualisation. Pour que l'étudiant puisse mettre en œuvre ses connaissances en temps réel de production, il faut qu'il travaille préalablement l'acquisition d'automatismes par de nombreuses écoutes (favorisation de la mémoire auditive) et répétitions.

Si nous souhaitons insister un peu plus sur un cas particulièrement difficile à mettre en place à l'oral, nous pouvons avoir recours, par exemple, à des petits dialogues, des échanges à une ou deux répliques, pour mettre l'accent sur un aspect grammatical, comme par exemple, l'accord du participe passé avec le complément direct, lorsque ce dernier est placé avant l'auxiliaire :

—Où sont les clés ?
—Les clés ? Je les ai mises sur la table.

—Où tu as mis l'huile ?
—L'huile ? Je l'ai mise dans le placard.

Nous trouvons une autre source d'activités dans les jeux plus traditionnels. Nous pouvons proposer le jeu de la « Bataille navale » (placer les bateaux sur un damier et trouver les coordonnées des bateaux de l'adversaire). La particularité que nous pouvons appliquer au jeu pour parvenir à nos fins, c'est celle de changer les chiffres et les lettres, qui normalement donnent les coordonnées, par des petites structures qui nous permettront de familiariser les apprenants avec les nouvelles structures ou de faire attention à la prononciation des temps verbaux. Ainsi, nous aurons comme coordonnées dans le premier cas, par exemple, les formes : « j'ai vécu », « nous avons décidé », « ils sont restés », « tu es allé », etc. Ainsi, à force de le dire et à force de l'écouter, les nouvelles formules deviendront de plus en plus familières. Par contre, les coordonnées pourront être : « j'ai été », « j'étais », « je parle », « je parlais », « j'ai parlé », etc. si notre but est de pousser les étudiants à faire attention à la prononciation. Dans ce cas-là, nous mettrons également l'accent sur la présence d'un enchaînement vocalique entre l'auxiliaire et le participe passé, notamment dans « j'ai été », pour marquer la différence avec « j'étais ».

4. CONCLUSION

Les étudiants doivent prendre conscience de leur rôle en tant qu'apprenants de la langue étrangère et savoir quels sont leurs propres besoins.

En tant qu'enseignants, nous ne pouvons qu'aider les étudiants à découvrir les stratégies d'apprentissage qui conviennent au mieux à leurs nécessités, pour qu'ils puissent les tester et les adapter tout au long de leur parcours d'apprentissage.

5. BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, C. (2007): « L'expression orale et la grammaire en interaction en classe de langue étrangère », *Actes des XXIV Journées Pédagogiques sur l'Enseignement du Français en Espagne*, Barcelone.
- BAQUÉ, L. (2004): « Analyse de l'interlangue de productions phoniques déviantes: un préalable pour la programmation de correction phonétique », *Actes du VI Congrès International de Linguistique Française*, Universidad de Granada.
- GAONAC'H, D. (1988): *Théories d'apprentissage*, Paris, Hatier.
- MURILLO, J. (2002): « Des réalisations phoniques dans l'enseignement / apprentissage des langues », en R. Renard (ed.), *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde 2. La phonétique verbo-tonale*, Bruselas, De Boeck Université, 279-315.
- RENARD, R. (1971): *Introduction à la méthode verbo-tonale de correction phonétique*, Paris, Didier.
- VÁSQUEZ, G. (2000): *La destreza oral: conversar, exponer, argumentar*, Programa de Autoformación y Perfeccionamiento del Profesorado, Madrid, Edelsa.
- VOGEL, K. (1995): *L'interlangue, la langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Université du Mirail.

6. ANNEXES

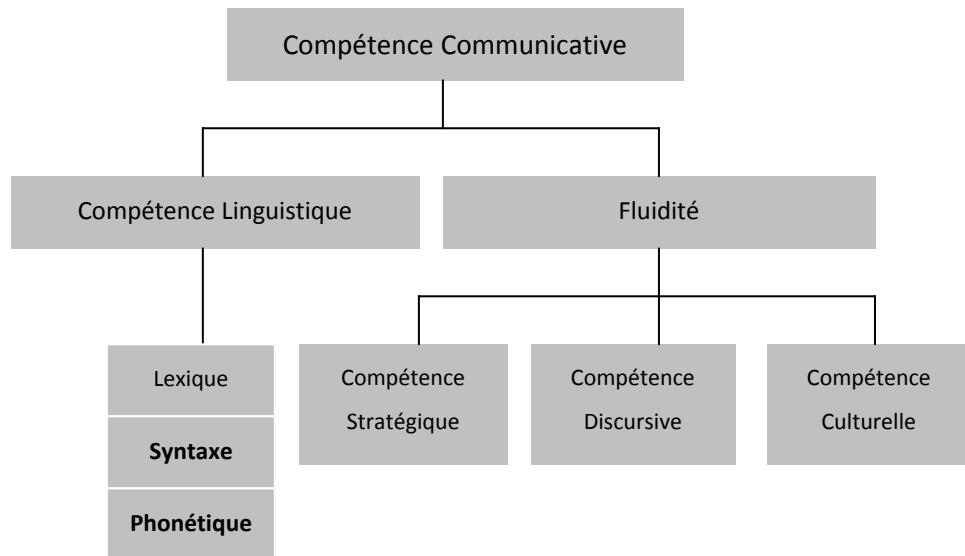


Figure 1: Schème des points les plus importants de la langue parlée (Vázquez, 2000).

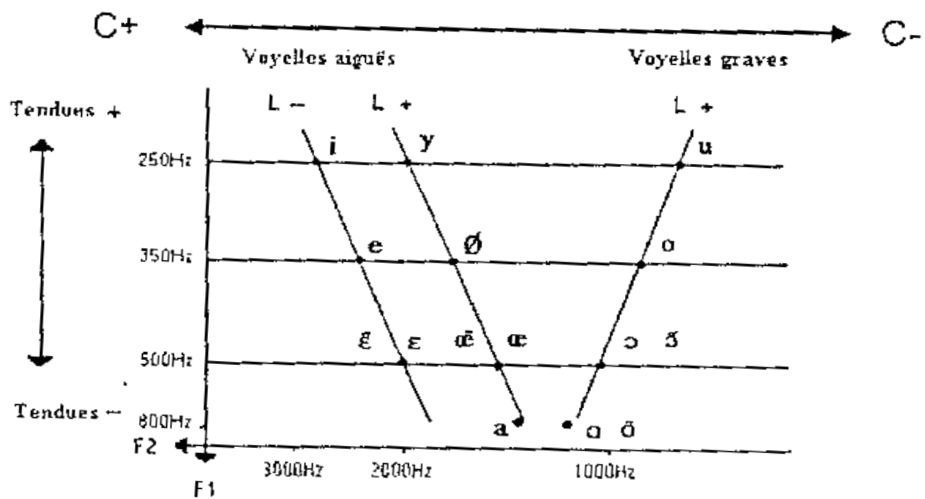


Figure 2 : Classement des voyelles françaises sur l'axe clair / sombre et sur l'axe de la tension (tiré du cours Phonétique de M. Billières, 2007).

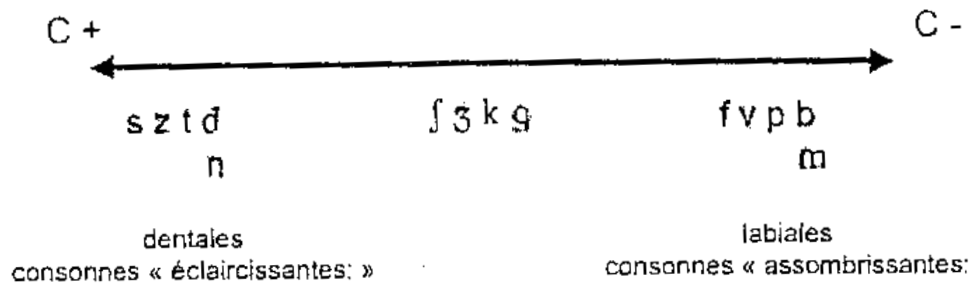


Figure 3 : Classement des consonnes françaises sur l'axe clair / sombre (tiré du cours Phonétique de M. Billières, 2007).

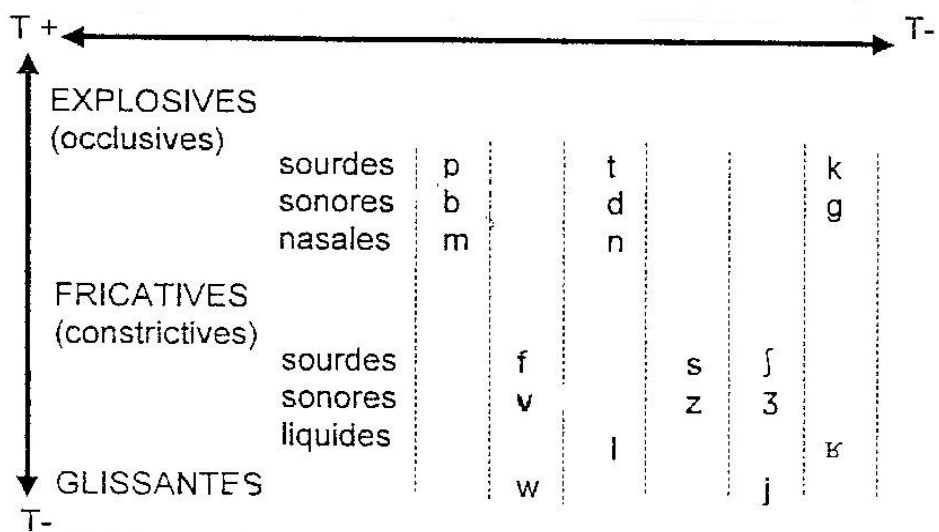


Figure 4 : Classement des consonnes françaises sur l'axe de la tension (tiré du cours de Phonétique de M. Billières, 2007).

L'enseignement-apprentissage du vocabulaire au XIX^e siècle : les nomenclatures espagnol-français de G. Hamonière (1815) et de Francisco de Tramarría (1829)*

ANA CARRANZA TORREJÓN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCTION

Les nomenclatures, des répertoires lexicographiques organisés par centres d'intérêts, ont été un outil largement employé pour l'enseignement du vocabulaire d'une langue étrangère. Précisément l'organisation thématique est un grand avantage facilitant l'apprentissage par cœur (Quemada, 1968 : 362). En général, le but de ces recueils n'est pas d'enregistrer tout le vocabulaire d'une langue donnée ; au contraire, la plupart des auteurs affirment n'avoir regroupé que les mots les plus fréquents pour fournir un recueil des mots de la vie courante. C'est le cas des nomenclatures que nous allons présenter tout de suite. Elles ont en commun le fait d'être bilingues espagnol-français, la combinaison la plus habituelle depuis le XVIII^e siècle dans les recueils thématiques destinés à l'enseignement du français aux hispanophones et publiés en Espagne¹. Le même ordre des langues se maintient dans la plupart des nomenclatures parues au XIX^e siècle, époque à laquelle la production de ce type de répertoire s'est multipliée (Bruña, 2008 : 75-79).

* Communication ayant bénéficié d'une bourse du PROGRAMA INNOVA CANARIAS 2020® financée par la Editorial Prensa Canaria. Ce travail fait partie du Projet de Recherche (FFI2008-02389/FILO) «Elaboración de un diccionario de historia de la presencia y enseñanza del francés en España (siglos XVI-XX)».

¹ La description de la plupart des nomenclatures contenant l'espagnol publiées entre le XVI^e et le XVIII^e siècles a été faite par M. C. Ayala Castro (1992) et M. A. García Aranda (2003). Ayala Castro s'est également occupée de quelques nomenclatures parues au XIX^e siècle, parmi lesquelles celle de F. de Tramarría (1998: 93-94), évoquée plus tard par García Aranda qui, à son tour, la rapprochait de celle de G. Hamonière (2003: 679-681). Plus récemment, l'exhaustif travail de M. Bruña (2008) vient compléter la liste des nomenclatures franco-espagnoles parues entre le XVI^e et le XIX^e siècle.

Une explication pour cet accroissement est à chercher dans le fait que, d'une part, en Espagne, malgré les rapports tendus avec la France, le nombre d'établissements où le français était enseigné a augmenté considérablement (Suso & Fraile, 1998 : 72-84 ; 133-144). Dans ce contexte, le marché éditorial s'est vu progressivement envahi de grammaires destinées à son enseignement dans le milieu scolaire (Fischer et al., 2004), comme la *Gramática de francés al uso de los españoles* (1^{ère} éd. 1829), de Francisco de Tramarría². D'autre part, en France, l'étude de l'espagnol a été à nouveau encouragée, d'où la publication de nombreux ouvrages pour enseigner l'espagnol aux francophones. À une époque où l'on portait un intérêt particulier aux voyages, l'espagnol était une langue à apprendre, par exemple, pour sillonner l'Espagne et l'Amérique. C'est dans ce continent que les éditeurs français ont trouvé un nouveau marché dont ils ont su tirer profit. En effet, au XIX^e siècle, la production d'ouvrages à but didactique destinée au marché hispano-américain comprend une somme importante de livres pour enseigner le français aux hispanophones.

Dans cet ensemble, outre des grammaires, on constate un nombre important de livres dont le but n'est pas l'enseignement de la théorie grammaticale, réduite alors à quelques notions fondamentales ou directement exclue. En revanche, dans ces ouvrages, l'attention est attirée sur le vocabulaire, très souvent présenté en premier lieu dans une nomenclature. C'est dans ce deuxième groupe qu'il faut inclure les guides de conversation, comme *Le Nouveau guide de la conversation espagnole et française* (1^{ère} éd. 1815) de G. Hamonière³.

L'analyse des nomenclatures avec le français et l'espagnol parues au XIX^e siècle montre qu'il y a un modèle qui s'est imposé depuis la fin du XVIII^e siècle et tout au long du siècle suivant. Il s'agit de la nomenclature composée par le professeur de français à l'École Militaire d'Ávila Pierre-Nicolas Chantreau pour l'inclure dans son *Arte de hablar bien francés* (1^{ère} éd. 1781)⁴. Ce manuel compte avec une première partie (1786 : 1-251) consacrée à l'enseignement des règles grammaticales et une deuxième partie, le « Suplemento » (1786 : 1-308), ayant pour but d'enseigner à bien parler le français, tel que l'explique Chantreau lui-même : « El Suplemento que sigue á mi Gramática, es mayor que ella, y contiene todo lo que puede conducir á hacer hablar en breve tiempo al discípulo ya enterado de las reglas de la Gramática » (1786, « Prólogo » : XII). Pour commencer cet apprentissage, il a proposé une nomenclature espagnol-français intitulée

² Nous avons consulté l'exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque Nationale d'Espagne (2/58926).

³ Nous avons consulté un exemplaire appartenant à une bibliothèque particulière.

⁴ Nous citons à partir de l'exemplaire de 1786 qui se trouve à la Bibliothèque de l'Université de Séville (27/474) et qui est une réimpression de la première édition.

« Recopilacion de las voces mas usuales para empezar à hablar en francés » (1786 : 1-98) qui présente plusieurs nouveautés aussi bien du point de vue de la structure que du contenu. En ce qui concerne l'organisation, il faut noter que, pour la première fois dans un répertoire bilingue espagnol-français, il y a une distribution du vocabulaire selon trois catégories grammaticales : les « nombres adjetivos más usuales » (1786 : 1-4), les « verbos más usuales » (1786 : 4-15), classés par thèmes, tout comme les « nombres sustantivos más usuales » (1786 : 15-98). Cette dernière était jusqu'alors la catégorie la plus répandue dans les nomenclatures.

L'examen du contenu de la « Recopilación » montre le soin pris par Chantreau pour la composer. L'analyse qu'il a faite des travaux de ses prédécesseurs lui a permis d'en découvrir des défauts à éviter (1786, « Prólogo » : XII-XIII). Dans ce sens, il a essayé de ne pas tomber dans l'erreur de faire comprendre aux lecteurs des mots comme des synonymes alors qu'ils ne le sont pas. À titre d'exemple, lorsqu'à une voix espagnole correspondent plusieurs équivalences françaises, parfois semblables, Chantreau a glissé une note afin d'expliquer la différence qu'il y a entre elles. C'est le cas illustré dans l'adresse suivante : « afeitarse, *se raser*, *se faire raser* » s'accompagne dans la nomenclature d'une note précisant que le second verbe français est à employer « quando uno se afeita por mano agena » (1786, « Suplemento » : 5). D'autres commentaires portent sur les particularités de certaines équivalences, comme les hispanismes suivants : « Las voces *mantille* ó *manteline*, y *basquine* son afrancesadas por los franceses que viven acá, porque en Francia no se llevan mantillas, ni basquiñas » (1786, « Suplemento » : 22).

Chantreau visait l'enseignement simultané de la signification des mots et de leur emploi, un aspect négligé, d'après lui, par ses devanciers. Sur ce point, il faut souligner que le maître français a accordé une attention particulière aux voix qui peuvent avoir une signification différente selon le contexte. Il les a collectées et rangées par ordre alphabétique dans un autre répertoire lexicographique. Le résultat en a été la deuxième partie du supplément intitulée « Tratado alfabético de la propiedad de las voces » (1786 : 99-244), où il a regroupé d'abord les voix polysémiques en espagnol et ensuite en français. Ce « Tratado » et la « Recopilación » qui le précède sont intimement liés, car les mots enregistrés par ordre alphabétique l'ont été d'abord dans les épigraphes de la nomenclature. Dans les listes thématiques, on trouve certaines entrées et équivalences accompagnées d'un astérisque (*), dont le but est de renvoyer le lecteur au deuxième recueil – la recherche devant être aisée grâce au rangement alphabétique. L'article lexicographique qui accompagne l'entrée illustre alors les différentes significations du mot dont il est question. Par conséquent, il y a une organisation tout à fait nouvelle à travers plusieurs outils lexicographiques, thématique et alphabétique,

favorisant un processus d'enseignement-apprentissage progressif du vocabulaire et de son emploi. En fait, jusqu'en 1781, aucun auteur n'avait pris autant de soin pour bien expliquer les particularités du lexique français au public hispanophone.

L'originalité et la qualité du travail de Chantreau ont été immédiatement reconnues : l'*Arte* a été rapidement diffusé à travers un nombre exceptionnel d'éditions (Fischer et al., 2004 : 231-234)⁵, et encore bien des auteurs postérieurs ont marché sur ses traces. Ceux-ci ont divisé leurs manuels en deux parties, une première plus théorique et une deuxième à visée plus pratique. À l'image, donc, du « Suplemento » de Chantreau, la deuxième partie comporte en général une nomenclature, souvent semblable à la « Recopilación » aussi bien du point de vue de la structure que du contenu. C'est dans ce groupe qu'il faut inclure la *Gramática* de Francisco de Tramarría. Cependant, il y a eu des auteurs plus originaux, comme G. Hamonière, dont la nomenclature s'éloigne du modèle le plus répandu à l'époque.

2. G. HAMONIERE (1815)

Il a fait paraître au début du XIX^e siècle l'un des premiers guides contenant le français et l'espagnol. La première partie de son *Nouveau guide*, le « Vocabulaire espagnol et français » (1815 : [1]-77), est une vaste nomenclature bilingue composée uniquement de substantifs – presque systématiquement précédés d'un déterminant qui sert à indiquer le genre – illustrant des thèmes habituels. Pourtant, il faut souligner la nouveauté qu'il présente au niveau de la structure. D'après notre analyse, ce « Vocabulaire » est le premier répertoire lexicographique espagnol-français à combiner l'organisation thématique et le rangement alphabétique⁶. C'est Hamonière lui-même qui explique comment il a structuré sa nomenclature :

⁵ D'ailleurs, les deux auteurs desquels nous nous occupons dans ce travail se rattachent à l'histoire des *chantreaux*. D'une part, Hamonière a été l'un des premiers à avoir indiqué son nom dans une adaptation publiée en France (Paris, 1824), et, de l'autre, le travail de Tramarría a été pris comme référence dans la *Gramática francesa, titulada el Nuevo Chantreau, reformada, corregida, aumentada y arreglada a los progresos del idioma en las lecciones de don Francisco Tramarría, profesor de lengua francesa de la Real Casa de Caballeros Pages de S.M* (Madrid, 1826) de Lorenzo Alemany.

⁶ De façon ponctuelle, dans certaines nomenclatures antérieures, on peut trouver quelques épigraphes dont les entrées sont rangées par ordre alphabétique, parmi lesquelles la *Nomenclature françoise et espagnole* (1647), d'Antoine Oudin, ou la « Nomenclature de quelques choses curieuses et nécessaires à savoir » espagnol-français qui se trouve à la fin (1708 : 274-324) des *Dialogues nouveaux espagnols expliquez en françois* (1708), de Francisco Sobrino (García Aranda, 2003 : 141 et 666).

Pour faciliter l'emploi de ce *Vocabulaire*, et afin qu'on pût, au besoin, s'en servir comme d'un dictionnaire, je l'ai partagé en différentes classes rangées par ordre alphabétique d'après le français, et j'ai observé le même ordre pour les mots que chaque classe renferme (« Avertissement », 1815).

En effet, c'est le critère alphabétique qui détermine l'ordre des vingt-cinq chapitres qui composent ce « Vocabulaire » ainsi que celui des adresses enregistrées. Le premier chapitre en est « De los Accidentes, de las Enfermedades y de lo que tiene relacion á ello / *Des Accidents, des Maladies et de ce qui y a rapport* » et le dernier « De la Ciudad y del Campo, y de las cosas que se encuentran en ellos / *De la Ville, de la Campagne et des choses qui s'y rencontrent* ». À l'intérieur, les adresses sont rangées d'après l'ordre donné par les premières lettres du mot enregistré en français. À titre d'exemple, on reproduit ci-dessous le chapitre le plus réduit du recueil, « Monedas pesos y medidas / *Monnaies, Poids et Mesures* » :

Una Fanega de tierra, <i>un Arpent de terre.</i>	Una Medida, <i>une Mesure.</i>	<i>une Pièce de 20 francs.</i>
Una Vara, <i>une Aune.</i>	Una Milla, <i>une Mille.</i>	Una Pieza de quarenta francos, <i>une Pièce de 40 francs.</i>
Una Balanza, <i>une Balance.</i>	La Moneda, <i>la Monnaie.</i>	Un Pie, <i>un Pied.</i>
Un Barril, <i>un Baril.</i>	Un Moyo, <i>un Muid.</i>	Una Pinta, <i>une Pinte.</i>
Una Braza, <i>une Brasse.</i>	Una Onza, <i>une Once.</i>	Una Pesa, <i>un Poids.</i>
Una Media pinta, <i>une Chopine.</i>	Un Paso, <i>un Pas.</i>	Un Puñado, <i>une Poignée.</i>
Un Codo, <i>une Coudée.</i>	Una Pértica, <i>une Perche de terre.</i>	Una Pulgada, <i>un Pouce.</i>
Una Media libra, <i>une Demi-livre.</i>	Un Celemin, <i>un Picotin.</i>	Un Quarteron, <i>un Quarteron.</i>
Un Franco, <i>un Franc.</i>	Una Pieza, <i>une Pièce d'argent.</i>	Un Quintal, <i>un Quintal.</i>
Una Jornada, <i>une Journée.</i>	Una Pieza de cinco francos, <i>une Pièce de 5 francs.</i>	Un Medio chopin, <i>un Demi-setier.</i>
Una Legua, <i>une Lieue.</i>	Una Pieza de oro, <i>une Pièce d'or.</i>	Un Sueldo, <i>un Sou.</i>
Una Línea, <i>une Ligne.</i>	Una Pieza de veinte francos,	Una Toesa, <i>une Toise.</i>

L'organisation aussi bien que le contenu de la nomenclature montrent que le français est la langue de départ et l'espagnol celle d'arrivée ou, autrement dit, ce « Vocabulaire » est en réalité une nomenclature français-espagnol. L'ordre des langues présenté serait sûrement dû à la volonté de l'auteur pour adapter son répertoire à la tendance générale à l'époque de proposer la combinaison espagnol-français lorsque le but était d'enseigner le français aux hispanophones, un ordre permettant, par conséquent, d'arriver à la langue enseignée à partir de la langue maternelle des apprenants⁷. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de doute sur le fait

⁷ C'est au public hispanophone que s'adresse, par exemple, le trentième dialogue intitulé « Sobre el estudio de la Lengua Francesa / *Sur l'étude de la Langue Française* » (1815: 149-151).

qu'Hamonière est parti de sa langue maternelle pour composer une première colonne qui pouvait lui servir de base pour donner d'autres nomenclatures dans lesquelles le français se présente vis-à-vis d'une autre langue⁸. Le résultat en a été une collection de guides bilingues qui a été très bien accueillie.

En 1823, il a fait paraître une deuxième édition de son guide espagnol-français. La structure du livre est la même qu'en 1815 : trois parties, la première étant toujours le « Vocabulaire », la deuxième un recueil de dialogues et la troisième un autre de proverbes et idiotismes, toutes les trois espagnol-français⁹. En ce qui concerne la nomenclature de cette édition, on constate certaines modifications au niveau du contenu, notamment dans la colonne de l'espagnol. Hamonière a profité de l'occasion non seulement pour actualiser l'orthographe, adaptée en 1823 aux dernières indications de l'Académie Espagnole datant de 1815¹⁰, mais encore pour faire des corrections, remplacer et replacer certains mots espagnols, sans que le résultat soit pourtant meilleur que dans la première édition. Pour illustrer ce travail, nous proposons quelques exemples tirés de l'un des chapitres des plus modifiés : « De los Vestidos, y de lo que sirve á la Compostura / *Des Vêtements, et de ce qui sert à la Toilette* » (1815 : 70-73 ; 1823 : 86-90).

On y voit, par exemple, des rectifications concernant le genre des substantifs, comme « El Batista, *la Batiste* » (1815) / « La Bastista, *la Batiste* » (1823), ou certaines correspondances, comme dans le cas où une voix en espagnol qui se répétait en 1815 a été remplacée par une autre, d'ailleurs plus adéquate : l'adresse « El Afeyte, *le Fard* » reste inchangée, tandis que « El Afeyte, *le Rouge* » (1815) est devenue « El Arrebol, *le Rouge* » (1823). D'autres corrections entraînent le remplacement de quelques mots espagnols, évincés définitivement du répertoire, comme « La Cotonía, *le Basin* » (1815) / « El Bombasí, *le Basin* » (1823) ou encore « Una Ropa, *une Robe* » (1815) / « Un Vestido, una Camisa, *une Robe* » (1823). Dans d'autres cas, l'entrée de 1815 réapparaît à côté d'une autre déjà proposée dans la première édition, laissant entrevoir par conséquent qu'il s'agit de synonymes. Par exemple, Hamonière a corrigé l'équivalence « una Cinta, *une Ceinture* » (1815) / « un Ceñidor, *une Ceinture* » (1823), mais cette fois le mot remplacé a été ajouté à

⁸ Par exemple, dans *Le Nouveau guide de la conversation en anglais et en français* (1^{ère} éd. 1815) les équivalences en français sont les mêmes et apparaissent dans le même ordre que dans le « Vocabulaire » espagnol-français.

⁹ Dans cette deuxième édition, le nombre de dialogues qui suivent le « Vocabulaire » s'est vu augmenté de quarante à soixante. En plus, Hamonière a ajouté un « Tableau comparatif des Monnaies, Poids et Mesures de France et d'Espagne ».

¹⁰ Dans tous les cas, la graphie *x* pour le son /X/ est remplacée par *j*, comme dans « caxa » (1815) / « caja » (1823); le *qu* disparaît au profit de *c* devant *a* et *o*, comme dans « quarteron » (1815) / « cuarteron » (1823); enfin, le *i* s'impose au *y* dans les diphtongues internes : « peyne » (1815) / « peine » (1823).

une autre entrée : « un Liston, *un Ruban* » (1815) / « una Cinta, un Liston, *un Ruban* » (1823). Enfin, le travail de révision a permis à Hamonière d'introduire une nouvelle équivalence : « El Tafilete, *le Maroquin de couleur* », qui, d'autre part, oblige à nuancer la précédente, « El Cordoban, *le Maroquin noir* » (1823), avant « El Cordoban, *le Maroquin* » (1815).

Les carences au niveau du contenu dans le travail d'Hamonière n'ont pas empêché certains auteurs de prendre son « Vocabulaire » comme point de départ pour composer leurs propres nomenclatures. L'un des premiers à puiser à son répertoire espagnol-français a été Francisco de Tramarría.

3. F. DE TRAMARRÍA (1829)

Ce professeur espagnol de français a publié pour la première fois en 1829 sa *Gramática francesa para uso de los españoles*, dont l'organisation reste très proche de l'*Arte* de Chantreau, comme il a été déjà signalé. Le recueil lexicographique qui ouvre la « Segunda parte » (1829 : 1-104) présente le vocabulaire distribué selon les trois mêmes catégories grammaticales que l'on retrouvait dans la « Recopilación », mais dans un ordre différent : « Colección de voces más usuales » (1829 : 1-26), « Colección de adjetivos más usuales » (1829 : 26-27) et « Colección de verbos más usuales » (1829 : 27-36).

Outre au niveau de la structure, la filiation entre le recueil de Tramarría et celui de Chantreau est à noter dans le contenu, puisque les collections d'adjectifs et de verbes sont issues en bonne partie de la « Recopilación ». En revanche, pour composer celle de substantifs, Tramarría a puisé dans la version du « Vocabulaire » d'Hamonière correspondant à sa seconde édition (1823). L'usage qu'en a fait le professeur espagnol – sans changer l'ordre des langues espagnol-français – confirme l'utilité du répertoire d'Hamonière pour le public hispanophone. Certes, Tramarría s'est bel et bien servi de la nomenclature d'Hamonière, mais il a ajouté un travail personnel qui empêche de parler d'une copie exacte. Les modifications qu'il a faites à propos du contenu du « Vocabulaire » pour donner sa « Colección » ont attiré notre attention.

D'emblée Tramarría a conservé la distribution du vocabulaire en vingt-cinq épigraphes proposée par Hamonière, quoique le nombre d'adresses soit plus réduit en 1829. Ce sont les mots exclus, mais aussi ceux ajoutés par Tramarría qui rendent sa « Colección » un témoignage lexicographique intéressant duquel on peut tirer plusieurs conclusions. Pour illustrer les différences qu'il y a entre la deuxième édition du « Vocabulaire » (1823) et la première de la « Colección » (1829), nous allons prendre comme échantillon le chapitre centré sur le

vocabulaire du costume, réduit de 118 adresses à 113 par Tramarría (1829 : 24-25). En ce qui concerne la colonne des équivalences françaises, on ne constate qu'une seule variation : « la toile des Indes » est devenue « l'indienne », un nouveau mot qui reste au même endroit en 1829, même s'il interrompt l'ordre alphabétique de la liste de départ. Cette rupture, aussi bien que l'absence de toute référence aux avantages de l'organisation proposée par Hamonière, font penser que très probablement Tramarría n'avait pas remarqué le rôle déterminant de la colonne du français.

En comparant celle de l'espagnol dans une nomenclature et dans l'autre, bien des modifications au niveau du vocabulaire enregistré sont à noter. On les repère déjà dans le titre : « De los vestidos y de lo que sirve á la compostura » (1823) est devenu « De los vestidos y de lo concerniente al tocador » (1829). Par rapport aux absences, il faut dire que Tramarría a supprimé l'un des deux mots espagnols qui partageaient la même correspondance en français dans la liste de 1823. Par exemple, dans la liste de Tramarría, on lit « una cinta, *un ruban* » (1829) ; le mot « listón » – sûrement moins fréquent – étant définitivement écarté. La suppression de la deuxième entrée espagnole peut également être due à un manque de correspondance avec la traduction française : « Un Vestido, una Camisa, *une Robe* » (1823) / « un vestido, *une robe* » (1829). Dans ce cas, Tramarría ne fait que corriger une erreur d'Hamonière, probablement par inadvertance, car en 1815 on lisait « una camisa, *une chemise* ». D'autres remplacements faits par Tramarría mettent en doute les connaissances d'espagnol d'Hamonière – peut-être purement livresques – qui semble ignorer certains mots en usage à l'époque, comme lorsqu'il a proposé une correspondance telle que « Las Medias pequeñas, *les Chaussettes* » (1823) devenue « los calcetines, *les chaussettes* » (1829).

Cependant le travail sur la colonne de l'espagnol entamé par Tramarría reste incomplet, ou, du moins, non-systématique¹¹. Cette observation peut être illustrée à partir du mot modifié dans le titre espagnol proposé en 1829 pour le chapitre que nous avons pris comme échantillon. Tramarría a préféré employer « tocador » – un mot de plus en plus répandu –, qui n'apparaît pas en tant qu'entrée ; à sa place, à côté de son équivalence française, il y a toujours le mot qu'il devait remplacer : « la compostura, *la toilette* ». Malgré tout, on ne peut pas nier l'effort de Tramarría pour corriger certains défauts du texte de 1823, parfois involontaires, mais, dans d'autres cas, probablement dus à un manque de connaissances de la part d'Hamonière. C'est en raison de cette révision du vocabulaire de 1823 qu'on

¹¹ Tramarría lui-même semble en avoir été conscient lorsqu'il a continué à modifier quelque peu le contenu de la nomenclature dans les éditions qui se sont succédé jusqu'en 1865.

peut dire que Tramarría a amélioré la nomenclature d'Hamonière, enrichie de plus en 1829 avec les recueils d'adjectifs et de verbes, deux catégories grammaticales absentes du « Vocabulaire ».

4. CONCLUSION

Comme nous l'avons fait observer ci-dessus, la nomenclature de Tramarría est le résultat de la combinaison de deux autres bien différentes, celle de Chantreau et celle d'Hamonière, adaptées en l'occurrence par le professeur espagnol. Il est parti du meilleur modèle à l'époque pour l'enseignement du français dans le milieu scolaire, la « Recopilación » de Chantreau. À l'image de celle-ci, la « Colección » de Tramarría présente le vocabulaire distribué selon trois catégories grammaticales et est suivie de deux autres recueils regroupant les voix polysémiques rangées par ordre alphabétique, d'abord en français (1829 : 37-71) et ensuite en espagnol (1829 : 72-87). Ces derniers renvoient directement au « Tratado alfabético » de l'*Arte*, que Tramarría a adapté en évinçant les substantifs qui ne sont pas enregistrés dans sa nomenclature. La comparaison entre son travail et celui de Chantreau montre que le professeur Espagnol a tiré profit du contenu mais pas des indications pédagogiques pour faciliter l'apprentissage du vocabulaire français. Tramarría a épargné, par exemple, les notes devant éclaircir la signification ou l'emploi des mots, et, en outre, il n'a pas explicité le rapport entre les recueils thématique et alphabétique. En raison de ces manques, on peut dire que Tramarría a appauvri le travail de Chantreau au niveau didactique. En revanche, profitant sans doute de sa propre compétence linguistique, le travail de révision qu'il a amorcé pour corriger – et parfois rajeunir – le recueil d'Hamonière rend son témoignage particulièrement intéressant dans une perspective lexico-sémantique.

Du point de vue lexicographique, le « Vocabulaire » d'Hamonière est bien plus important. Son travail saillit à l'intérieur du groupe des nomenclatures espagnol-français parues au cours des premières décennies du XIX^e siècle, qui rarement échappent à l'influence de la « Recopilación » de Chantreau. La combinaison des critères thématique et alphabétique qui déterminent la structure de la nomenclature de son *Nouveau guide* est une nouveauté à remarquer. À l'avantage du regroupement thématique du vocabulaire pour l'apprentissage d'une langue étrangère il faut ajouter l'aisance du rangement alphabétique, qui rapproche le « Vocabulaire » d'un dictionnaire thématique bilingue français-espagnol. Cet assemblage s'est peu à peu consolidé et il a été repris dans d'autres nomenclatures postérieures, dans lesquelles on retrouve le vocabulaire organisé d'abord par thèmes, puis ensuite, à l'intérieur des épigraphes, les adresses rangées

alphabétiquement ; cet ordre est parfois donné par les entrées, mais, dans d'autres cas, par les équivalences, comme l'avait fait Hamonière. Enfin, son « Vocabulaire », tout comme la « Colección » de Tramarría, également rattachée à la « Recopilación » de Chantreau, permettent d'avoir une idée bien précise des nomenclatures espagnol-français publiées pendant la première moitié du siècle et de leur évolution en tant qu'outil pédagogique pratique pour l'enseignement-apprentissage du vocabulaire d'une deuxième langue.

BIBLIOGRAPHIE

- AYALA CASTRO, M. C. (1998) : « Los otros diccionarios del español: clasificaciones metódicas del siglo XIX », *Diccionarios, frases y palabras* (coord. M. Alvar Ezquerro y Gloria Corpas Pastor), Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 85-100.
- . (1992) : « Nomenclatures de l'espagnol (1526-1800). Considérations générales sur la nature et la fonction des nomenclatures », *Cahiers de Lexicologie*, 61, 127-160.
- BRUÑA CUEVAS, M. (2008) : « La producción lexicográfica con el español y el francés durante los siglos XVI a XIX », *Philologia Hispalensis*, 22, 37-111.
- CHANTREAU, P.-N. (1786) : *Arte de hablar bien francés o Gramática completa dividida en tres partes*, Madrid, Antonio Sancha.
- GARCÍA ARANDA, M. A. (2003) : *Un capítulo de la lexicografía didáctica del español: nomenclaturas hispanolatinas (1493-1745)*, Thèse Universidad Complutense.
- FERNÁNDEZ FRAILE, M. E y J. SUSO (1999) : *La enseñanza del francés en España (1767-1936) : Estudio histórico, objetivos contenidos y procedimientos*, Grenade, Método Ediciones.
- FISCHER, D. *et al.* (2004) : *Repertorios de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*, Barcelone, PPU.
- HAMONIERE, G. (1815) : *Le nouveau guide de la conversation espagnole et française, en trois parties : la première contenant un vocabulaire des mots usuels par ordre alphabétique ; la seconde, quarante dialogues sur différens sujets ; et la troisième, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes*, Paris, Théophile Barrois.
- . (1823) : *Le nouveau guide de la conversation espagnole et française, en trois parties : la première contenant un vocabulaire de mots usuels par ordre alphabétique ; la seconde, soixante dialogues sur différents sujets ; et la troisième, un recueil d'idiotismes, d'expressions familières et de proverbes, le*

tout suivi d'un tableau comparatif des monnaies, poids et mesures de France et d'Espagne. Seconde Édition, Paris, Théophile Barrois.

TRAMARRÍA, F. (1829) : *Gramática francesa para uso de los españoles*, Madrid, Imprenta de Moreno.

QUEMADA, B. (1968) : *Les dictionnaires du français moderne 1539-1863: Étude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes*, Paris, Didier.

Utilisation d'un document visuel filtre pour l'approche de la littérature en classe (II): le cas de *Titanic* et Tristan et Iseut

ELENA DE LA CRUZ VERGARI
Universitat Rovira i Virgili

1. UN MYTHE MÉDIÉVAL REVISITÉ

A l'heure actuelle les étudiants ne connaissent guère la légende de Tristan et Iseut, même si elle a traversé les siècles depuis le moyen âge jusqu'à nos jours : plusieurs écrivains, musiciens, peintres et illustrateurs contemporains se sont inspirés du mythe. Depuis la première adaptation du mythe pour le grand écran, en 1911, réalisée par Albert Capellani, les versions se succèdent : Jean Cocteau écrit le film réalisé par Jean Delannoy, *L'Éternel Retour* en 1943; François Truffaut en fait une relecture dans *La femme d'à côté* en 1981. De même, très récemment les salles de cinéma commerciales témoignent de ce succès : en 2006, Kevin Reynolds réalise *Tristan & Yseult* et en 2002 un long-métrage animé intitulé *Tristan et Iseut* pour les enfants, de Thierry Schiel. Toutes ces productions sont associées à une bande originale qui fait appel aux sentiments évoqués par le mythe. Dans le cas de la BO du film de Kevin Reynolds, le titre « We belong together » de Gavin DeGraw est très suggestif. Dans ce clip, on voit la vedette du film, la blonde Sophia Myles, lire un livre, *Tristan and Isolde*, dont elle imagine les scènes, celles du film, dans un contexte contemporain ; seul un bracelet, trouvé à la fin du clip par l'actrice, sert à rattacher les histoires et à en actualiser les sentiments¹.

En effet, dès que nous abordons en cours le sujet de Tristan et Iseut, nous insistons sur sa célébrité, témoignée par les nombreux récits conservés et les adaptations citées ci-dessus, et sur l'amour tragique du couple. Néanmoins, nous avons beau le répéter, les étudiants n'assisteront ni à sa célébrité ni à la tragédie. Mais si nous les interrogeons sur le film *Titanic*, ils disposent de tout un imaginaire collectif : des images du film, le réalisateur, les prix remportés aux Oscars, l'affiche,

¹ <<http://www.youtube.com/watch?v=18CJGlp5eiI>> (consulté le 25 juin 2010).

les personnages et les acteurs, la légende du bateau, la chanson de Céline Dion, ainsi qu'un rapport plus ou moins émotionnel avec cette autre histoire d'amour et de mort.

Notre démarche utilise la bande annonce de cette production cinématographique comme un simili actuel et connu de tous, ce que nous appelons un document visuel filtre ; et comme point de départ et de référence afin d'aller à la recherche d'un mythe littéraire occidental. Cette démarche permet d'élargir les bases culturelles de nos étudiants et de connaître certains phénomènes attachés à la littérature, et notamment à la production médiévale. Cependant, la comparaison des textes ne prétend pas les identifier ni les faire coïncider. Notre analyse se sert d'une histoire très populaire comme instrument aidant à la compréhension et à l'appropriation du texte médiéval de la part de l'étudiant.

Il ne s'agit pas de rechercher la fidélité des sentiments moyenâgeux d'un auditoire contemporain, mais d'en saisir la dimension tragique qui faisait pleurer l'auditoire comme Sophia Myles dans la lecture et la vision des scènes du mythe dans le clip cité ci-dessus, « We belong together », ou comme l'ont peut-être ressenti nos étudiants avec le film *Titanic*. De même, cette approche didactique de la littérature cherche à rendre explicite l'authenticité de la transmission des sentiments où l'étudiant, en tant que récepteur contemporain, s'interroge sur ce que l'auditoire médiéval pouvait expérimenter dans la multiplicité de l'acte de réception (tristesse, identification, humour, ironie, ennui).

Nous espérons ainsi développer un esprit critique chez l'étudiant face à d'autres textes de nature diverse pour créer des connaissances en réseau permettant d'activer les savoirs préalables et de les mettre en rapport avec les contenus d'un cours de littérature, autrement dit, de travailler le concept d'intertextualité. Activer et connecter les connaissances revient à une approche d'apprentissage motivé où l'étudiant est encouragé à participer avec son expérience mais aussi défié à être critique avec toute autre production qui lui sera présentée en cours ou en dehors du contexte académique (télévision, théâtre, cinéma). Ainsi, les œuvres se voient associées à d'autres domaines artistiques, loin d'être isolées comme des productions spontanées appartenant à des périodes délimitées.

Cette expérience a été réalisée avec des étudiants universitaires en Formation de Maîtres dans un cours de littérature de 45 heures dont la formation doit leur permettre la reproduction et la transmission « audiovisuelle » de contes à un auditoire dynamique qui cherche l'interaction émotionnelle (enfants), c'est-à-dire, dans un contexte traditionnel axé sur les principes de l'oralité.

2. LES TEXTES ET LA MÉTHODOLOGIE

2.1. Le lai du « Chievrefoil » de Marie de France en langue d'oïl

L'histoire de Tristan et Iseut nous est parvenue à travers plusieurs documents de nature diverse. La dimension littéraire nous offre les textes médiévaux de Bérout et Thomas, les folies, les fragments, les traductions-adaptations dans d'autres langues (allemand, italien, norvégien, etc.) et toutes les citations parsemées dans la littérature médiévale romane (parmi les plus célèbres : Jean Renard, Marie de France, Chrétien de Troyes, qui en aurait fait un récit, d'après le prologue de *Cligès*, et celles des troubadours). En fait, la production littéraire ne s'est pas arrêtée au moyen âge et elle a continué à raconter la légende jusqu'à nos jours.

De même, nous disposons de documents audiovisuels assez populaires, comme les adaptations cinématographiques (citées au-dessus) et l'opéra de Wagner. Mais Tristan et Iseut sont aussi hébergés sur *internet*, ce qui prouve la forte vitalité du mythe à l'heure actuelle.

Nous travaillons le lai du « Chievrefoil » de Marie de France² qui raconte, en à peine une centaine de vers, un épisode de l'histoire des amants. Ce document nous permet de travailler plusieurs aspects que nous présenterons à la suite, notamment l'oralité et une reconstitution phonétique de la langue d'oïl véhiculée par le lai. Ce genre, dont on en garde les traces écrites, nous renvoie à l'oralité qui caractérise la transmission littéraire pendant la période médiévale ; Marie de France en fait référence explicite à la fin du lai :

Pur les paroles remembrer,
Tristam, ki bien saveit harper,
En aveit fait un nuvel lai ; (v. 111-113).

Afin de travailler cet aspect, souvent négligé en cours de littérature, nous nous servons d'une récréation musicale de type puriste du lai accompagné du texte en ancien français et de sa traduction disponible sur *internet*³.

² Nous suivons l'édition de Jean Rychner (1983 : 151-154).

³ Une introduction, les paroles de la chanson, ainsi que le lien de la chanson et la traduction sont disponibles sur http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2006/02/marie_de_france.html. Le texte reproduit les paroles, et non la totalité du texte du lai conservé, de la chanson disponible sur <http://student.maxwell.syr.edu/anderson/chevrefeuille.mp3> (consulté le 14 juin 2010). Je signale aussi l'errata de la première strophe, dont le quatrième vers devrait être, selon l'édition de J. Rychner et selon l'interprétation musicale citée ci-dessus : « Pur quei fu fez, coment e dunt ».

Si les chants des troubadours et les déclamations épiques des jongleurs se sont tus de même que les fresques qui couvraient les églises romanes se sont effacées, ce document audio nous permet d'illustrer cette nature orale d'un mythe qui rejoint les origines du lai, terme vraisemblablement d'origine celtique, qui désignait au début une chanson comme le souligne Philippe Ménard (1979 : 52):

Si les lais de Marie sont des nouvelles en vers, le mot de lai n'a pas toujours désigné un genre narratif. Le terme est vraisemblablement d'origine celtique et s'appliquait, à l'origine, à une chanson, une composition musicale. Le vieil irlandais *laid* a le sens de « chanson ». L'emploi de lai avec la valeur de « chant » ou « composition musicale » est bien attesté pendant tout le Moyen Age. [...] En langue d'oïl, le lai peut désigner « un chant d'oiseaux » et d'une manière plus générale une mélodie. Nous avons conservé toute une série de pièces lyriques pourvues d'un accompagnement musical au XIII^e siècle et appelées lais.

En effet, au moyen âge le livre est comme un gramophone, Olivier Boulnois nous explique cette caractéristique du livre dans les sociétés où la littérature est éminemment orale :

Dans la pratique habituelle de la lecture, les mots écrits sont destinés à être prononcés à voix haute. Le lecteur prête sa voix aux lettres silencieuses, pour en faire des paroles. Les signes sont une piste sonore que le lecteur suit par l'œil et à laquelle il prête sa voix pour sa propre oreille. La lecture ressemble à une exécution musicale, elle s'accomplit dans la dimension du temps. [...] L'écrit ancien se rapproche ainsi d'une partition moderne : il ne s'actualise que par une répétition. Plus rarement, il peut être articulé intérieurement.

Le livre est un objet qui sert à la transmission et à la reproduction d'une réalité sonore.

2.2. La bande annonce et la bande originale de *Titanic*⁴

Les documents audiovisuels filters sont issus de la production cinématographique du film *Titanic*. D'un côté la bande annonce – désormais BA – de *Titanic* et, de l'autre, la bande originale – désormais BO. Sorti en 1997, il devient vite célèbre : il remporte des nombreux prix, notamment aux *Oscars*, au *box office* et la BO fait record partout dans le monde. Le film devient un phénomène du

⁴ Disponibles dans le DVD français du film, distribué en France par Fox Pathé Europa, 1999. En ligne, BA en français, <http://www.youtube.com/watch?v=jOSWWABqDgY> (consulté le 17 mai 2010); Clip-vidéo disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=zmbw80ycJrE> (consulté le 17 mai 2010).

cinéma américain des années 90. Le réalisateur, James Cameron, est aussi bien connu par tous il signe *Avatar* en 2010, qui devient un autre succès mondial.

Nous travaillons avec la BA et la BO d'abord parce qu'il s'agit de documents de courte durée accessibles aux étudiants et aux enseignants et, ensuite, parce que la BA est devenue un genre publicitaire qui résume les traits essentiels d'un film d'une façon attirante pour le jeune public. De son côté, la BO va nous permettre d'analyser une production musicale rattachée à un récit.

Travailler avec le film en entier serait long, lourd et démotivant et nous considérons que ces deux documents présentent de façon sommaire l'histoire, comme le fait le lai de Marie de France. La BA et la BO permet une reconnaissance du récit, que tout le monde connaît, sans avoir nécessairement vu le film. Pareillement, nous pouvons travailler le *clip-vidéo* de la BA qui sert à évoquer l'histoire d'amour, revoir les scènes clés et travailler en même temps l'oralité, la composition et l'élément musical.

3. LES RAPPORTS ENTRE *TITANIC* ET LE COUPLE TRISTAN ET ISEUT

Notre analyse porte sur plusieurs aspects qui se retrouvent dans les deux documents, l'identification de ces ressemblances et la recherche sur la spécificité de chaque aspect permet une approche contrastive qui fournit des éléments référentiels pour l'étudiant.

3.1. Merveille, fiction, vérité et réalité

La voix en *off* au début de la BA de *Titanic* invite le spectateur : « Faites un voyage dans le passé ». En effet, le film se sert d'un fait réel devenu légende, la tragédie d'un bateau, pour y insérer une histoire d'amour fictive. Ce cadre nous situe dans une société très concrète du début du XX^e siècle reproduite sur la maquette du bateau à l'aide d'effets spéciaux qui aident à une reconstitution vraisemblable de l'histoire fictive.

La légende et la vérité sont aussi présentes dans le lai. Situé dans un passé dont on garde des traces:

Plusur le m'unt conté e dit
e jeo l'ai trové en escrit (v. 5-6)

Toutes ces sources témoignent de la véracité des faits, Marie insiste sur ce fait :

que la vérité vus en cunt (v. 3).

Et pour clore le lai :

dit vus en ai la vertié
del lai que jai ici cunté (v. 117-118).

Le passé constitue ce terrain vague où se mêlent facilement la vérité et la fiction. Mais si nous nous approchons des concepts exposés, même s'ils sont équivalents, l'étudiant peut constater la différence entre la fonction de vérité du lai, et celle de réalité du film (créée à partir des effets spéciaux, ce qui a constitué un grand effort budgétaire). Dans la même ligne, la légende qui constitue le mythe du lai, porteuse de vérité, se rattache à l'idée de fiction de l'histoire d'amour du film. Dubuis (1973 : 335) oppose la fonction de la vérité à celle de la merveille médiévale:

Les auteurs des lais s'efforcent d'authentifier le merveilleux beaucoup moins par rapport avec la réalité humaine que par rapport à lui-même. Leur véritable but n'est pas tant de faire admettre la vérité de l'histoire mais la vérité dans l'histoire.

Le croisement de ces termes souligne le caractère indissociable de la fonction didactique de la littérature médiévale où l'intérêt se trouve dans la vérité, alors que le film se situe dans l'épicentre de la réalité. Dubost (1991 : 141) justifie l'appel insistant à la vérité pratiqué par Marie de France qui annoncerait « l'avènement d'un autre type d'écriture, qui cessera peu à peu d'emprunter sa matière et ses formes à la thématique et à la poétique du merveilleux, pour s'engager dans l'aventure "réaliste" »

3.2. L'amour

La BA annonce dit : « Arrête de rêver voyou ! Jamais tu ne les côtoieras, elle et les siens ! ». Dans le bateau, les classes sociales sont confinées dans une structure pyramidale visible (riches en haut, pauvres en bas). Rose appartient à la première classe; fiancée de Cal, elle se sent angoissée dans un corset trop étroit, imposée par sa mère qui la réprime : « je t'interdis de le revoir ». Elle fait référence à Jack, le peintre bohème qui appartient à une classe bien inférieure. Dans la BA, Jack, courtois, respectueux, généreux et amoureux de sa dame jusqu'à la mort, la pousse vers les limites des normes sociales : « ils te retiennent prisonnière, si tu ne te libères pas, tu mourras ».

Le mythe celtique de Tristan et Iseut illustre aussi les conventions du mariage axées sur des lois sociales et le conflit déclenché par le comportement

transgresseur du couple. Depuis le début, la critique a toujours insisté sur ce fait, comme la source du succès de l'histoire⁵.

Nous devrions nous demander si la célébrité du film ne tient justement compte de cette même tragédie morale. L'autre question serait de savoir pourquoi le personnage féminin survit à la passion dans le cas de *Titanic*, et de découvrir aussi la fonction du bateau dans la *prima notte* des couples et son lien avec à la mort finale⁶.

3.3. La mort

En effet, Jack meurt pour que Rose puisse vivre et lui laisse le bijou qui peut lui permettre une vie aisée.

Iseut ne peut pas supporter la mort de Tristan et meurt dans une étreinte immortelle. Mais l'amour continue après la mort, les motifs de végétation qui se rejoignent sur les tombeaux et qui appartiennent à plusieurs versions du mythe en témoignent. De même, la voix d'un prêtre proclame sur la BA d'un ton prophétique : « et la mort ne sera plus ».

3.4. Texte et musique

Cette projection amoureuse au-delà de la mort est glosée par la dimension musicale du film, « My heart will go on » chante la survivance du héros installé dans le cœur de Rose.

Le thème du cœur comme symbole d'amour est un lieu commun de la littérature médiévale. Je cite le refrain d'une cantiga de Johan Ayras de Santiago (Alvar et Beltrán, 1984 : 284-285), « Non vi molher, des que naci », pour la comparer avec les paroles de la BO de *Titanic* :

Quantos dias no mundo son
ala vai o meu coração [...].

Nous pouvons observer l'idée double de réceptacle et de continuité. Le poème avec accompagnement musical « My heart will go on » devient un grand succès qui, comme le lai, évoque la légende sans besoin de nous la raconter.

⁵ Joseph Bédier (1902-1905: II, 161), « Le conflit douloureux de l'amour et de la loi, c'est toute la légende ».

⁶ Le bateau est aussi un élément partagé par les deux histoires, il suffit juste d'analyser les affiches du film et les enluminures médiévales conservées.

3.5. Création et variation

La BA nous invite dès le début : « Faites un voyage dans le passé, à la recherche d'un secret ». Si, comme nous avons exposé, le passé sert de cadre à une histoire qui se proclame réelle, quel est alors le secret annoncé ? Comme dans les romans courtois, la quête justifie le mouvement de l'action. La recherche du « Cœur de l'Océan », un bijou réel d'une immense valeur, se révèle pleine de sens, elle mène les scientifiques à la découverte d'un croquis mystérieux qui présente le mystère du film : qui en est l'auteur? où est-il?, où est maintenant le bijou?

Le lai garde aussi un secret, Marie de France veut nous dévoiler :

Pur quei fu fez, comment et dunt (v.4).

La réponse est à la fin de la composition :

Tristam, ki bien saveit harper,
En aveit fait un nuvel lai ; (v. 111-113).

Si on tient compte que le dessin de Rose a été réalisé par le même réalisateur, James Cameron, on assiste dans les deux cas au dédoublement de l'auteur:

Objet	Auteur fictif	Auteur réel
Lai	Tristan	Marie de France
Dessin	Jack	James Cameron

Le dessin et le lai sont des œuvres artistiques et elles se chargent de rattacher la composition de l'histoire à la réalité. Ainsi, apparemment la fonction de l'auteur, au moyen âge comme aujourd'hui dans le film, est d'assurer la diffusion, la fidélité et la structure du récit puisqu'un objet artistique extérieur contient la synthèse de l'histoire.

Mais cette histoire, comme toutes celles où interviennent le mythe et la création, offre plusieurs versions : un scénario alternatif, qui a été filmé et puis rejeté, nous offre une fin différente : la vieille Rose est surprise en train de jeter le « Cœur de l'océan » dans l'eau. Interpellée, elle présente le choix entre l'amour ou la richesse au capitaine de l'expédition qui va à la recherche du bijou. Face au dilemme il sera finalement retourné à l'océan comme symbole d'amour⁷ :

⁷ Cette fin alternative et inédite se trouve dans le DVD du film (Cameron, 1999).

Elle tient le « Cœur de l'océan » dans sa main et se rappelle le moment où elle l'a trouvé, [...] C'est le seul objet qui l'unit à Jack, mais aussi à Cal. Souriant de l'incompréhension de Brock, elle explique- Le plus difficile quand on est si pauvre c'est d'être en fait si riche... Mais chaque fois que je pensais à le vendre, je pensais à Cal. Et je ne voulais pas de son aide !

[...] Sa main tremble et Brock sursaute – Laissez-moi le prendre en main juste une fois... une seule fois...

Il approche doucement, un *flash-back* fait croire à Rose que c'est Jack, puis elle se reprend et dépose le bijou massif dans la paume de Brock, gardant la chaîne en main. Brock regarde cet objet de sa convoitise, [...] Son poing se referme sur le diamant. Puis il rencontre le regard si sage et compréhensif de Rose – Vous cherchez les trésors au mauvais endroit, monsieur Lovett... Seule la vie n'a pas de prix et il faut faire compter chaque jour...

La main s'ouvre et libère la pierre précieuse, elle la retire de la main de l'homme et sourit.

Elle lance le bijou à la mer [...] Puis Brock change d'expression et se met à rire jusqu'à en pleurer. Les larmes aux yeux il se retourne vers Lizzy – Voulez-vous danser ?

La variation, si inhérente au mythe, est bien connue par Tristan et Iseut dont le récit a été raconté et évoqué à plusieurs reprises et de façons différentes : la fonction et la durée du philtre, les rencontres des amants, l'insertion d'autres personnages et la fonction du chevalier Tristan dans les romans en prose, etc., varient selon les sources. Marie de France y fait référence au début du lai (v. 5-6, voir supra). Mais déjà les premiers témoignages écrits que nous conservons du mythe nous exposent cette nature diverse, Thomas semble bien accablé dans sa tâche d'écrivain par la multitude de versions contemporaines (Lacroix et Walter, 1989 : 834):

Seignurs, cest cunte est mul divers,
 E pur ço l'uni par mes vers
 E di en tant cum est mester
 E le surplus voil relessier
 Ne vol pas trop en uni dire :
 Ici diverse la matyre.
 Entre ceus qui solent cunter
 E del cunte Tristran parler,
 Il en cuntent diversement :
 Oï en ai de plusur gent (v. 837-846, *Fragm. Douce*).

De plus, Marie de France fait référence aux titres en anglais et en français sous lequel ce lai était véhiculé en évoquant ainsi la transmission plurilingue du récit (v. 115-116).

4. CONCLUSION

Le lai du « Chievrefoil » nous parle de Tristan et Iseut, un mythe qui tourne autour de l'amour transgresseur, de l'infidélité et du mariage comme convention sociale. Sorti de l'oralité, sa nature sert aussi à illustrer un concept audiovisuel de la littérature, où le statut de créateur est relativisé et la véracité se situe face à la légende venue du passé, dans cette re-production des textes.

Notre démarche prend comme point d'appui un simili pour introduire l'étudiant dans le monde de la littérature médiévale. Mais elle va au-delà de la comparaison pour arriver à rejoindre les racines de la tradition amoureuse d'occident. Notre but a été de montrer comment les références des époques précédentes continuent à être valables, et comment l'analyse va à la rencontre de la culture savante mais aussi populaire. A l'époque où la philologie n'est guère de mise, nous devons faire découvrir aux étudiants la motivation, l'intérêt et la vigueur de l'analyse littéraire et linguistique des textes anciens.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAR, C. et V. BELTRÁN (1985) : *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, Clásicos 28.
- BÉROUL, Th. et al. (1989) : *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. et trad. Daniel Lacroix et Phillipe Walter, Paris, Le livre de Poche, Lettres gothiques, 4521.
- BOULNOIS, O. (2008) : *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVI^e siècle)*, Paris, Seuil, Des Travaux.
- CAMERON, J. (1999) : *Titanic*, Fox Pathé Europa.
- DUBOST, F. (1991) : *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} - XIII^{ème} siècles)*, Genève, Slatkine, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 15.
- DUBUIS, R. (1973) : *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, P. U. de Grenoble.
- MARIE DE FRANCE (1983) : *Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, Classiques Français du Moyen Âge 84.
- MÉNARD, Ph. (1979) : *Les Lais de Marie de France*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures Modernes 19.
- THOMAS (1902-1905) : *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, éd. Joseph Bédier, 2 tomes, Paris, Firmin Didot, Société des Anciens Textes Français 46.

Quelques remarques sur la présentation de la syntaxe des temps verbaux français dans les manuels de français pour Espagnols (XVII^e-milieu du XX^e s.)¹

DENISE FISCHER HUBERT
Universitat Rovira i Virgili

Le verbe est l'introduction de la temporalité dans le discours, en plus de la personne et de la modalité. La phrase, jusqu'alors atemporelle, statique, acquiert un sens en se plaçant dans une succession qui va du passé à l'avenir, dans la dynamique de l' 'avant', du 'pendant' et de l' 'après'. Le verbe –du latin *verbum*, mot, parole– « est le mot par excellence, l'âme du discours » (Grévisse, 1964 : 521).

Déjà Billet écrivait : « De todas las partes de la gramàtica, la mas esencial, y la mas perfecta, es el verbo, pues èl solo contiene un sentido perfecto » (Billet, 1687 : 110). Au début du XX^e siècle, Araujo, dans son manuel dédié aux personnes intéressées par les questions philologiques, grammaticales et linguistiques, c'est-à-dire non seulement aux étudiants de français, mais aussi aux professeurs², passe en revue diverses définitions du verbe. Nous retiendrons celle de Giulio Cesare Scaligero : « Nota rei sub tempore » qu'Araujo explique ainsi : « La distinción de las cosas en *permanentes* y *fluentes* es origen de la distinción entre los nombres y los verbos, sirviendo los nombres para significar lo que permanece y los verbos lo que pasa » (Araujo, 1909 : 199). C'est le même concept qu'il transpose dans sa propre définition : « verbo es la palabra que expresa el ser en su evolución temporal y personal » (Araujo, 1909 : 201).

Quant à la division du temps en passé, présent et futur, Araujo signale qu'il existe des controverses entre les différents grammairiens. Certains, comme Núñez Arenas, nient l'existence du temps car, celui-ci étant composé de moments successifs et continus, le présent cesse d'être à la seconde même où l'on parle pour

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet de recherche FFI2008-02389/FILO financé par le Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Il signale, dans l'Introduction de sa Grammaire : « Hemos querido hacer de ella una especie de *manual del Opositor a Cátedra de francés* » (Araujo, 1909 : XII).

devenir passé et conclut : « No existiendo el presente, habiendo dejado de existir el pasado, y no existiendo todavía el futuro, el tiempo, que se compone de estas tres partes, no existe » (Araujo, 1909 : 205).

Nos auteurs de méthodes de français pour Espagnols ne s'embarrassent pas de ces considérations et proposent à leurs élèves une étude classique des verbes français.

Comment est-elle abordée et quels sont les moyens didactiques employés ? Nous avons réuni un corpus de 23 auteurs, avec un total de 36 manuels, d'époques différentes à partir de la fin du XVII^e siècle, en insistant plus spécialement sur la période de 1900-1965 où le français parlé a acquis ses caractéristiques actuelles. De cette étude ont surgi les considérations suivantes.

1. TABLEAUX DE CONJUGAISONS

La première remarque que nous pouvons faire, c'est que la quasi totalité des manuels présente des tableaux de conjugaisons de verbes réguliers et irréguliers à tous les temps et à tous les modes, et ce dès le premier livre de français. Lorsque la syntaxe de ces temps, non expliquée souvent, est abordée, ce n'est que plus tard et quelquefois de manière extrêmement sobre. Il est curieux d'ailleurs de constater que des manuels qui ont été des 'best-sellers' dans l'enseignement du français, ayant traversé un siècle ou plus, présentent des listes de verbes, mais ne traitent guère leur valeur et leur emploi. Ces listes de conjugaisons, qui se font encore à notre époque, mais qui ne sont qu'une récapitulation des verbes et temps étudiés au cours du manuel, et non une liste exhaustive, témoignent que l'intérêt de certains auteurs se porte beaucoup plus sur la morphologie que sur la syntaxe. Nous pouvons trouver dans les *Curso elemental* ou premiers livres, les conjugaisons des verbes *prevaloir, déchoir, confire, assaillir, croître, coudre, moudre, traire, oindre* sous toutes leurs formes et même *gésir*. Combien de fois les élèves auront-ils à employer ces verbes, surtout à l'imparfait ou au plus-que-parfait du subjonctif ? On suppose que l'étudiant apprend les conjugaisons par cœur et que l'emploi des temps est considéré par l'auteur comme équivalent en français et en espagnol. Ou bien alors que celui-ci désire que tout soit mémorisé dès le premier degré et pense que, le moment venu, l'élève saura, de lui-même, employer les temps verbaux. D'ailleurs les auteurs eux-mêmes éprouvent des difficultés à introduire ces conjugaisons dans des exercices d'application. Couderc présente des tableaux à compléter par l'élève; Gogorza dans ses *Ejercicio práctico* propose des phrases en français, à lire ? à traduire ? à analyser ? Nous n'avons pas d'indication de méthodologie. Les exercices de Kucera consistent à conjuguer dix phrases aux

temps indiqués, sans lien entre elles, du type : «Nous reçûmes des cadeaux. Vous achetâtes le billet» (1946 : 219), le contexte est absent et pour l'emploi des subjonctifs, il manque même le verbe principal : «que je m'assisse dans le jardin» (id : 223). Perrier propose dans chaque leçon un *Exercice de conjugaison et d'élocution* composé de quatre temps différents comprenant chacun six phrases à lire et mettre à la forme négative. L'élève peut ensuite lire leur traduction. Voici le modèle pour l'imparfait du subjonctif :

Que je parvinsse à la capitale
 Que tu parcourusses la distance
 Que le soleil murît les récoltes
 Que nous souffrissions en silence
 Que vous salissiez vos chaussures
 Que vos voisins partissent demain (Perrier, 1939 : 69).

D'autres auteurs tout en présentant leurs listes de verbes à mémoriser, évitent, dans leurs exercices, les emplois de subjonctif et de passé simple (Ahn par exemple).

2. PASSÉ SIMPLE / PASSÉ COMPOSÉ

La présence du passé simple est générale chez les auteurs et très souvent les explications de la différence avec le passé composé sont traditionnelles et ne correspondent pas à la situation de la langue française au XX^e siècle. Les appellations de ces temps sont, pour le passé composé : pretérito indefinito (Billet), indefinido ou indefini (Prof. Titulaire³, Araujo, Gorgoza, Bruño, Lacombe, Chantreau, Guerlin), pretérito compuesto o perfecto compuesto, o pasado compuesto (Chantreau, Suárez, Perrier, Ugarte, Guerlin) ou tout simplement pretèrit perfect (Fabra). Quant au passé simple, alors que tous les auteurs l'appellent definido, definit, défini, simple, Suarez Gómez précise : « pasado simple es el pasado que debe emplearse para un tiempo remoto indefinido » (1955 : 154) et Kucera le désigne sous le nom de pretérito indefinido (le passé composé étant appelé pretérito perfecto). Nous observons donc une certaine fluctuation, qui prête à confusion, dans la dénomination des temps et parfois chez le même auteur⁴.

Quelles sont les explications de leurs emplois respectifs ?

³ Manuel anonyme, signé « Le Professeur titulaire » du lycée de Tarragona.

⁴ Les confusions semblent dues au fait que les noms varient en espagnol, le passé simple s'appelant pretérito perfecto simple, ou pasado ou le plus souvent indefinido, et le passé composé : pretérito perfecto compuesto ou plus simplement pretérito perfecto.

Pour Billet, la différence entre les deux tient au fait que pour le passé composé (« indefinito ») le jour où s'est passé l'action est indéterminé tandis que s'il est déterminé par un complément circonstanciel de temps, l'emploi du passé simple (« infinito ») est obligatoire, uniquement s'il ne s'agit pas d'une action du jour même : « de ninguna manera se puede decir *je donnay aujourd'huy* [...] sino *j'ai donné au jour d'huy* » (1687 : 110). C'est donc la présence ou l'absence de ce complément circonstanciel qui déterminera l'emploi de l'un ou de l'autre temps.

Il recommande alors à l'étudiant de faire très attention car, dit-il, « en la lengua castellana se equivocó el uso de estos tiempos, y se dice igualmente, di, ò he dado oy » (id).

En général l'explication que donnent tous les auteurs est que le passé composé se réfère à un acte qui a lieu dans un temps passé qu'il soit ou non écoulé, mais dont les caractéristiques ou conséquences se font encore sentir dans le présent. Et le passé simple indique un temps complètement écoulé. Selon Perrier :

En francés se usa el pasado simple solamente cuando el verbo expresa una acción que se hizo en un tiempo completamente pasado. Se dirá pues : *J'écrivis lundi dernier, tu arrivas hier* para traducir : *Yo escribí el lunes último, tu llegaste ayer*. Pero no se dirá : *J'écrivis ce matin* porque el día dura todavía. En este caso se usará el pasado compuesto, diciendo : *J'ai écrit ce matin* (1939 : 69).

Il applique cette règle dans tous ses exercices de conversations après les lectures : nous trouvons dans un volume de premier grade de 1980 les questions et réponses suivantes :

Quelle idée leur vint un jour ? Ils eurent l'idée [...] Que firent-ils des fils obtenus ? Ils les rassemblèrent, les croisèrent et obtinrent [...] Quelles machines inventa-t-on plus tard ? (1980 : 117) Vous traçâtes des lignes droites. Votre frère négligea ses devoirs. Nous appelâmes votre ami en passant devant sa porte ; il sortit avec nous et nous longeâmes la rivière (1939 : 203).

Il est vrai qu'il parle aussi de portaplumas et de tintero (1939 : 131), preuve du succès de ses livres qui ont été réédités sans remise à jour.

L'usage du passé composé français avait déjà évolué à cette date, bien que Perrier ne semble pas s'en rendre compte. Chantreau le signalait déjà : le passé simple s'emploie pour indiquer un temps complètement passé : « Ayer recibí la noticia de la muerte de mi padre – *je reçus hier la nouvelle de la mort de mon père* ». Mais il ajoute : « Sin embargo, aun en este último caso, usan los escritores franceses el tiempo compuesto » (1797 : 194).

D'autres auteurs du XXe siècle sont peu clairs dans leurs exemples. Mirmán présente un exemple vieux de deux siècles pour le passé simple : « car je sais que

de moi, tu médis l'an passé (La Fontaine) » (3^{er} ciclo : 160) et une phrase non pertinente pour le passé composé : « Nous sommes allés au théâtre. Je l'ai vu quand il revenait de la gare » (id). Kucera de même, car dans ses phrases isolées de tout contexte on ignore si l'action est récente ou ancienne, terminée ou non : « il salua l'employé de banque », « il a donné un chèque à l'employé » (1946 : 170). Ugarte propose lui aussi des exemples du XVII^e siècle, La Fontaine, puis Corneille : « Sire... je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé sans vie ; *Señor... ya os lo he dicho, lo encontré sin vida* ». Et il signale que le passé composé « es uno de los tiempos más usados en francés, pues corresponde, no sólo al pasado compuesto español, sino a la mayor parte de los pasados simples españoles » (1927 : 120).

Suárez est beaucoup plus explicite. Non seulement il reconnaît que, bien que le passé simple soit le temps naturel du récit, il est sorti de l'usage parlé au profit du passé composé au point de n'être plus employé qu'aux troisièmes personnes (« No se oye nunca decir : *vous fîtes construire ce bâtiment*, sino : Vous avez fait construire ce bâtiment »), mais encore –et il semble être le seul à le signaler– son composé, le passé antérieur, est tombé lui aussi en disgrâce :

La aversión que experimenta la lengua hablada hacia la mayoría de las formas del pasado simple se ha hecho extensiva, naturalmente, al pasado anterior, que suele suplirse por el pluscuamperfecto de indicativo, o dando otro giro de la frase : *A peine avait-il parlé qu'il est sorti, o après avoir parlé, il est sorti* (au lieu de : Quand il eut parlé, il sortit) (1955 : 153-154).

López Mosnier déclare elle aussi que le passé simple ne s'emploie plus guère que dans les récits historiques : « No se dice : J'eus le prix d'anglais l'an passé. Se dice : J'ai eu le prix d'anglais. Tampoco se dice : Mon frère fut au théâtre hier. Se dice : Mon frère a été au théâtre hier » (1957 : 67). Malgré cela elle fait conjuguer des verbes au passé simple dans ses exercices. Elle remarque aussi que l'interrogation simple n'est pas utilisée au passé simple avec les verbes auxiliaires (id : 29).

Lacome constate aussi la disparition du passé simple de la langue parlée : « Los franceses son tan parcos en el uso del pretérito definido en la conversación que el vulgo lo desconoce en absoluto [...]. Las personas cultas son las únicas que emplean el pretérito definido en la conversación, pero no abusan de él » (1910 : 320).

Berlitz fait la même constatation et ajoute « il reste très utile à la *langue littéraire*. Quelques grammairiens l'appellent aussi 'passé historique' » (1965 : 149). Monreal Pagola présente une distinction toute classique des deux temps avec cet exemple : « *Mon père arriva hier et mon frère est parti ce matin* (mi padre llegó ayer y mi hermano ha marchado esta mañana) ». Cependant il reconnaît que le

français n'est pas aussi rigoureux dans l'emploi de ces temps et « tratándose sobre todo de hechos pasados próximamente, puede emplearse el pasado compuesto por el simple. Así en el ejemplo anterior podrá decirse también : *mon père est arrivé hier* » (1941 : 161). L'expression 'podrá decirse' trahit un certain retard dans l'interprétation des temps. Déjà en 1919, Pompeu Fabra écrivait que dans le langage courant, le passé simple est, dans tous les cas, remplacé par le passé composé⁵.

Castañs, dans son premier cours de français, étudie le passé composé, mais non le passé simple (bien qu'à la fin du livre il présente l'inévitable tableau des conjugaisons à tous les temps et modes.) Il est cependant gêné dans ses exercices de traduction car, pour faire employer à ses élèves des passés composés, il ne respecte pas l'usage espagnol, à exception d'un pretérito simple :

Hemos estado ayer en el jardín del vecino, donde nos hemos divertido mucho. Hemos comido muchas manzanas y muchas peras [...] Hemos estado muy contentos, pero mis hermanas han sido muy traviesas : han cogido (unas) frutas que el jardinero había puesto en una canastilla para Pepita. Cuando el vecino vino (*vint o fut venu*), dijo a mis hermanas : sois malas, habéis cogido las frutas que eran de vuestra prima. Mis hermanas han llorado y han estado muy tristes (Castañs, 1909 : 33).

Il est certain que le changement de temps doit déconcerter l'élève, ainsi que la présence d'un passé antérieur qui n'est pas expliqué.

Comme nous venons de le voir, le passé simple, bien que reconnu pour être un temps peu employé oralement, a la vie dure. Peut-être sa présence dans des manuels pour débutants s'explique-t-elle par le fait que la démocratisation de l'enseignement est encore lointaine et le professeur n'écrit donc pas pour le commun des mortels, mais pour une élite intellectuelle.

3. L'IMPÉRATIF

Le problème que rencontrent les auteurs est le nombre de personnes de ce temps et l'existence ou non d'un impératif passé. Billet déclare qu'en français on n'emploie jamais l'optatif (c'est-à-dire le subjonctif), le français n'ayant que 3 personnes. C'est ce que confirme Araujo pour la langue espagnole aussi, les formes subjonctives dépendant d'un verbe tacite : je demande, je désire, je veux... (Araujo, 1909 : 209). Pour ce qui est des temps de l'impératif, la plupart des auteurs de

⁵ « El pretèrit definit (je parlai : parlé o vaig parlar) és en francès un temps literari. En el llenguatge corrent és reemplaçat en tots els casos pel pretèrit perfect (J'ai parlé : he parlat) ex : hier j'ai dîné avec mon père / il y a 2 ans j'ai dîné avec mon père le jour de Noël. Ils se sont vus avant-hier » (Fabra, 1919 : 219).

notre corpus ne cite que le présent (« un seul temps à valeur présente ou future » Sales, 1890 : 79) Araujo préfère citer Condillac et Beauzée qui présentent les formes simples et composées de l'impératif et leur oppose Bescherelle qui affirme que l'impératif en aucune de ses formes n'exprime un présent, mais un futur simple (ne m'abandonne pas) ou antérieur (ayez abandonné la ville quand l'ennemi y entrera). Araujo conclut : « en todo caso las formas compuestas del imperativo son muy raras » (1909 : 209). Kucera, Lacome, Guerlin, Mirmán présentent dans leurs tableaux des impératifs passés mais ne donnent aucune explication sur leur emploi. Bruño signale entre parenthèses dans ses tableaux de conjugaison : « tiene un pretérito poco usado » (s.d. : 152-157)⁶; Suárez Gómez remarque que le présent est plus employé. Perrier dans son tableau des équivalences des dénominations françaises et espagnoles observe qu'il n'existe pas de forme composée en espagnol. Alors qu'en 1939 il cite *aie été, aie eu* à la forme affirmative et négative, à partir de 1955 il déclare que pour les auxiliaires l'impératif passé est inusité, et il ne conjugue à ce temps que les verbes aimer, finir, recevoir, rompre, envoyer, aller. De toutes façons aucun exemple ni explication ne sont fournis. Le seul auteur proposant un exemple est Monreal Pagola qui reconnaît que l'impératif au passé n'a pas d'équivalent en espagnol, mais propose une traduction par un présent : « Ej : *Ayez fini quand je viendrai* (terminad para cuando yo venga) » (1941 : 162) marquant ainsi l'antériorité de la principale à l'impératif avec la formule *para cuando* précédant la subordonnée.

4. LA CONCORDANCE DES TEMPS ET LES TEMPS ANTÉRIEURS

Là aussi nos auteurs sont divisés. Soler affirme :

El imperfecto no debe emplearse por una acción que se verifica en el instante de la palabra. No se dirá pues: j'ai appris (he sabido) que vous étiez à Madrid.

Dígase: J'ai appris que vous êtes à Madrid.

El condicional no debe emplearse por el futuro. No se diga: On m'a assuré que vous voyageriez. Dígase: que vous voyagerez (1889 : 386).

Alors que le Professeur titulaire, coïncidant avec Soler, écrit que « le plus-que-parfait, exprimant un temps passé antérieur à un autre temps qui est écoulé, ne doit s'employer pour le passé indéfini qui exprime simplement un temps passé. On ne doit pas dire : *J'ai su que vous aviez remporté le premier prix* » (1932 : 91-92), Sales y Esteban expliquait quelques années auparavant que « le passé indéfini ne doit jamais s'employer pour le plus-que-parfait. On doit dire *Je n'ai pas su que vous*

⁶ Bruño conjugue un impératif inusité pour le verbe pouvoir : *peux, pouvons, pouvez* (191).

aviez quitté la France et non que vous avez quitté parce que l'action de *quitter* antérieure à celle de *savoir* ne peut s'exprimer par le même temps » (1890 : 77)⁷.

Araujo revendique pour la proposition complétive l'emploi de n'importe quel temps : « Cualquiera que sea la forma revestida por el verbo principal, el verbo subordinado puede emplearse en todos los tiempos del modo indicativo » (1909 : II, 247)⁸.

Pour le mode subjonctif, les auteurs établissent les concordances suivantes :

- ▶ Verbe principal au présent ou au futur / verbe subordonné au présent ou au passé du subjonctif.
- ▶ Verbe principal au passé ou conditionnel / verbe subordonné à l'imparfait ou plus-que-parfait du subjonctif, avec les exemples suivants : « je ne croyais pas que vous vinssiez » (Prof. Titulaire, 1932 : 101), « je doutais que vous étudiassiez aujourd'hui » (id : 102), « je douterais que vous eussiez étudié la semaine passée » (ibid). Massé, dans son *Premier Livre* conjugue le verbe à toutes les personnes : « il désirait/souhaitait que je parlasse, que tu parlasses... », « ils avaient peur/ils craignaient que je reçusse, que tu reçusses » (s.d. : 88). Le verbe *étudier* jouit de la faveur de nos auteurs : « Je voudrais que vous étudiassiez demain » (Tramarría, 1829 : 103), « Si tu étais sage et que tu étudiasses, je te récompenserais » (Soler, 1889 : 384), « il faudrait que tu étudiasses » (Monreal, 1941 : 162). Nous trouvons ainsi, surtout dans les tableaux de conjugaisons, des verbes au subjonctif imparfait totalement insolites : que je sursisse (Mirmán, 1948 : 200) de surseoir, que je repusse (id : 208) de repaître, même si, dans ses exercices (201 -209) Mirmán ne fait employer que le présent du subjonctif. Chez Bruño, malgré le titre de son manuel *-Método intuitivo de Lengua francesa hablada-*, nous remarquons aussi les formes : que je vendisse, m'instruisisse, m'assisse, visse (verbe voir), cousisse etc. Très peu d'auteurs mentionnent que l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif ne s'emploient guère maintenant. Suárez observe : « En español hacemos un uso más extenso del subjuntivo que en francés » (1955 : 160) et après l'exemple « Il aurait triomphé s'il eût été plus habile », il constate : « Estos tiempos sólo tienen algún empleo en el francés literario. La

⁷ De la même façon, le Professeur Titulaire censure : « je croyais que vous seriez venu me voir » au lieu de « je croyais que vous viendriez me voir ». En fait, il est possible et correct de dire : *je savais qu'elle serait venue / qu'elle était venue / qu'elle venait / qu'elle viendrait. J'ai su qu'elle était venue / qu'elle est venue. J'ai su que tu as chanté / que tu avais chanté. J'ai dit que vous travaillerez / que vous travailleriez.* Le temps choisi introduit de petites nuances de sens.

⁸ C'est aussi l'opinion de Saussure qui écrit : « Le chapitre de la concordance des temps se résume en une ligne : il n'y en a pas » (cité en Arrivé, 1986 : 133).

lengua hablada los ha puesto en desuso y los sustituye por el imperfecto y el pluscuamperfecto de indicativo » (1955 : 166). López Mosnier à la même époque écrit : « El imperfecto de subjuntivo está en desuso y sólo subsiste en la lengua literaria. No se exige ya la concordancia del tiempo, sobre todo detrás del condicional. Se dice *il faudrait qu'il parle*. No se dice : *il faudrait qu'il parlât* » (1957 : 103). Malgré cette affirmation elle fait conjuguer, dans ses exercices, les verbes marcher, voler, grossir, punir, apercevoir, descendre à l'imparfait du subjunctif.

Le conditionnel passé 2^e forme est un autre point fréquemment abordé, peut-être en raison de sa correspondance avec le subjunctif plus-que-parfait espagnol. Perrier le cite en note dans tous ses tableaux : « Le conditionnel a un second passé très peu usité ». Lacombe fait remarquer que les phrases *si j'avais voulu, si j'étais venu* peuvent se présenter ainsi : *si j'eusse voulu, si je fusse venu* « resultando esta construcción más elegante que la primera, y por lo mismo, menos frecuente en la conversación ordinaria » (1910 : 322). Suárez, par contre, écrit « el pluscuamperfecto de subjuntivo tiene el valor de una segunda forma del condicional, y como tal, se usa con relativa frecuencia, incluso en la lengua hablada : si je l'eusse fait, o si je l'aurais fait » (sic) (1955 : 180). Pompeu Fabra présente le conditionnel 2^e forme dans la proposition subordonnée comme dans la principale : « Si j'eusse eu, j'eusse donné » (1919 : 220).

Les temps composés ou antérieurs font l'objet d'une étude souvent succincte à propos des subordonnées conditionnelles et temporelles. Pour certains, il existe une équivalence entre les deux langues : le passé antérieur a la même valeur que son correspondant espagnol : « Quand nous eûmes fini notre besogne, nous nous en allâmes. *Cuando hubimos terminado nuestra tarea, nos fuimos* » (Ugarte), ou « *Quand nous eûmes fini d'étudier, nous sortîmes à la promenade* (Cuando hubimos acabado de estudiar, salimos de paseo) » (Monreal, 1942 : 162). Mais aucun ne signale que ni en espagnol, ni en français ce temps est très employé. Tous constatent l'analogie des temps pour les conditionnelles avec le changement de mode subjunctif espagnol / indicatif français⁹. Pour les temporelles, on signale que le présent et le passé du subjunctif (certains y ajoutent le futur du subjunctif) se traduisent par un futur simple ou antérieur de l'indicatif.

⁹ Suárez Gómez le souligne : « A pesar de la indudable analogía entre estos tiempos y sus correspondientes en español, hay que tener en cuenta que el francés han invadido el campo de sus homónimos de subjuntivo. Cuando nosotros empleamos el pretérito imperfecto de subjuntivo precedidos de la conjunción *si*, en francés ha de usarse el imperfecto o el pluscuamperfecto de indicativo respectivamente » et il conclut : « En español hacemos un uso más extenso del subjuntivo que en francés » (1955 : 160).

Il est curieux de constater les emplois fréquents du passé antérieur, du subjonctif imparfait, plus-que-parfait, peu usités, et en revanche l'absence des temps surcomposés. Araujo en fait mention très rapidement mais sans exemple : « Además de estos tiempos compuestos pueden formarse otros, llamados *sobrecompuestos*, con un compuesto y un participio, pero estas formas sobrecompuestas son poco frecuentes y no tienen importancia » (1909 : I, 207). Le seul auteur de notre corpus à l'analyser est Guerlin :

El pretérito anterior tiene dos formas entre las cuales hay la misma diferencia que entre el pretérito definido (simple) y el pretérito indefinido (compuesto).

1^a forma : Aussitôt que j'eus reçu la lettre, je partis. Luego que recibí la carta, me fui.

2^a forma : Aussitôt que j'ai eu reçu la lettre, je suis parti (1929 : 207).

C'est le seul exemple d'un passé surcomposé (appelé 2^e forme de passé antérieur) avec la remarque d'un parallélisme entre les deux formes. La 2^e n'est pas traduite et Guerlin ne commente pas que ce temps n'existe pas en espagnol.

CONCLUSION

Chez plusieurs auteurs, les explications de la syntaxe du verbe sont absentes ou succinctes. Tramarría ne consacre que deux pages à son chapitre *De la construcción y uso del verbo* :

En todo cuanto dicen los gramáticos sobre este punto coincide de tal modo la lengua francesa con la castellana, que creemos ocioso y absolutamente inútil detenernos en su explicación (1829 : 237-238).

Nous nous garderons cependant de généraliser. D'autres auteurs présentent une étude poussée du système verbal français, des correspondances ou différences avec l'espagnol, et leurs traductions possibles¹⁰. Quelques remarques pertinentes témoignent souvent d'une réflexion approfondie sur les emplois particuliers des deux langues et les notions d'aspect. Toutefois nous constatons un manque de mise à jour d'une langue qui est restée statique (exemples du XVII^e siècle), des archaïsmes dans quelques emplois temporels qui sont présentés comme seule possibilité (passé simple, antérieur de l'indicatif; imparfait et plus-que-parfait du subjonctif; impératif passé), des expressions surannées (plût au ciel pour traduire ojalá). L'enseignement est demeuré celui d'une langue littéraire, et non celui d'une

¹⁰ C'est le cas, pour ne citer que quelques auteurs, de Guerlin, Sales y Esteban, Lacombe, le Prof. Titulaire, Suárez Gómez...

langue parlée servant de base pour des échanges oraux avec le pays voisin. Un tel enseignement se justifierait s'il s'agissait de cours supérieurs, venant après l'étude d'un français élémentaire, mais très souvent les exemples que nous venons de présenter proviennent du premier livre de français et manifestent un écart certain avec la langue usuelle. Et c'est précisément à cette nécessité de mise à jour de ce français un peu désuet qu'a répondu la parution du Français Élémentaire en 1954, puis celle du Français Fondamental.

BIBLIOGRAPHIE / CORPUS ÉTUDIÉ

- ARAUJO, F. (1909) : *Gramática razonada histórico-crítica dela lengua francesa. Tomo I-II*, Toledo, Paris, Madrid, Hernando Suárez.
- BERLITZ (1965) : *Français, deuxième livre*, Paris, Auteurs-Editeurs.
- BILLET, P.P. (1687) : *Gramática francesa dividida en dos partes*, Amberes, Verdussen.
- BRUÑO, G.M. (s.d.) : *Método intuitivo de lengua francesa hablada, Curso elemental*, Madrid, Barcelone, Paris.
- CASTAÑAS, A. (1909) : *Método de Ahn, primer curso*, Madrid, Bailly-Baillière.
- CASTILLA, J.M. (1907) : *Gramática francesa primer curso*, Madrid, Tipo, Marzo.
- CHANTREAU, P.N. (1786) : *Arte de hablar bien francés o gramática completa dividida en tres partes*, Madrid, Imp. de Sancha.
- COUDERC, L. (1919) : *El francés al alcance de todos. Curso medio*, Barcelone, Lux.
- FABRA, P. (1919) : *Gramática francesa*, Barcelone, Editorial catalana.
- GOGORZA, L. (1929) : *Curso primero de lengua francesa*, Barcelone, Lib. Bosch.
- . (1917) : *Curso completo de lengua francesa, 1ª parte*, Barcelone, Tipo Ortega.
- GUERLIN, P. (1929) : *Francés familiar y comercial*, Barcelone, ed. Cultura.
- KUCERA, E. (1946) : *Francés, curso elemental*, Barcelone, el Autor.
- LACOME, C. (1910) : *El francés castizo del siglo XX*, Madrid, Fernando Fe.
- LÓPEZ MOSNIER, E. (1957) : *Método de lengua francesa, segundo curso*, Burgos, ed. Aldecoa.
- MASSÉ, R. (s.d.) : *Método de francés, premier livre, Curso práctico*, Barcelone, ed. Massé.
- . (1921) : *Método de francés, deuxième livre*, Barcelone, ed. Massé.
- . (s.d.) : *Método de francés, curso superior*, Barcelone, ed. Massé.
- MIRMÁN CONTASTÍN, M. (1940) : *Nuevo método teórico-práctico de lengua francesa. Primer ciclo*, Seville, Andaluza.
- . (1941) : *Nuevo método teórico-práctico de lengua francesa. Tercer ciclo*, Seville, Gráficas sevillanas.

- . (1943) : *Nuevo método teórico-práctico de lengua francesa. Segundo ciclo*, Seville, Imp. Mirmán.
- . (1946) : *Nuevo método teórico-práctico de lengua francesa. Segundo curso*, Seville, Imp. Mirmán.
- . (1948) : *Nuevo método teórico-práctico de lengua francesa. Tercer ciclo*, Seville, Imp. Mirmán.
- MONREAL PAGOLA, A. (1941) : *Método teórico-práctico de lengua francesa. Curso segundo y tercero*, Saragosse, Librería General.
- PERRIER, A. (1939) : *Lengua francesa. Curso elemental*, Barcelone, el Autor.
- . (1940) : *Textos escogidos y graduados de literatura frances*, Barcelone, Ed. Perrier.
- . (s.d.) : *Primer curso de lengua francesa*, Barcelone, Ed. Perrier.
- . (1955) : *Segundo curso de lengua francesa*, Barcelone, Ed. Perrier.
- . (1960) : *La littérature française par les textes*, Barcelone, Ed. Perrier.
- . (1980, 1969) : *Lengua francesa, primer grado para enseñanza libre*, Barcelone, Ed. Perrier.
- . (s.d.) : *Lengua francesa, tercer grado para enseñanza libre*, Barcelone, Ed. Perrier.
- PROFESSEUR TITULAIRE (1932) : *Annotations de langue française*, Tarragone, el Autor.
- SALES Y ESTEBAN, J. (1890) : *Langue française, tours de deuxième année*, Madrid, Imp. Cruzado.
- SOLER Y ARQUÉS, C. (1887) : *Método analítico-sintético. Lecciones de lengua francesa divididas en dos cursos*, Madrid, Manuel G. Hernández.
- SUÁREZ GÓMEZ, G. (1955) : *Gramática francesa, curso complementario*, Madrid, Esplendor.
- TRAMARRÍA Y CARRANZA, F. (1829) : *Compendio de la Gramática francesa para uso de los Españoles*, Madrid, Aguado.
- UGARTE BLASCO, E. (1927) : *Lengua francesa, segundo curso*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández.

ÉTUDES

- GRÉVISSE, M. (1964) : *Le bon usage. Grammaire française*, Paris, Duculot, Gembloux, Hatier.
- ARRIVÉ, M. et al. (1986) : *La grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion.

Plurilingüismo y tipología textual: las estructuras discursivas como recurso metodológico en la enseñanza de la intercomprensión

ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva de la didáctica de la lengua, la intercomprensión, entendida como una forma de comunicación en la que cada persona utiliza su propia lengua y comprende la del otro, se presenta como un campo de análisis prometedor gracias a nuevos enfoques metodológicos que han sabido introducir en sus presupuestos la diversidad de factores y de estrategias que inciden en la descripción de los procesos de comprensión de textos en lengua extranjera. El hablante que se enfrenta a un texto escrito en una lengua diferente –aunque sea próxima– a su lengua materna, adquiere, con esta nueva perspectiva, un estatus más enriquecedor, plurilingüe, intercultural. A los distintos estudios llevados a cabo sobre la comprensión en lengua materna, vienen a sumarse, ahora, enfoques multilingües que darán lugar a otros planteamientos disciplinares, tales como la intercomprensión lingüística.

Uno de los mayores logros que ha conseguido el modelo de análisis basado en la intercomprensión lingüística es, precisamente, su carácter integrador; entendiendo por ello el aprovechamiento que este enfoque hace de los conocimientos de la lengua materna para la comprensión de la lengua extranjera. En efecto, lejos de establecer una barrera entre ambas lenguas –la lengua materna y la extranjera– los presupuestos metodológicos de la intercomprensión lingüística consideran favorable una mayor implicación de la competencia en lengua materna, en los procesos de adquisición / aprendizaje de la lengua extranjera: «...los procesos que el hablante ha desarrollado en la adquisición de la LM y el nivel alcanzado influyen directamente en los procesos que se activan ante una LE» (López y Séré, 2001: 66). Desde esta nueva perspectiva, la lengua materna del

hablante adquiere el rango de una variable a tener en cuenta a la hora de enfrentarse este a una segunda lengua:

La langue maternelle reprend le rôle qui aurait toujours dû être le sien. En effet, si elle a été pendant un certain temps considérée comme un fardeau générateur de difficultés et d'erreurs, elle doit maintenant apparaître comme un stimulateur d'hypothèses, c'est-à-dire comme un appui décisif bien que non exclusif à l'activité cognitive de l'apprenant (Dabène, 1994: 184).

En el proceso de comprensión de una lengua extranjera influye de manera decisiva el grado de afinidad de esta con la lengua materna. Para el hablante que tiene como lengua materna el español, el hecho de entrar en contacto con cuatro lenguas románicas (portugués, italiano, francés y catalán) puede considerarse como una situación «favorable», dada la proximidad lingüística de las lenguas implicadas en el proceso de comprensión. Por otro lado, la cercanía cultural activa mecanismos cognitivos compartidos sobre el entorno sociocultural, de gran valor en el proceso de comprensión, ya que contribuyen a la organización de una parte importante del sentido del texto en lengua extranjera. Tanto los factores lingüísticos como la experiencia extralingüística del sujeto influyen en la construcción del sentido del texto en lengua extranjera. Combinando distintas estrategias –lingüísticas, extralingüísticas e incluso metalingüísticas– el sujeto elabora una serie de esquemas que le van a guiar en la interpretación del texto en lengua extranjera.

2. EL MÉTODO DE ENSEÑANZA PLURILINGÜE DEL GTLF¹

El método de enseñanza plurilingüe elaborado por el grupo de investigación GTLF (Groupe de Travail de Linguistique Française) de la Universidad de Salamanca², del que formamos parte, además de considerar el bagaje de conocimientos a los que hemos aludido anteriormente, se centra de manera muy especial en la explotación de los conocimientos textuales y metatextuales referidos a los distintos tipos de textos. Nuestro grupo de investigación parte del presupuesto metodológico de que la explotación de las estructuras discursivas puede ser una herramienta muy útil a la hora de llevar a cabo un estudio sobre

¹ El GTLF (Groupe de Travail de Linguistique Française) nace en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca, en colaboración con investigadores de otros Departamentos de Lenguas Románicas de nuestra Universidad. La informatización del método corre a cargo del lingüista informático Fabrice Issac, del LDI (Lexiques, Dictionnaires, Informatique) de la Universidad París 13.

² Para un estudio detallado de la trayectoria investigadora del GTLF, remitimos al lector a los trabajos de la directora del grupo: la profesora I. Uzcanga, entre ellos los de 1997, 2004, 2010.

intercomprensión lingüística, pues, como señala Isenberg (1987: 98) «se hace necesaria una tipología textual para determinar el ámbito de validez de las regularidades (principios, máximas, reglas, normas) que son fundamento de la producción y recepción de textos». Hemos seguido dicho criterio, a la hora de seleccionar los textos de nuestro corpus³, por considerar que los diferentes tipos textuales y los géneros textuales en los que se insertan son elementos fundamentales que ayudan a la interpretación de un texto. La experiencia con nuestros informantes ha demostrado que, ante un texto escrito en una lengua distinta de la materna, el aprendiente recurre a su cultura textual, pone en marcha mecanismos de competencia discursiva, activa esquemas mentales que le permiten realizar las inferencias necesarias para una correcta comprensión de un texto en una o varias lenguas vecinas: « Les formes de langues et les formes de types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue» (Bakhtine, 1984: 285).

La didáctica de la lengua ha visto en la tipología textual una fuente inagotable de posibilidades a la hora de abordar la enseñanza de la lengua –y en particular de la lengua extranjera– al considerar que la integración de un texto en un discurso y en un género determinados, implica unas condiciones de organización y de estructura propias que al aprendiente le resultan familiares porque forman parte de su mundo de referencia:

Des types de textes sont inscrits et circulent dans le métalangage naturel sous forme de noms de genres [...] Bien qu'hétéroclites quand on les considère en bloc, les genres demeurent cependant, à des degrés divers, présents à la conscience de certains locuteurs, qu'ils en soient ou non directement producteurs ou consommateurs. Ils sont donc utilisables dans l'enseignement/apprentissage : vagues modèles de textes, ils sont actifs en ce qu'ils peuvent être ancrés dans la compétence communicative des locuteurs. C'est là toute leur supériorité sur les typologies de textes « scientifiques » mais extérieures que la didactique est conduite à solliciter (Beacco, 1991: 23).

Efectivamente, la clasificación de textos en tipos y en géneros le sirve al aprendiente que entra en contacto con una lengua que no le ha sido enseñada,

³ Nuestro corpus está constituido por 25 textos para cada una de las cuatro lenguas románicas (portugués, italiano, francés y catalán), estructurados en tres bloques, seleccionados según distintos niveles de complejidad en la organización de la información, y sin perder de vista en ningún momento el criterio de coherencia contrastiva de las cuatro lenguas implicadas. Desde el punto de vista de la tipología textual, nuestro corpus recoge los principales tipos: Normativos, descriptivos, explicativos, narrativos, argumentativos. En cuanto a los géneros textuales, hemos optado por una gran variedad, buscando siempre fueran lo más afines posibles al entorno cultural de nuestros informantes.

como guía a la hora de orientar su interpretación y le ayuda a hacer predicciones sobre la organización y el contenido de los textos a partir de sus estructuras discursivas:

On peut estimer que cette typologie naturelle ou mieux cette catégorisation psycho-linguistique des genres verbaux, et des textes en particulier, peut remplir un rôle en didactique de l'interprétation-production. Sa nature d'objet pré-linguistique lui assigne des fonctions particulières dans les processus d'enseignement/apprentissage [...] quand elle est partagée dans un groupe d'apprenants donné, n'est probablement pas de nature à assurer des connaissances linguistiques précises qui seraient mises en œuvre dans l'actualisation d'un genre de texte. La connaissance nominaliste d'un genre est au moins en mesure d'assurer une certaine familiarité avec l'événement de communication dans lequel il prend place. Elle autorise donc des anticipations sur la situation de communication : le contenu de l'échange, son cadre, les destinataires/destinataires, les fonctions et les finalités de l'échange. Si un locuteur est capable d'assigner un genre à un texte, il peut donc en reconstituer le cadrage communicatif. Ce repérage socio-linguistique est évidemment tout à fait utilisable pour des phases pédagogiques telles que l'approche globale de la lecture d'un texte (Beacco, 1991: 24-25).

En este sentido, es esencial que el aprendiente que entra por primera vez en contacto con una lengua extranjera, afín a su lengua materna, sea capaz de reconocer, al menos en parte, el terreno comunicativo en el que va a desenvolverse. Efectivamente, el hecho de que el aprendiente se enfrente –sobre todo en las primeras fases del método– a textos cuyo contexto comunicativo es accesible, donde la forma y los argumentos del texto no le son del todo desconocidos, le predispone positivamente a la comprensión, aunque encuentre dificultad para reconocer otros aspectos tales como ciertas categorías gramaticales, o tropiece con zonas de opacidad léxica. Por el contrario, cuando le fallan esas referencias comunicativas, se producen bloqueos en el informante, pierde la motivación y el interés por seguir avanzando en la interpretación del texto. De ello se desprende que la fase de selección de los textos⁴ que van a formar el corpus es una etapa decisiva, donde se han de calibrar cuestiones tan importantes como: la tipología textual, la forma que presenta el texto, su articulación, el grado de dificultad en la organización de la información, etc. En nuestro caso, el GTLF ha aplicado cada uno de estos criterios a cada una de las lenguas románicas del método (portugués, italiano, francés y catalán), pero sin perder de vista en ningún momento el criterio de coherencia contrastiva del

⁴ Nuestro corpus está formado por textos auténticos, seleccionados en su mayor parte de internet. Se ha buscado un repertorio lo más variado posible de tipos y géneros textuales.

corpus cuadrilingüe; pues no debe obviarse el dato de que nuestro método se basa en la comprensión *simultánea* de las cuatro lenguas antes mencionadas. Consideramos importante insistir en el criterio de simultaneidad, ya que es la visión de conjunto y la observación de las distintas realizaciones lingüísticas en textos siempre paralelos en las cuatro lenguas lo que permite reconocer e identificar las estructuras discursivas y formales. Esta característica es fundamental ya que se basa en la idea de que no sólo la lengua materna sirve para establecer inferencias en una lengua extranjera, sino que, además, cada una de las lenguas implicadas permite establecer nexos con las otras lenguas, creándose de esta manera una interrelación de influencias. Con cada cuarteto de textos se pretende que el usuario del método sea capaz de distinguir, por un lado, lo que reúne a cada juego de textos; por otro, considerar cada texto concreto como una unidad significativa, dotado de las características propias de cada sistema lingüístico. De este modo, desde el principio, al usuario del método se le hace ver la doble dinámica –intertextual e intratextual– a la que todo texto está sometido. En este vaivén continuo a través del texto entre la estructura global o macroestructura y la local o microestructura, radica todo el proceso de interpretación de un texto en lengua extranjera⁵. Para cada una de las 25 unidades didácticas, el destinatario de nuestro método deberá poner en práctica distintas estrategias en las diversas fases de acercamiento al texto, que le servirán para confirmar o desestimar las primeras hipótesis aventuradas en los distintos niveles de comprensión del texto.

El primer acercamiento a una lección cuadrilingüe lo lleva a cabo el usuario del método desde una perspectiva global. En esta fase se detiene en la organización general del texto: Identifica, según hemos señalado anteriormente, la pertenencia del texto a un tipo y a un género determinado. Especial atención merece, en este primer acercamiento global del texto, la información que ofrece la organización paratextual que presenta el texto⁶:

La relación del lector con las marcas formales del texto se crea mediante una referencia de tipo externo que incita a los sujetos a deducir el posible sentido del texto. Desde este enfoque, esas marcas sirven para desencadenar procedimientos inductivos y deductivos de lectura: los sujetos, apoyándose en generalizaciones que corresponden a la distribución y organización del paratexto, infieren un primer nivel interpretativo –inferencias elaboradas– y, en las siguientes fases de lectura, alternan esos momentos deductivos con los

⁵ C. López y A. Séré (2001) han estudiado detenidamente las distintas fases del proceso y establecido cuatro niveles de análisis denominados *niveles de legibilidad*.

⁶ Para un análisis pormenorizado de cuestiones relacionadas con el paratexto véase el modelo teórico propuesto por G. Genette en diferentes estudios, en particular, *Palimpsestes* (1982) y *Seuils* (1987).

inductivos de modo que ambos trayectos entran en una estrecha relación que va desde la invariancia textual a la particularidad del texto concreto (López y Séré, 2001: 107).

La forma que presenta el texto, sus elementos paratextuales condicionan y estructuran en gran medida el proceso de interpretación global que lleva a cabo el aprendiz, posibilita una propuesta de sentido que intentará validar adentrándose en otros niveles de análisis más detallados. A esta aproximación textual y formal le sigue muy de cerca otra operación cognitiva, igualmente de carácter global, fundamental para la interpretación de un texto escrito en lengua extranjera, como es el reconocimiento de las palabras claves. La determinación por parte del lector de las palabras claves de un texto en lengua extranjera constituye una fase esencial porque le ayuda a entresacar las ideas fundamentales del texto. Las palabras claves están generalmente presentes en el peritexto, es decir en el título y los subtítulos.

En dicha fase de aproximación, el lector del texto recurre a la información que le proporcionan las palabras claves del texto, en busca del léxico esencial que le ayudará a formular hipótesis sobre el contenido del texto y su organización temática. Los distintos tipos de letras y los soportes iconográficos –dibujos, tablas, fotografías, logos, etc.– son igualmente elementos fundamentales para la elaboración del universo contextual del texto. A partir de esos elementos el lector, apoyándose en sus conocimientos tanto lingüísticos como culturales y en la identificación de las palabras claves, trata de elaborar las relaciones que las distintas unidades gráficas establecen entre sí, realiza las inferencias⁷ pertinentes con vistas a una correcta estructuración del sentido general del texto:

L'inférence est liée aux anticipations thématiques sur la base des connaissances du monde et des connaissances linguistiques des sujets. Elle permet le remplissage des zones vides, elle opère à plusieurs niveaux du texte, à celui du script, au niveau contextuel ou plus fréquemment cotextuel et à celui du mot sur la base de la ressemblance morphologique du SA (López y Séré, 1996: 447).

Las inferencias que el usuario realiza tanto a nivel de la macroestructura (reconocimiento del tipo y del género del texto) como las que lleva a cabo a nivel de la microestructura (inferencias por similitud de forma entre L2 y L1, transferencia de la competencia lingüística de la L1 a la L2) son fundamentales ya

⁷ C. López y A. Séré. clasifican las inferencias en tres categorías : 1) Inferencias por similitud de forma. 2) inferencias elaboradas. 3) inferencias necesarias (2001: 147).

que una parte importantísima de la construcción del sentido del texto la consigue el informante mediante operaciones de tipo inferencial⁸.

Los distintos procesos inferenciales permiten la identificación del léxico esencial del texto que ha de guiar al aprendiente en la progresión temática. El reconocimiento de las palabras claves del texto constituye de un momento crucial en el proceso de la lectura en lengua extranjera, pues sirve de elemento «bisagra» entre la fase de planificación global o macroestructural y la etapa de aproximación local o microestructural del texto.

La construcción del sentido local o microestructura de un texto en lengua extranjera se fundamenta en el estudio de la palabra y la frase. El lector de un texto en lengua extranjera, al igual que procede a la identificación de las palabras claves para situar el marco interpretativo del texto, recurre a métodos de reconocimiento a nivel de la oración. El primer criterio sobre el que se detiene el aprendiente viene dado por los demarcadores gráficos: los signos de puntuación y las mayúsculas. Le sigue la localización del sujeto y el verbo de cada frase, su concordancia, así como el tipo de proceso que implica la forma verbal identificada (marco predicativo, argumentos que contiene). Los conocimientos lingüísticos que posee el lector son, también aquí, muy importantes a la hora de activar los esquemas proposicionales que guarda en su memoria.

Cuando el lector, a pesar de haber recurrido a las operaciones de reconocimiento antes mencionadas (inferencias, transferencias), desconoce una palabra o un grupo de palabras, surge la problemática de la opacidad o zonas de opacidad, si esta va más allá de una palabra o sintagma y el desconocimiento llega a extenderse al conjunto de la oración. En un texto escrito en lengua extranjera, se pueden establecer grados de opacidad, en función del papel que desempeña en la frase el término opaco. En ocasiones la construcción sintáctica del contexto inmediato ayuda a paliar el problema planteado por el vacío léxico; otras veces, si la palabra desconocida no es imprescindible para el sentido de la frase, el aprendiente la ignora. En función de los distintos conocimientos y recursos interpretativos de cada lector, la opacidad se puede llegar a resolver intentando colmar esos huecos con reformulaciones aproximativas o recurriendo a términos genéricos, semánticamente pobres, del tipo «cosa», «hecho». Cuando no se consigue llegar a desentrañar el sentido del término opaco, a menudo se produce

⁸ Las inferencias no siempre son positivas. En numerosas ocasiones el informante se deja llevar por la similitud formal –total o parcial– y propone un significado erróneo. En esos casos nos encontramos con la problemática de las interferencias. Los ejemplos de falsos amigos, que todos conocemos, serían un caso de transferencia negativa.

un efecto rebote que extiende la incomprensión al entorno inmediato del término opaco:

La palabra de difícil acceso crea un efecto de pantalla que bloquea la posibilidad de activar las inferencias elaboradas contextuales. La opacidad impide la comprensión del contexto inmediato, desactiva las inferencias, y pone de manifiesto la diferencia entre los mecanismos de acceso a la interpretación global del texto –reforzados por los niveles propiamente cognitivos de la comprensión– y las dificultades que presentan en el nivel lingüístico (López y Séré, 2001: 146).

Es de vital importancia que el aprendiz, ya sea por su cuenta o con ayuda, supere los bloqueos que produce la opacidad, para que pueda darse el paso de la comprensión local a la global. A medida que el lector de un texto escrito en lengua extranjera va despejando las dudas que crea en él la presencia de una forma o función desconocidas, progresivamente va a sentirse capaz de desentrañar la estructuración del texto en cuestión. La demarcación de párrafos, la secuenciación del texto con sus marcadores de conexión, las distintas marcas enunciativas (de persona, temporales y espaciales) van a proporcionarle otras tantas claves para llegar a reconocer su organización textual, la continuidad temática y, con ella, la cohesión y la coherencia del texto.

3. LA INFORMATIZACIÓN DEL CORPUS

Las Nuevas Tecnologías de la Comunicación y la Información están contribuyendo enormemente a la concepción de novedosos planteamientos metodológicos y nuevas perspectivas de aprendizaje de la intercomprensión. La creación de plataformas virtuales utilizadas para el desarrollo de materiales didácticos en formato multimedia son herramientas muy útiles, adaptadas para el desarrollo de nuevas estrategias en el campo de la educación y la enseñanza. Con su implantación se produce una renovación en los métodos de aprendizaje y una transformación en la manera de presentar y transmitir la información al aprendiz. La capacidad para integrar distintos medios y la posibilidad de dar una respuesta interdisciplinar a la demandas del alumnado, hacen de las plataformas un innovador instrumento pedagógico que ha venido a revolucionar las funciones de los enseñantes. En efecto, con la llegada de Internet y la implantación de nuevos modelos de enseñanza a distancia (e-learning), se hace necesaria una revisión con respecto a planteamientos pedagógicos más tradicionales. La plataforma que el lingüista informático del GTLF, Fabrice Issac, ha concebido para nuestro proyecto de investigación está perfectamente adaptada a

la estructura de la información que se pretende presentar al usuario del método. Para ello, se ha desarrollado un soporte informático que recoge las diferentes fases de elaboración del método de enseñanza. En primer lugar, se han digitalizado los textos de las 25 unidades didácticas. En segundo lugar, se han creado un centenar de etiquetas semánticas para ser aplicadas a nivel de la macroestructura y de la microestructura; es decir, tanto a las características discursivas de los textos seleccionados, como al tratamiento de las palabras claves, las inferencias y las cuestiones de opacidad en el ámbito microestructura. En tercer lugar, la noción de calco nos ha permitido poner de relieve las partes del documento identificadas mediante un código de color que hemos denominado *la sémantique des couleurs*. A través de dicha noción, se ha elaborado una serie de códigos de color aplicables a las diferentes etiquetas, por medio de las cuales se visualiza la problemática que el usuario debe identificar e interpretar para llegar a la comprensión del texto. Con la interfaz creada, nuestro experto en lingüística informática interviene en el corpus para determinar las partes del texto que se etiquetan. La aplicación de las etiquetas semánticas a determinados tipos y géneros textuales proporciona las características discursivas que los caracterizan. Se consigue de este modo una segmentación precisa de las diferentes estructuras textuales y niveles de análisis, ofreciendo al usuario un número considerable de información sin sobrecarga cognitiva. En ese sentido, a la hora de la informatización del corpus se ha hecho especial hincapié en concebir una plataforma interactiva de fácil manejo que permita la navegación entre las distintas lecciones, entre las lenguas y las diferentes etiquetas de los textos.

Presentamos en el cuadro siguiente, a modo de ejemplo, una relación de las etiquetas utilizadas para las cuatro lenguas de la primera unidad didáctica de nuestro método:

MACROESTRUCTURA	MICROESTRUCTURA
struc_descr_def_pres_fen: características del género descripción-presentación de un fenómeno.	micro_motcl: etiqueta las palabras claves para inferir el guión.
struc_descr_subth: subtemas de la descripción.	micro_opac_infer: etiqueta el léxico opaco pero inferible.
macro_descr_prop: elementos que describen propiedades.	micro_infer_1: etiquetan el tipo de inferencia que se realiza por su cotexto inmediato (SN). micro_infer_2: etiqueta el tipo de inferencia que se realiza por cotexto mediato (SV).
macro_marc_arg: marcadores de la argumentación.	micro_opac_noinf_1: etiqueta el léxico opaco no inferible.

macro_descr_eval_th: evaluación respecto a la comprensión y localización del tema.	micro_opac_noinf: etiqueta las zonas de opacidad.
	micro_isot_1: etiqueta las palabras relacionadas en campos semánticos en el texto. micro_isot_2: segundo campo semántico. micro_isot_3: tercer campo semántico.

La interfaz permite modificar o añadir una etiqueta y aplicarla al corpus, lo que convierte a nuestro método de enseñanza plurilingüe en un método abierto a nuevos planteamientos o a la incorporación de otras lenguas.

4. CONCLUSIÓN

Llegados al final de nuestro recorrido, el propósito que nos ha guiado ha sido el de presentar un método de enseñanza basado en los principios metodológicos de la intercomprensión lingüística, considerada como un proceso cognitivo que abre nuevas vías de acceso a la enseñanza de lenguas próximas. La intercomprensión lingüística propicia una práctica educativa basada en una enseñanza / aprendizaje plurilingüe y autónomo que permite la comprensión de textos escritos y el desarrollo de una competencia textual, atiende a la diversidad lingüística y potencia las capacidades interpretativas del aprendiente, mediante el uso de las herramientas tecnológicas. Al hablante que se inicia en una lengua extranjera afín a su lengua materna, la intercomprensión lingüística le permite un acercamiento a la misma desde una perspectiva global; crea en él un hábito de relación entre distintos tipos de textos y, sobre todo, potencia la reflexión sobre la propia lengua y propicia el acercamiento entre su lengua materna y otras lenguas vecinas, circunstancia que, sin duda, motivará que los lazos culturales y, por qué no, los personales, se estrechen al haber contribuido con su experiencia a derribar la barrera que supone el desconocimiento de una lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. M. (1991): «Cadre théorique d'un typologie séquentielle», *Études de Linguistique Appliquée*, 83, 7-17.
- . (1992) : *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan Université.
- . (1999) : *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, París, Nathan Université.
- . (2001) «Types de textes ou genres du discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ?», *Langages*, 141, 10-27.

- BAKHTINE, M. M. (1984): *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BEACCO, J.-C. (1991) : «Types ou genres? Catégorisations des textes et didactique de la compréhension et de la production écrite», *Études de linguistique appliquée*, 83, 19-28.
- BLANCHE-BENVENISTE, Cl., A. MOTA, R. SIMONE e I. UZCANGA (1997): *Eurom-4. Méthode d'enseignement simultané des langues romanes*, Florencia, La Nuova Italia Editrice.
- DABÈNE, L. (1994): «Rôle de la langue maternelle dans l'activité de compréhension écrite en langue étrangère voisine», *Langage. Théories et Applications en FLE*, Madrid, SGEL, 177-184.
- DEGACHE, C. et F. MANGENOT (coord.) (2007): *Échanges exolingues via Internet et appropriation des langues-cultures*, Lidil n°36, décembre, Grenoble, Ellug-Lidilem, 93-117. <<http://lidil.revues.org/index2373.html>> (consulta: 11/06/2010).
- DEGACHE, C. y MELO, S. (coord.) (2008), *L'intercompréhension, Les Langues Modernes* 1, Revue de l'APLV.
- DENHIÈRE G. y BAUDET S. (1992): *Lecture, compréhension de texte et science cognitive*. Paris, PUF.
- ISENBERG, H. (1987): « Cuestiones fundamentales de tipología textual» E. Bernárdez (comp.): *Lingüística del texto*, Madrid, Arco / Libros, 95-129.
- LÓPEZ ALONSO, C. (1994): « Comprensión et texte en L.E. : Rôle des cadres de connaissances et prototype » *Langage. Théories et Applications en FLE*, Madrid, SGEL, 157-173.
- LÓPEZ ALONSO, C. y A. SÉRÉ (2001): *La lectura en lengua extranjera. El caso de las lenguas románicas*, Hamburgo, Buske.
- . (1996) : «Typologie des textes et stratégies de la compréhension en L.E.», *Études de Linguistique appliquée*, 104, 441-450.
- MUÑOZ LICERAS, J. (ed.) (1991): *La adquisición de las lenguas extranjeras*, Madrid, Visor.
- SÉRÉ, A. (1994) : « Compréhension et texte en L.E. : La construction du sens dans une visée lexicosémantique », *Langage. Théories et Applications en FLE*. Madrid, SGEL, 137-156.
- TEYSSIER, P. (2004) : *Comprendre les langues romanes. Du français à l'espagnol, au portugais, à l'italien & au roumain*, Chandeigne, Paris.
- UZCANGA, I. (2004) : «Intercompréhension plurilingue : structures discursives et collocations», en Castagné, E. (éd.), *Intercomprension et inférences*, P.U. de Reims, 277-287.

—. y A. GÓMEZ (2010): «Eurom.com.text : etiquetado semántico», *Synergies Espagne*, nº 3, 1171-186.

L'utilisation des textes autobiographiques du XX^e siècle dans l'enseignement du FLE

ESMERALDA GONZÁLEZ IZQUIERDO

Doctorante de l'Université de la Sorbonne Nouvelle

1. PROBLÉMATIQUE

« Approche communicative », « Approche actionnelle », « Cadre Commun Européen des langues », « Documents authentiques », « Tâches », « Projets »... C'est sans doute grâce à ces termes clefs que l'enseignement-apprentissage des langues étrangères a tant évolué dans les dernières décennies. Les traductions littérales de longs et complexes textes littéraires restent loin maintenant. Si nous analysons les méthodes actuelles de FLE nous pourrions constater que ces textes littéraires disparaissent et laissent la place aux documents dits authentiques. Des brochures, des extraits de journaux et des revues envahissent nos méthodes. Les exercices consacrés à l'oral sont innombrables, l'écrit passe à un second plan. Les langues sont devenues des langues vivantes. Les étudiants apprennent mais surtout pratiquent. Ils sont plus motivés, et plus capables de s'exprimer oralement. Tout cela est bien positif. Nous pouvons ainsi trouver des élèves asiatiques qui sans être jamais allés en France, malgré la distance qui les sépare de ce pays, peuvent participer à une conversation avec des natifs sans aucune difficulté. Mais qu'est-ce qui se passe si nous leur demandons de nous parler de la France et de sa culture ? Malheureusement leurs réponses sont en général assez limitées et surtout très stéréotypées : « Dior », « Chanel », « Mode », « Amour », « Croissant », sont les réponses les plus communes. Nous observons alors que la priorité accordée à l'oral a porté ses fruits mais a mis en danger la compétence culturelle. Nos étudiants apprennent à parler une langue sans se soucier de la culture qui la sous-tend et lui est inhérente, or il ne faut jamais oublier que la culture est l'âme de la langue. En séparant la langue de son contexte nous la laissons vide, nue.

Nous nous trouvons donc face à une importante problématique: la mise en second plan voire la disparition de la culture en classe de langue étrangère. Les

différentes recherches menées dans les dernières années autour de cette problématique nous ont permis de comprendre que ce problème entraîne de graves conséquences telles que la démotivation des étudiants jusqu'à même l'abandon de la matière. Nous avons pu confirmer nos hypothèses grâce à diverses expériences menées à l'Alliance Française et l'Université de Macao. L'objectif de cet article sera de partager les réponses que ces expériences nous ont apportées et qui pourraient supposer des solutions à cette problématique.

2. LANGUE ET CULTURE: UN DÉFIT IMPOSSIBLE ?

La première question qui se pose, une fois posée la problématique décrite antérieurement, c'est le choix des documents à utiliser en classe. L'utilisation des documents authentiques est de plus en plus répandue et domine les manuels. Nous nous demandons alors si ce type de documents est vraiment le plus adéquat pour transmettre les aspects culturels d'une langue. Les articles de journaux, de revues etc. sont sans doute des documents très riches et bien exploitables, mais ils reflètent simplement une petite partie de la culture à un moment bien déterminé. Il s'agit de documents non recyclables puisque les sujets qu'ils traitent périssent. Les actualités varient d'un jour à l'autre.

Les textes qui répondent le mieux à ce que nous cherchons sont les textes littéraires. Il s'agit de sources très riches du point de vue culturel parce que les auteurs nous donnent une image très claire du contexte qui les entoure. Mais les textes littéraires ont la mauvaise chance d'être réputés difficiles. Est-ce vrai ? Un extrait du journal *Le Monde* est-il moins compliqué ? La réponse est bien sûr que non. Ce n'est pas le contenu des textes littéraires qui est complexe mais la façon de le présenter. Si nous choisissons les bonnes démarches la difficulté disparaîtra. Il est donc bien possible de travailler en classe avec des textes littéraires. La nouvelle question qui se pose maintenant est la suivante: quels textes littéraires choisir ?

Après les recherches effectuées dans ce domaine nous avons constaté que tout dépend, comme nous l'avons dit antérieurement, de la façon d'exploiter le texte. En conséquence tout texte est bon si nous choisissons la bonne façon de le présenter. En revanche, après avoir effectué diverses études de recherche auprès des étudiants, nous avons pu constater que les apprenants se sentent plus à l'aise face à des textes du XX^e siècle et contemporains en général. L'écriture leur paraît plus accessible, le langage plus familier et la réalité plus actuelle. Nous avons pu constater plus concrètement que les apprenants se sentent très motivés face à des extraits qui éveillent leurs expériences personnelles et en général leur « je » intérieur. Les apprenants se montrent très sensibilisés au moment d'exprimer

leurs sentiments, de parler d'eux, raconter leur vie, leur passé, leur histoire. Nous devons donc construire l'enseignement – apprentissage sur cet important constat.

Les documents qui évoquent le mieux ce « je » et ce monde intérieur sont sans doute les écrits autobiographiques, autofictifs, ainsi que les images. Les auteurs y évoquent des souvenirs d'enfance, des situations qui paraissent très familières à l'apprenant et qui les motivent à effectuer des interventions orales et écrites, et en général à participer en classe.

Comment enseigner le FLE à partir de textes autobiographiques et d'images sans démotiver les apprenants et en respectant les approches didactiques utilisées de nos jours ? Nous répondrons à cette importante question dans le chapitre suivant où nous décrirons nos différentes expériences menées en classe avec ces documents et les conclusions auxquelles nous sommes arrivés.

3. MÉTHODOLOGIE DE TRAVAIL

Depuis le mois d'avril 2009, nous avons effectué à l'Université et à l'Alliance Française de Macao des expériences d'enseignement du français à partir de textes autobiographiques avec un public allant du niveau A1 jusqu'au niveau B1. L'analyse de ces expériences nous a permis de confirmer que l'introduction des textes autobiographiques en classe favorise non seulement l'enseignement de la langue française et de sa culture mais surtout motive les apprenants plus que n'importe quel autre type de document.

Après avoir essayé plusieurs démarches d'enseignement, nous proposerons ici le plan de classe qui finalement nous a convenu le plus, nous a donné les meilleurs résultats et a attiré davantage les apprenants.

3.1. Découvertes littéraires à travers la peinture

Avant de commencer à travailler il est important de souligner que les apprenants n'ont presque pas de connaissances en littérature française. Il est donc intéressant et indispensable de consacrer une séance pour les sensibiliser au genre littéraire. Afin que ce ne soit pas trop théorique nous proposons de mettre en parallèle peinture et littérature. Les apprenants pourront apprécier l'évolution de la peinture et à partir de là, comprendre comment la littérature a aussi évolué.

Nous avons concrètement travaillé sur « Le Sacre de Napoléon » de Jacques Louis David, « La liberté guidant le peuple » de Delacroix, « Les coquelicots » de Monet, « Iris » de Vincent Van Gogh et « Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil » de Salvador Dalí. À partir de ces différentes peintures, nous avons pu attirer l'attention des apprenants sur le

changement du style pictural. D'un côté nous pouvons apprécier, en général, une représentation très fidèle de la réalité dans le tableau de Jacques Louis David, des couleurs plutôt sombres, une énorme quantité de personnages et un contexte historique clair. Nous pouvons voir comment cette représentation de la réalité est de moins en moins fidèle, comment le nombre de personnages disparaît jusqu'à laisser la place à des réalités mondaines, et leur identité devient de plus en plus floue. Les couleurs deviennent de plus en plus claires, le contexte historique et l'ordre disparaît petit à petit, ainsi, nous ne trouvons plus de personnages célèbres ni de références à des dates historiques dans les dernières peintures. La représentation de la réalité extérieure devient une représentation du monde intérieur à la fin, le monde extérieur est remplacé par le rêve, et en général le monde du « je », des émotions, des sentiments.

Une fois que l'apprenant aura apprécié ces changements, nous les mettrons en parallèle avec la littérature et les apprenants verront ainsi qu'en ce qui concerne le roman, les évolutions sont les mêmes. Il est aussi important ici de parler de Marcel Proust et de faire comprendre aux apprenants que cet auteur est comme un pont entre ces deux types de peintures et de romans, et en conséquence dans le roman *À la recherche du temps perdu*, il s'agit d'un mélange entre ces deux styles.

3.2. Détermination des objectifs et choix du texte littéraire

Même si le manuel ne nous convient pas toujours, il est indispensable tant pour l'apprenant que pour l'enseignant d'avoir une méthode qui détermine les objectifs à apprendre. Nous essaierons donc de respecter ces objectifs et nous replacerons simplement les contenus du manuel nous paraissant les moins intéressants, motivants et accessibles pour les apprenants. Pour les remplacer, nous chercherons des textes autobiographiques répondant aux objectifs déterminés par le manuel. En général, tous les textes autobiographiques peuvent s'adapter bien aux différents objectifs et sont très exploitables d'un point de vue didactique. Il suffit simplement de bien les analyser. Nous conseillons aux enseignants de faire leur choix à partir de leurs goûts personnels car pour bien motiver les apprenants il faut tout d'abord commencer par être motivé soi-même et se sentir à l'aise avec un texte.

Nous nous sommes concentrés spécialement sur des textes d'Albert Camus, Nathalie Sarraute, Annie Ernaux, Marguerite Duras et Georges Perec. Nous avons surtout utilisé *Enfance* et *La vie extérieure* pour introduire les notions du présent, du futur, du subjonctif, du style direct et aussi pour travailler le nom et les compléments du nom. Nous nous sommes servis spécialement du roman de Marcel

Proust *Du côté de chez Swan*, de *Je me souviens* et de *L'Amant* pour introduire les notions du passé, faire la différence entre l'imparfait et le passé composé, et pour travailler les compléments du verbe et les phrases complétives.

3.3. Déroulement des séances

3.3.1. Sensibilisation

En premier lieu, nous avons une sensibilisation générale qui tournera autour d'un document déclencheur visuel; dans la plupart des cas il s'agira d'une peinture en relation avec la thématique générale du texte littéraire. Nous devons trouver une peinture éveillant des sentiments chez l'apprenant, le sensibilisant au sujet du texte et lui donnant envie de s'exprimer oralement. L'objectif sera d'introduire, tout le long des interventions orales, la notion à apprendre dans la phase de conceptualisation et aider ainsi l'apprenant à acquérir de façon inconsciente, sans encore toutefois passer par l'écrit, les notions linguistiques à apprendre plus tard à travers la production écrite.

Par exemple, pour commencer une séance où nous voulons introduire la différence entre le passé composé et l'imparfait à partir d'extraits de *Je me souviens* de Perec, nous commençons la séance en présentant la peinture *La persistance de la mémoire* de Dalí. Nous posons des questions aux apprenants sur cette image, par exemple : « quels sont les sentiments que cela leur évoque, à quoi cette image pourrait faire référence, etc. ». Après avoir décrit la peinture et avoir laissé les apprenants s'exprimer, nous leur demanderons de nous raconter un souvenir autour d'un sentiment comme, par exemple, la peur. Il incombe à l'enseignant de commencer à évoquer puis à raconter son souvenir et ensuite ce sera le tour des étudiants. Les élèves auront en général tendance à utiliser automatiquement l'imparfait, l'enseignant devra reformuler leurs phrases en insistant sur la différence entre l'imparfait et le passé composé. Les apprenants finiront par intérioriser inconsciemment cette différence.

En second lieu, nous passerons à une sensibilisation encore plus proche du texte littéraire choisi, à son époque et à son auteur. Par exemple, si nous allons travailler sur l'ouvrage de Marcel Proust, *Du côté de chez Swan*, nous présenterons des tableaux impressionnistes montrant la société de son époque, et des photos de Paris de 1900. Si nous décidons de travailler avec le roman de Perec *Je me souviens*, nous pouvons présenter quelques peintures surréalistes, des photos de voitures anciennes, de vieux produits. Pour *La vie extérieure* d'Annie Ernaux nous présenterons par exemple des images montrant la vie quotidienne, des transports parisiens, etc.

Tout au long de cette partie nous discuterons à nouveau avec nos apprenants, nous leur demanderons encore leurs impressions, et nous continuerons à essayer de leur faire acquérir la structure à conceptualiser plus tard. Par exemple, pour transmettre la différence entre le passé composé et l'imparfait, nous demanderons aux apprenants d'observer les images de la société de Proust et les photos du Paris de 1900 et nous pourrions leur demander de comparer avec leur société à eux, de nous expliquer comment la vie était avant, s'il y a des choses qui ont changé, etc. Nous finirons cette partie en montrant une image de l'écrivain avec lequel nous allons travailler, puis faire un remue-méninges sur les connaissances que les apprenants ont acquis à son sujet, le cas échéant, sinon nous pourrions leur demander d'aller sur Internet et de réaliser un petit travail de recherche afin de le découvrir ensemble.

3.3.2. Exploitation du texte

Nous passons alors à la deuxième partie de notre séance qui est la partie consacrée à l'exploitation du texte. D'abord nous ferons une lecture du document en nous concentrant sur la prononciation. Nous ne demanderons pas aux apprenants de comprendre le texte. Nous capterons simplement leur attention sur les différentes références culturelles, tels que les repères chronologiques, références à des lieux, à des personnages, etc. Nous leur demanderons alors d'entreprendre un petit travail de recherche sur Internet et nous découvrirons ensemble les réalités auxquelles font appel ces références à partir d'images, de sites Internet, de documents authentiques.

Ce sera seulement après cette introduction culturelle au texte que nous passerons à la compréhension générale du document, et plus tard à la compréhension détaillée qui aboutira dans la conceptualisation. Après avoir consacré le temps nécessaire à assimiler oralement la différence entre l'imparfait et le passé composé, le travail de conceptualisation et de réutilisation ne semble pas normalement poser beaucoup de difficultés à l'apprenant. Il a déjà appris à utiliser ces deux temps antérieurement et maintenant il en prend conscience et il donne un nom, une étiquette à ces nouvelles connaissances.

3.3.3. Production écrite

Malgré la priorité donnée à l'oral dans la classe de langue, il est quand même important de savoir bien écrire. Il est indispensable de finir toute séance avec une production écrite. Il s'agit d'une partie difficile et démotivante pour l'apprenant. Que faire pour que les devoirs écrits ne supposent plus une punition pour l'élève ? Comme nous l'avons déjà dit, grâce à nos recherches dans ce domaine, nous avons

pu constater que les textes autobiographiques et le monde intérieur qu'ils évoquent motivent énormément les apprenants à s'exprimer tant à l'oral qu'à l'écrit, mais grâce à nos expériences à Macao, nous avons pu observer aussi que le fait d'insérer une image dans les consignes des productions écrites a un effet très positif sur les apprenants.

CONCLUSION

Est-ce que ce travail a porté des fruits ?

Si nous analysons les différentes interventions orales, les productions écrites, le test final ou il est important de souligner que nous avons inséré de petites questions sur tous les aspects culturels introduits en classe, nous pourrions affirmer, en nous basant sur des données, que cette expérience a apporté des résultats très positifs. Tous nos apprenants ont bien assimilé les compétences communicatives, linguistiques et culturelles travaillées en classe, et ils ont obtenu de très bons résultats. Mais l'évaluation la plus importante de cette expérience a été le jour au jour dans la salle. Nous avons apprécié un constant intérêt chez l'apprenant principalement grâce à son attitude en classe. Les interventions régulières, les différentes remarques, le repérage de petits détails et spécialement l'achat, l'emprunt et la lecture volontaire de certains romans ont été les premières et principales manifestations positives de ce travail et celles qui ont comblé le plus les enseignants.

5. BIBLIOGRAPHIE

- ARRASSE, D. (2004) : *Histoire de peintures*, Paris, Folio.
- BERTON, J.-C. : *Histoire de la littérature et des idées en France au XX^e siècle*, Paris, Hatier.
- D'ORMENSSON, J. : *Le roman au XX^e siècle*, Paris, J'ai lu.
- DUMONT, J. (1976) : *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Genève, Famiot.
- LEJEUNE, P. (1975) : *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- . (1998) : *L'autobiographie en France*, Paris, Colin.
- . (2005) : *Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- MAY, G. (1979) : *L'Autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PASSERON, R. (1991) : *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Livre de Poche.

Tiempo de Internet en la enseñanza-aprendizaje de FLE

MERCEDES LÓPEZ-SANTIAGO

Universidad Politécnica de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

De todos es sabido que Internet ha cambiado hábitos, actividades de ocio, relaciones personales y profesiones. Cuando necesitamos saber el horario de salida de un tren o de un avión, ya no llamamos por teléfono, recurrimos a Internet. Cuando queremos ir al cine o a cenar con amigos, también encontramos en Internet el restaurante o la película de nuestra elección. Al volver de un viaje, colgamos rápidamente las fotos en nuestro blog o en nuestra red social para que nuestros amigos puedan disfrutar de ellas. A nivel profesional, sin los correos electrónicos, los blogs, los foros, las páginas web, las videoconferencias, la publicidad, etc. muchas empresas verían mermada su presencia en el mercado y, con ello, sus ganancias. En nuestro caso, profesores de francés lengua extranjera (en adelante FLE), la irrupción de Internet también ha alterado nuestros métodos de enseñanza, así como los métodos de aprendizaje de nuestros estudiantes. Como muchos profesores pensamos que no sólo se educa para adquirir conocimientos, sino también para desarrollar destrezas y habilidades con el fin de facilitar el aprendizaje. Por ello resultan tan necesarios la incorporación y manejo de las nuevas tecnologías, entiéndase Internet, ya que suponen un gran avance y ayuda en el aprendizaje. Como Juan Ángel Martínez y Severina Álvarez (2008: 309) pensamos que el uso de las nuevas tecnologías facilita el aprendizaje de la lengua extranjera, haciendo al alumno copartícipe de su aprendizaje.

La enseñanza de lenguas extranjeras por medio de las nuevas metodologías debe ser programada teniendo en cuenta los siguientes parámetros: objetivos académicos, nivel de los estudiantes, contexto (académico / profesional) y las propias características del recurso seleccionado. Creemos como Alfredo Álvarez (2004: 498) que la utilización de los recursos didácticos de Internet refuerza el papel del profesor en el aula. Por otra parte, el objetivo perseguido en cada momento (hablar, interactuar, producir discurso escrito, etc.) determina el recurso

seleccionado. De ahí, que el profesor deba, no solamente dominar perfectamente los recursos, sino que además deba seleccionar el recurso que mejor convenga a la actividad propuesta.

2. CONTENIDOS DE INTERNET

En este apartado, comentaremos brevemente algunos de los recursos didácticos de libre acceso difundidos en Internet considerados muy adecuados para su uso en el aula de Francés Lengua Extranjera (FLE).

2.1. Webs educativas

En Internet encontramos numerosas páginas web gratuitas y de libre acceso. Entre las más conocidas y utilizadas, citaremos a modo de ejemplo *Bonjourdefrance* (www.bonjourdefrance.com), *Polarfle* (www.polarfle.com) y *Lepointdufle* (www.lepointdufle.net). En estas páginas web se ofrecen actividades y ejercicios sobre contenidos gramaticales, léxicos e interculturales, con el fin de contribuir a una enseñanza-aprendizaje de la lengua francesa de una manera más autónoma y lúdica.

2.2. Diccionarios y enciclopedias

En Internet tenemos acceso libre, en la mayoría de los casos, a diccionarios y enciclopedias, tales como: *Le Trésor de la langue française*, *Le Grand Dictionnaire Terminologique*, *Dictionnaire de l'Académie française*, *WebEncyclo*, *Dictionnaire Larousse*, *Encyclopédie Larousse*. Todos ellos de gran utilidad en el aula de FLE para realizar actividades variadas tanto de búsqueda como de producción, para profundizar en el conocimiento de la civilización francesa, etc.

2.3. Periódicos y revistas

La actualidad de la información francesa es fácilmente consultable en clase gracias a los numerosos periódicos y revistas de información presentes en Internet, como es el caso de los periódicos: *Le Monde* (www.lemonde.fr), *Le Figaro* (<http://www.lefigaro.fr>), *Libération* (www.liberation.fr) o de las revistas: *Plurielles* (www.plurielles.fr), *Le Magazine Littéraire* (www.magazine-litteraire.com), *L'Express* (www.lexpress.fr), entre otros.

2.4. Programas de televisión y emisoras de radio

Para favorecer la comprensión oral, la comunicación y la civilización francesas, existen numerosas cadenas de televisión y emisoras de radio en lengua francesa que emiten todo tipo de programas también por Internet. Es una oportunidad muy interesante para los profesores de FLE porque pueden proporcionar a sus alumnos programas televisivos y radiofónicos pertenecientes a diferentes países francófonos y de esta manera descubrir diferentes acentos. Entre todas las cadenas de televisión y las emisoras de radio difundidas en la red, destacaremos las siguientes:

- ▶ *TV5Monde* <<http://www.tv5.org>>.
- ▶ *TVCanada en direct* <<http://www.tv-direct.fr/canada.php>>.
- ▶ *TVBelgique en direct* <<http://www.tv-direct.fr/belgique.php>>.
- ▶ *Radio France Internationale* <<http://www.rfi.fr>>.
- ▶ *Radio Canada Internationale* <<http://www.rcinet.ca/francais>>.
- ▶ *Radio Belgique Internationale* <<http://www.rtb.be/radio>>.

2.5. Podcasting y vodcasting

También encontramos dos interesantes aplicaciones para incentivar la comprensión oral de nuestros alumnos. Se trata del podcasting y del vodcasting. En el primer caso, el podcasting permite la audición de música o de programas de radio en el momento deseado por el estudiante ya que el podcast es un archivo de audio gratuito, que se puede descargar y oír en el ordenador o en un reproductor MP3 o en un iPod. El vodcasting es parecido al podcasting pero con audio e imágenes.

2.6. Correo electrónico, chats y foros

Para trabajar la expresión escrita en francés, Internet ofrece sencillas aplicaciones al alcance de todos los usuarios: el correo electrónico, los chats y los foros. Estas herramientas son fácilmente utilizables pero deben ser supervisadas por el profesor para evitar interferencias en el desarrollo de la actividad. Se puede empezar con el correo electrónico entre los compañeros y el profesor, para pasar al chat y a foros, creados por el propio profesor u ofertados por páginas web orientadas a la enseñanza-aprendizaje de la lengua francesa, como por ejemplo *French Chat* (<http://www.french-chat.com/index.php?page=index&lng=fr>) o el foro para estudiantes *Forum Réseau Étudiant* (<http://www.reseauetudiant.com/forum>).

2.7. Blogs

Un blog es un sitio web en el que se publica, por una o varias personas, textos de opinión o de temática diversa. Existen varios tipos de blogs: profesional, periodístico, tecnológico, político, personal, educativo, etc. Nos centraremos en los blogs educativos, también llamados edublogs. Se puede establecer otro tipo de relación con los alumnos y entre los alumnos gracias a los edublogs. Son dignos de mención los blogs de Juan Ángel Martínez para sus estudiantes: *Cours de Français II et de Phonétique* (<http://blogfrance0910.canalblog.com>) y *Le cours de Morphosyntaxe et Sémantique* (<http://blogmorfo0910.canalblog.com>).

Con los blogs o edublogs podemos trabajar preferentemente la comprensión y expresión escrita; pero también la comprensión y expresión oral gracias a los archivos sonoros y a actividades derivadas de los mismos.

2.8. Webquests

Las webquests son actividades muy interesantes y motivadoras para nuestros estudiantes. Planteadas como un juego, aventura o reto, proponen actividades variadas tanto de comprensión oral y escrita, como de expresión oral y escrita, según los objetivos perseguidos en cada caso. A continuación, citaremos dos webquests muy completas; la primera sobre literatura y la segunda sobre arquitectura:

► *Le malade imaginaire*

<<http://personales.ya.com/calonso/malade/index.htm>>.

► *Deviens architecte*

<<http://ftp.csduroy.qc.ca/mission/architecte/index.htm>>.

Para confeccionar una webquest existen plantillas muy sencillas y claras, como por ejemplo cualquiera de las que citamos a continuación:

► <http://www.xtec.cat/~jdiaz124/castella/wq/recursoswq/plantillas/plantillaswq.htm>, de Jordi Díaz Lucea¹.

► <http://www.aula21.net/Wqfacil/webquest.htm>, de Francisco Muñoz de la Peña.

► <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/cepmotril/sam/inscri/webquest/wquest1.html>, de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

¹ Gracias a todos los profesores que cuelgan sus ejercicios en Internet para que los demás podamos enseñar mejor en nuestras aulas.

2.9. Wiki

El wiki es un sitio web colaborativo y compartido en la web que puede ser editado por varios usuarios desde cualquier lugar y en cualquier momento. El ejemplo más conocido es la Wikipedia. Se pueden crear wikis en la siguiente dirección: www.wikispaces.com. A modo de ejemplo, citaremos el wiki de Carmen Vera (<http://carmenvera.wikispaces.com>) y el proyecto WIKIM subvencionado por el programa «La educación y la formación a lo largo de toda la vida» de la Dirección General de Educación y Cultura de la UE (www.wiki.wikim.eu).

2.10. Redes sociales

La red social consiste en un servicio dirigido a comunidades de usuarios en las que se les permite intercambiar fotos, archivos, aplicaciones, mensajes de texto y otros contenidos online. Las redes sociales más populares en España son Facebook, Tuenti, MySpace y Ning. En la enseñanza de lenguas extranjeras, y en especial en FLE, las redes sociales ocupan un lugar destacado gracias a su versatilidad, gran potencial y fácil aplicabilidad. Destacaremos las siguientes redes sociales: *Campus FLE* (<http://flecampus.ning.com>) y *Apprendre et enseigner tous ensemble* de Juan Ángel Martínez (<http://juanfrance.ning.com/profile/juanfrance>).

2.11. Webcam

La webcam de nuestros ordenadores constituye otro recurso valioso en la enseñanza y aprendizaje de nuestros estudiantes. Se puede empezar utilizando la webcam para crear pequeñas intervenciones, tipo monólogo y diálogo, entre los estudiantes de nuestras clases, desde la propia clase o desde sus casas. Otra actividad complementaria y sumamente atractiva para los estudiantes es contactar con estudiantes de francés de otras universidades o con estudiantes franceses.

Las actividades propuestas utilizando los recursos didácticos en Internet descritos en este apartado serán provechosas siempre y cuando se adapten al nivel de los estudiantes, se distribuyan con cuidado y respondan a los objetivos del programa.

3. TIEMPO DE YOUTUBE EN FLE

Trataremos aquí un recurso muy popular llamado YouTube, archiconocido sitio web para subir, ver y compartir vídeos. YouTube fue creado en 2005 por Chad

Hurley, Steve Chen y Jawed Karim. En 2006, Google compró la compañía. Ese mismo año, fue declarada «Invento del año 2006» por la revista *Time*. En junio de 2007, YouTube se lanzó en español, junto con versiones para Gran Bretaña, Irlanda, Brasil, Francia, Italia, Japón, Holanda y Polonia. A nivel estadístico, a principios de 2010 se registraron 14 millones de usuarios² en España, cifra que no deja de aumentar día a día.

Los vídeos colgados en YouTube incluyen videoclips, series, películas, entrevistas, discursos, etc. YouTube también controla el contenido que sus usuarios suben, eliminando aquellos que considera que no cumplen sus políticas, o advirtiéndolo a sus usuarios en aquellos contenidos que pueden no ser apropiados para menores. De todas maneras, ciertos contenidos están terminantemente prohibidos, entre ellos la pornografía, la difamación, el acoso, el material con conductas criminales, etc. Subir³ un vídeo a YouTube no es complicado, basta con abrir una cuenta, introducir los datos del vídeo y seguir las indicaciones para publicar dicho vídeo.

YouTube proporciona a los profesores de FLE un variado y gran banco de vídeos educativos de libre acceso con un formato muy atractivo para los estudiantes.

El acceso a Youtube es muy sencillo. Basta con teclear <http://www.youtube.com> e indicar el tema o nombre, si se conoce, del vídeo que se quiere ver. Por ejemplo, si queremos visionar algún vídeo de un cantante francés, indicaremos en la barra su nombre o simplemente «chanson française». El buscador nos devolverá varios vídeos relacionados con el tema de la búsqueda y otros más relacionados con cada uno de los vídeos. Antes de pasar a una descripción más detallada de los vídeos que se pueden encontrar y utilizar en clase de FLE, conviene reflexionar sobre algunos puntos, tales como: con qué alumnos puede utilizarse YouTube, de qué manera, en qué momento, con qué fin, qué destrezas se contemplan, etc. Si bien intentaremos responder a todas estas preguntas en este trabajo, adelantaremos que las principales destrezas comunicativas trabajadas son la comprensión oral y escrita. Sin embargo, el visionado de los vídeos en YouTube permitirá igualmente la realización de ejercicios y actividades para motivar la expresión oral y escrita de los alumnos.

Los vídeos de YouTube pueden utilizarse para cualquier nivel de francés, siempre y cuando así lo considere oportuno el profesor de FLE. En nuestra opinión y basándonos en nuestra experiencia docente, consideramos que son un buen

² El diario de la generación digital Noticiasdot.com, noticia del 16/03/2010 (www.noticiasdot.com).

³ Para más información: <<http://www.youtube.com/watch?v=QXvg5yI81TU&feature=related>>.

medio para romper el hielo, para provocar un cambio en el ritmo de la clase, al principio o al final de una actividad, para motivar interés y curiosidad por otra lengua, por otra cultura. También pueden constituir una actividad en sí mismos, convirtiéndose así en el eje de la actividad programada. En cualquiera de los casos mencionados, suponen una gran ayuda en la labor docente, creando un clima diferente en el aula, más abierto y motivador.

3.1. Contenidos ofertados en YouTube

3.1.1. Canciones

Nuestros alumnos viven inmersos en la música prácticamente las 24 horas al día, con sus MP4, Ipods o teléfonos móviles, por ello, las canciones francesas poseen por ellas mismas un gran atractivo que el profesor de FLE no debe dejar pasar de largo, por muy viejo que se considere el uso de las canciones en clase.

- ▶ Para romper el hielo, reforzar la autoestima y motivar a nuestros alumnos, recomendamos el visionado del vídeo *Foux Da Fa Fa* (www.youtube.com/watch?v=X5hrUGFhsXo). Es una canción simpática, pegadiza y muy apropiada para romper una lanza a favor de la diversidad de los acentos y para repasar preposiciones, artículos, formación del femenino y del plural; además de simular conversaciones, saludos, etc. Este vídeo permite, por otra parte, repasar o descubrir, según el nivel de los alumnos, vocabulario básico: colores, formas, ropa, lugares, espacios en la ciudad, alimentos, civilización francesa, etc.
- ▶ *Je ne veux pas travailler*: esta divertida canción, con subtítulos en francés, supone un repaso de tiempos verbales, formación de la negación, vocabulario (partes del cuerpo, colores, números, instrumentos de música, ropa, partes de la casa), etc. Otros ejercicios posibles, dejando de lado el clásico ejercicio con huecos, son la recreación de la canción en otro contexto en clase, el karaoke o la grabación de ese mismo vídeo por parte de los alumnos.
- ▶ *Les Choristes-Caresse sur l'océan*: con la canción *Caresse sur l'océan* de la conocida película *Les Choristes*⁴ interpretada en este vídeo los alumnos realizan ejercicios de comprensión oral y escrita, gracias a los subtítulos.
- ▶ *Les Choristes: Les avions de papier*: en la escena reproducida en este vídeo de la mencionada película *Les Choristes*, los alumnos realizan una actividad de comprensión oral y de expresión escrita al reescribir el monólogo del profesor

⁴ Film dirigido por Christophe Barratier en 2004.

Clément Mathieu. Otro ejercicio propuesto consistiría en la descripción, física y moral, de los principales personajes de esta película.

3.1.2. Publicidad

Presentamos ahora algunos vídeos publicitarios para llevar a cabo ejercicios de comprensión oral y expresión oral. La primera publicidad, *Pub gestuelle FLE*⁵, reproduce los consejos de una azafata antes de iniciar el vuelo. En clave de humor, utilizando gestos y una voz en off sugerente, este vídeo propicia, en primer lugar, llevar a cabo el estudio de los gestos utilizados por la azafata, comparándolos con los gestos empleados en España o en otros países; en segundo lugar, la formulación de consejos, la negación, el vocabulario de los viajes (aviones, pasajeros, tripulación, etc.).

Con la siguiente publicidad *Pub drôle pour agence de voyage*⁶, tras la comprensión oral y escrita, los alumnos pueden efectuar varios ejercicios: descripción de la isla y de las actividades lúdicas de los personajes del vídeo, comentario personal sobre el mensaje / recomendación final del anuncio.

Finalmente, la publicidad *Pub Lactel*⁷ permite proponer un debate sobre los papeles tradicionalmente asignados a las madres y a los padres, así como de los modelos de familia franceses y españoles, comparándolos con los que aparecen en el vídeo.

3.1.3. Avances de películas

El visionado de avances de películas (tráiler) posibilita la realización de ejercicios de comprensión y expresión oral, además de contribuir al conocimiento de la cultura y civilización francesas. Proponemos aquí los avances de películas de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*⁸, *Bienvenue chez les Ch'tis*⁹, *Alice au pays des merveilles*¹⁰, *Le concert*¹¹ y de *Avatar*¹². Tras el visionado de los mismos se pueden proponer ejercicios tales como: describir oralmente los personajes, señalar el

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=mMLSaEs3Pos>.

⁶ http://www.youtube.com/watch?v=3IvII23bt9A&feature=PlayList&p=CFA81C4F23C917B7&playnext_from=PL&playnext=1&index=1.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=rK3mMLbWQyk>.

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=aip3836VtZ0>.

⁹ http://www.youtube.com/watch?v=_ZbGb8Tzi6o&feature=fvst.

¹⁰ http://www.youtube.com/watch?v=aadiD_IUIXk.

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=3w9cvuSgcHo>.

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=EFQSxLfvRHY>.

argumento de la película con la información facilitada en el tráiler, imaginar la continuación, etc.

3.1.4. Fonética

Para hacer ejercicios de fonética, YouTube publica numerosos vídeos producidos por *Imagiers.net*. Para descubrir nuevos acentos francófonos, de forma lúdica, citaremos los siguientes vídeos, entre otros: *Au quotidien*, *Les accents*¹³, *21 Accents Amy Walker*¹⁴, *L'accent belge*¹⁵, etc. Con el visionado de estos vídeos, se pretende dar a conocer otros acentos francófonos para enriquecer el conocimiento sobre la lengua francesa que poseen nuestros alumnos.

3.1.5. Dictados

En YouTube, nuestros alumnos, de forma autónoma o en clase, pueden realizar numerosos dictados, según su nivel, de textos literarios, periodísticos, descriptivos, etc., como los siguientes:

- ▶ *Imagiers*: Dans la cuisine¹⁶, L'heure¹⁷ (nivel A1).
- ▶ *Ladictée*: Au bord de la mer¹⁸ (nivel A2).
- ▶ *Ladictée*: Lettres de mon moulin¹⁹, La grippe²⁰ (nivel B1).

3.1.6. Gramática

Podemos encontrar numerosos vídeos para repasar temas de gramática francesa; por ejemplos los vídeos de Bernard Cerquiglini (*Les nombres au pluriel*)²¹, de Rémy Ngamba (*Les verbes pronominaux*)²², la argumentación (*Le texte argumentatif*)²³, la ortografía (*Trucs et astuces de l'orthographe*)²⁴, etc. Estos vídeos

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=9mfE4c5GUA>.

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=3UgpfSp2t6k>.

¹⁵ http://www.bbc.co.uk/apps/ifl/languages/french/news/quizengine?quiz=frnews_accents;templateStyle=frnews_accents.

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=3o1mrqhZLRA>.

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=Id2-2okpJSY&feature=channel>.

¹⁸ http://www.youtube.com/watch?v=ZDeOM_lpqWA&feature=related.

¹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=mUe2U1OgrBo&feature=related>.

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=frLS1LsTASo&feature=related>.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=oJ2v5lraah0&feature=related>.

²² <http://www.youtube.com/watch?v=0zjxepfjz5k&feature=related>.

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=OwKTgfNo7X0&feature=related>.

²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=nW2MfLKlOGA&feature=related>.

representan recursos de apoyo muy valiosos para actividades de refuerzo o de ampliación, además de habituar a los alumnos al aprendizaje autónomo.

3.1.7. Vocabulario

Para reforzar el vocabulario visto en clase, ampliar otros aspectos sobre el léxico o aprender nuevo vocabulario, específico o general, YouTube pone a disposición de los usuarios de Internet una gran variedad de vídeos educativos de niveles diferentes. Para el nivel elemental indicaremos los siguientes vídeos: *La maison*²⁵, *La rue*²⁶; para el nivel intermedio: *Le code de la route*²⁷; para el nivel avanzado: *Les incendies en Californie*²⁸, *Les expressions idiomatiques*²⁹, etc.

3.1.8. El humor

Para terminar esta breve descripción de los diferentes y numerosos vídeos colgados en YouTube que pueden ser utilizados en el aula de FLE, mencionaremos una serie de vídeos franceses titulados *Avez-vous déjà vu...?*, creados y realizados por Pierre-Alain Bloch. Cada vídeo dura menos de un minuto, sin embargo ofrece un gran abanico de posibilidades de explotación, desde la comprensión oral (ritmo de la frase, entonación, nivel de lengua, etc.) a la expresión escrita y oral (descripción, comentarios, opinión), pasando por el aprendizaje de estereotipos franceses, de claves de humor, de cultura y civilización francesas. Así de esta manera, en el vídeo *Une girafe avec un collier*³⁰ se pueden apreciar los diferentes tonos y niveles de lengua empleados; en *Le lutin du téléphone*³¹, en clave de humor se puede repasar el estilo directo e indirecto; *Un mec qui se plaint tout le temps ?*³² conviene perfectamente para comprobar cómo quejarse, con qué palabras y con qué tonos; y por último, en *Des moutons qui organisent un pique-nique*³³, además de aprender nombres franceses, números, vocabulario de la familia y de los amigos, los alumnos descubren que en Francia también se duermen contando ovejas.

²⁵ http://www.youtube.com/watch?v=hq_YfT8rqD8.

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=CHORXVxS9iE&feature=related>.

²⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=JuZqVpx38kE&feature=related>.

²⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=hbUV8Or4HJE>.

²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=frlkk40atr&feature=related>.

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=rQ7AZ-PcsZQ>.

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=pR0Ly1xKaIc&feature=related>.

³² <http://www.youtube.com/watch?v=IBkdIs9sHEE>.

³³ <http://www.youtube.com/watch?v=bTbG8zSBoso&feature=related>.

4. CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos presentado y comentado algunos recursos presentes en Internet para su uso en el aula de Francés Lengua Extranjera (FLE), tales como las webs educativas; los diccionarios y enciclopedias; los periódicos y revistas; las cadenas de televisión y emisoras de radio; el correo electrónico, el chat y el foro; el podcasting y el vodcasting; los blogs, webquests y wikis; las redes sociales; la webcam; en segundo lugar, hemos descrito algunas actividades posibles en el aula de FLE utilizando los vídeos colgados en YouTube.

YouTube puede utilizarse en nuestras aulas seleccionando tanto la actividad como el vídeo teniendo en cuenta el nivel de francés de nuestros alumnos. El vídeo de YouTube puede abrir una actividad programada en clase, cerrarla o constituir la actividad central de la clase, todo dependerá del objetivo perseguido. Nuestra experiencia nos permite asegurar que estas actividades con vídeos estimulan y motivan positivamente a los alumnos. La simplicidad de las imágenes, la composición atractiva del vídeo (colores, formas, música), la corta duración del documento (menos de un minuto), la sencillez del argumento (el vídeo responde a una pregunta: *Avez-vous déjà vu..?*) favorecen la comprensión visual y oral de la proyección. Tras el visionado, en un primer momento, el profesor debe provocar y motivar la expresión oral de los alumnos con comentarios sobre los videos, con la descripción del video, etc.; en un segundo momento, y no siempre, dependiendo de las características del vídeo, el profesor propone, como actividad escrita, la realización de resúmenes, comentarios, análisis del vídeo, descripción de los personajes, opinión personal, valoración artística, etc. Por todo lo expuesto, y basándonos en nuestra experiencia profesional como docente, pensamos que Internet contribuye positivamente a la enseñanza de la lengua francesa (FLE).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, A. (2004): «Las tic en el aprendizaje del francés lengua extranjera (FLE)», *Revista de educación*, 335, 497-512.

DÍAZ LUCEA, J.: *Plantilla webquest*.

<<http://www.xtec.cat/~jdiaz124/castella/wq/recursoswq/plantillas/plantillaswq.htm>>. (consulta: 01/02/2010).

JUNTA DE ANDALUCÍA: *Plantilla webquest*.

<<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/cepmotril/sam/inscri/webquest/wquest1.html>>. (consulta: 01/03/2010).

MARTÍNEZ, J. A. y S. ÁLVAREZ (2008): «El aula transparente como propuesta pedagógica en FLE. El e-manual», *Çédille, Revista de estudios franceses*, 4, 305-323.

<<http://webpages.ull.es/users/cedille/cuatro/martinez-alvarez.pdf>>.

(consulta: 01/02/2010).

MUÑOZ DE LA PEÑA, F.: *Plantilla webquest*.

<<http://www.aula21.net/Wqfacil/webquest.htm>>. (consulta: 01/02/2010).

Les objets d'apprentissage : des alliés pour combattre le facteur temps

FRANÇOISE OLMO CAZEVIEILLE
Universidad Politécnica de Valencia

1. INTRODUCTION

La construction de l'*Espace Européen de l'Enseignement Supérieur (EEES)* a engendré des modifications non seulement dans sa macrostructure en fondant, entre autres, un système sur trois cycles, le grade, le master et le doctorat, mais aussi dans sa microstructure, la conception des cours. L'université polytechnique de Valencia et plus concrètement, l'école supérieure d'agronomie, a mis en marche le processus de convergence durant l'année académique 2005/2006 au travers d'un *plan d'action pour la convergence européenne (PACE)* dans lequel ont participé les disciplines désireuses d'initier un projet pilote. Ce fut le cas de plusieurs unités d'enseignement (UE) de langues étrangères dont celle de *Français I* à laquelle nous nous consacrerons ici. Ces UE entreprirent les actions suivantes : adopter le système des crédits européens en tenant compte du volume total du travail de l'élève c'est-à-dire des heures de cours, de travaux pratiques, du travail personnel et de l'évaluation ; intégrer les méthodes actives ; utiliser la plateforme d'enseignement institutionnelle et élaborer des objets d'apprentissage (OA). Ce premier plan s'en suivit d'un second : le *Plan stratégique*¹. Ce dernier, actuellement en vigueur, a été conçu pour la période 2007-2014 et pour toute la communauté universitaire. Il reprend les actions citées antérieurement dans trois autres plans : un destiné à l'emploi des méthodes actives (*el plan método activa*), un deuxième à la qualité de l'enseignement (*el plan calidad del espacio docente*) et un troisième à l'enseignement en réseau (*el plan docencia en red*). Grâce au plan favorisant l'enseignement en réseau, nous avons pu élaborer des OA que nous avons intégrés dans l'enseignement / apprentissage des langues étrangères. Dans cette

¹ <<http://planestrategico.upv.es>>.

contribution, après avoir décrit les changements opérés après l'implantation des crédits ECTS dans l'élaboration de nos cours, nous nous attacherons à décrire notre matériel pédagogique virtuel, en particulier, les objets d'apprentissage. Après les avoir définis et expliqués d'un point de vue conceptuel, nous en montrerons un exemple. Puis, soucieux de la qualité et de l'efficacité de ces OA, nous passerons à expliciter l'élaboration d'un questionnaire d'évaluation distribué à nos étudiants sur l'utilisation de ces outils d'aide à l'apprentissage ainsi que les résultats obtenus.

2. L'EEES ET LES CHANGEMENTS DANS LA CONCEPTION DES COURS DE LANGUES ÉTRANGÈRES

L'adhésion à l'*Espace Européen de l'Enseignement Supérieur* et par là même, à la déclaration de Bologne, implique l'adoption de différents objectifs, entre autres, l'établissement du système de crédits ECTS qui a pour but de pouvoir qualifier les étudiants sur des bases de références communes à tous les pays signataires et de faciliter ainsi la lisibilité et la comparabilité des diplômes. L'objectif de cette reconnaissance des études consiste, comme on le sait, à promouvoir la mobilité aux étudiants, aux enseignants et aux chercheurs. Sur le terrain, et dans notre cas, c'est-à-dire dans les cursus d'ingénieur agronome, chaque UE a une valeur de 4,5 crédits uniquement par niveau. Les crédits des plans d'études antérieurs liés directement aux heures de fréquentation (4,5 crédits équivalaient à 45 heures de cours) se sont convertis en crédits ECTS. De fait, comme les 4,5 crédits ECTS tiennent compte du volume d'heures global que chaque étudiant doit fournir pour réussir chaque unité de cours, ces crédits se décomposent, *grosso modo*, en 45 heures incluant les cours en présence de l'enseignant, les travaux dirigés et les évaluations et en 45 heures de travail personnel. C'est dans ces heures de travail personnel que nous avons inséré le visionnement des OA. Ce remodelage a impliqué un renouvellement dans la conception des cours afin d'orienter les apprenants dans leurs apprentissages individuels. De là, une utilisation plus accrue des outils informatiques notamment de la plateforme d'enseignement institutionnelle. Celle-ci nous permet de rassembler des compléments de cours que nous sélectionnons (liens vers des sites web proposant des activités pédagogiques) et/ou élaborons (objets d'apprentissage) et qui, par conséquent, sont devenus des instruments indispensables dans la construction de nos programmes pour l'accomplissement des objectifs prévus.

D'autre part, l'adaptation à l'EEES a aussi amené une nouvelle conception de l'enseignement fondée sur une approche actionnelle détaillée dans le Cadre

européen commun de références pour les langues (CECRL, 2001: 15) en ces termes :

La perspective privilégiée ici est, très généralement aussi, de type actionnel en ce qu'elle considère avant tout l'utilisateur et l'apprenant d'une langue comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donnés, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier. [...] Il y a 'tâche' dans la mesure où l'action est le fait d'un (ou de plusieurs) sujet(s) qui y mobilise(nt) stratégiquement les compétences dont il(s) dispose(nt) en vue de parvenir à un résultat déterminé.

Le concept clef de cette approche étant la notion de « compétence », il convient de s'y arrêter un instant. Ph. Perrenoud (1999: 16) définit la compétence de la façon suivante :

Une compétence est une capacité d'action efficace face à une famille de situations, qu'on arrive à maîtriser parce qu'on dispose à la fois des connaissances nécessaires et de la capacité de les mobiliser à bon escient, en temps opportun, pour identifier et résoudre de vrais problèmes.

Il découle de cette explication que le développement de la compétence va de pair avec le développement de l'autonomie des apprenants. En effet, pour pouvoir réagir dans des situations diverses, l'apprenant doit être capable d'argumenter, de faire preuve de confiance en soi, bref, d'une certaine autonomie. Les activités proposées à distance au travers des OA permettront aux apprenants de se gérer de façon autonome. Dans ce sens, Barbot (2000: 22) explicite l'autonomie d'apprentissage :

Une valorisation de la capacité de chaque sujet de s'autoréguler, d'autocentrer avec des normes les conditions de son apprentissage, de la calibrer selon le mode d'être qui lui est propre et ses nécessités (...) il ne s'agit donc pas d'anarchie, de rejet des normes, mais de se connaître, de décider en connaissance de cause et de se prendre en charge.

Pour atteindre ces objectifs de formation, la *compétence* et l'*autonomie*, la pédagogie traditionnelle centrée sur la transmission des savoirs laisse place à une nouvelle pédagogie basée sur les méthodes actives (*situations-problèmes, approche par projet*) et l'intégration des TICE (*Technologies de l'information et de la communication pour l'éducation*) dans laquelle les apprenants doivent relier le savoir à des situations qui leur permettent d'agir. Face à ces nouvelles exigences éducatives et institutionnelles, et en suivant les recommandations du plan pour le développement de l'enseignement en réseau mentionné antérieurement, nous avons enregistré 21 OA qui font partie du dépôt d'objets d'apprentissage *Riunet* de

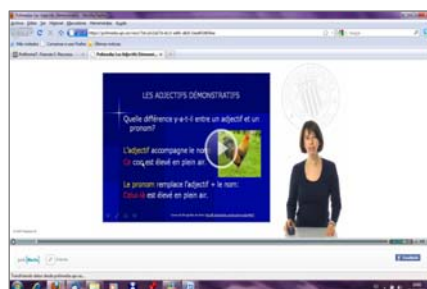
l'université polytechnique de Valencia. Ces OA sont destinés à être utilisés comme supports d'apprentissage des unités de cours de Français de l'école supérieure d'agronomie dans laquelle nous enseignons. Nous allons les développer dans la partie suivante.

3. LES OA : RESSOURCES D'ENSEIGNEMENT ET D'APPRENTISSAGE

Le Comité pour les Normes en Technologie d'Apprentissage (*Learning Technology Standards Committee - LTSC*) définit les objets d'apprentissage (OA) comme « des entités, numériques ou non numériques, qui peuvent être utilisées, réutilisées ou référencées pour l'apprentissage assisté par ordinateur ». Certains auteurs ont précisé cette définition en insistant sur la finalité pédagogique des OA ainsi que sur leur caractère uniquement numérique. C'est le cas de Sosteric et Hesemeier (2002: 5) qui considèrent l'OA de cette façon :

A learning object is a digital file (image, movie, etc.,) intended to be used for pedagogical purposes, which includes, either internally or via association, suggestions on the appropriate context within which to utilize the object.

Les atouts de ces OA résident, en accord avec Wiley (2000), dans leur caractère *réutilisable* et *modulaire*. En effet, ces ressources pédagogiques en ligne peuvent être réutilisées le nombre de fois voulu par les apprenants mais aussi par d'autres étudiants ou enseignants qui en auraient besoin n'importe où dans le monde. De plus, ils peuvent aussi être agencés à d'autres contenus et faire ainsi partie d'autres cours dans des contextes différents. Dans notre cas, un OA est un scénario pédagogique sur un point grammatical bien délimité et sur support numérique qui nous sert à élargir nos cours en dehors de la classe. Cela étant, au moment opportun, nous indiquons aux élèves de visionner, comme devoir à la maison, un OA. Au cours suivant, nous proposons des exercices complémentaires afin de réutiliser les concepts étudiés en travail personnel. L'évaluation de ces OA est intégrée dans des différents contrôles proposés. D'une durée de 10 minutes environ (15 minutes étant le temps maximum établi par les techniciens informatiques), nos OA se présentent sur un double support comme nous pouvons le voir sur la diapositive suivante :



D'un côté, un diaporama offre l'aide visuelle écrite. De l'autre, les explications de l'enseignant qui, en oralisant les mots, permet aux étudiants de travailler la compréhension orale en contact direct avec la langue étrangère. En juxtaposant les informations visuelles (schéma explicatif, images, etc.), textuelles et gestuelles, par la présence de l'enseignant, les OA facilitent la compréhension des apprenants mais servent aussi à améliorer leur richesse lexicale et leurs compétences socioculturelles. C'est ce que Maître de Pembroke et Legros (2002: 80) soulignent ici:

Les environnements multimédias peuvent aussi favoriser la contextualisation des énoncés et permettre ainsi de mieux en construire la signification. En effet, les apports visuels et auditifs fournissent une représentation plus riche de la situation évoquée par le texte, ce qui aide à la construction des inférences. Grâce à cette contextualisation, les apprenants améliorent aussi bien leur richesse lexicale que leurs compétences socioculturelles.

Nos OA présentent une structure répétitive. En effet, ils se composent toujours des parties suivantes: la présentation de l'objectif d'apprentissage, l'exposé théorique du point grammatical illustré d'exemples, les exercices, l'auto-évaluation et la conclusion. Les apprenants peuvent écouter l'OA dans sa totalité ou aller directement à la partie souhaitée. De même, ils peuvent arrêter la projection afin de résoudre, à leur rythme, les exercices et puis, écouter la correction de l'enseignant le nombre de fois voulu. Cela dit, l'élaboration des objets d'apprentissage s'avère être une tâche assez complexe pour l'enseignant qui n'est pas un expert dans la confection de produits multimédias. En effet, les OA doivent savoir combiner adéquatement les contenus théorico-pratiques, tenir compte des normes techniques à suivre mais aussi faire montre de qualité. A ce propos, F. Demaizière (1997: 35) souligne que «bien aider l'apprenant signifie essayer de le faire bénéficier de l'expertise et de la qualité permettant de lui offrir ce qu'il est en droit d'attendre ». Elle cite (1997: 37) différents aspects de la qualité dont, entre autres, l'utilisabilité, la qualité de l'image, du son, la bonne mise au point du produit et l'espace de travail. Attentives à la qualité de nos OA non seulement au niveau technique mais aussi et surtout au niveau de l'apprentissage des concepts exposés, nous avons élaboré une enquête afin de mesurer le degré de satisfaction des apprenants en rapport avec les OA visionnés que nous développons dans la partie suivante.

4. LE QUESTIONNAIRE DE SATISFACTION ET/OU D'ACCEPTATION DES OA

Le questionnaire de satisfaction réalisé, comme nous l'avons déjà mentionné antérieurement, dans le cadre du plan d'enseignement en réseau a mesuré le degré de satisfaction et/ou d'acceptation des OA dans deux langues étrangères : l'anglais et le français². Il a été distribué au deuxième semestre de l'année académique 2008/2009 dans quatre unités d'enseignement, à savoir: *Anglais I*, *Anglais II*, *Français I* et *Français II* à un total de 61 élèves. Nous n'exposerons ici que les résultats relatifs aux OA des cours de *Français I* de niveau A1 sur le CECRL.

4.1. Méthodologie

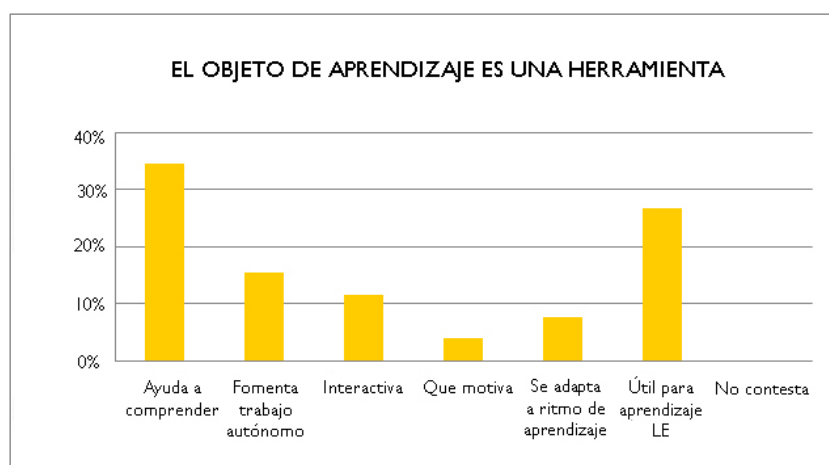
Le questionnaire comporte quatre parties ou blocs que nous allons décrire. Le bloc A se rapporte à l'utilisation et à la manipulation des OA, notamment : la facilité ou la difficulté de leur emploi, le nombre d'objets visionnés, le temps consacré à leur visualisation et l'écoute partielle ou totale de l'OA. Les réponses demandées, pour ce premier bloc, sont, dans la plupart des cas, de type fermé (oui/non). Le bloc B focalise les questions sur la durée de l'OA, sa structure en ce qui concerne l'exposé théorique et les exercices d'application proposés et la qualité des supports visuels et audios. Le bloc C s'intéresse au processus d'enseignement apprentissage. Les questions font référence à l'exposé du professeur, à la compréhension et à l'assimilation des concepts. Pour répondre à ces deux blocs, une échelle de valeurs offrant un intervalle de 1 (pas du tout satisfait) à 6 (sans opinion) et passant par 2 (peu satisfait), 3 (assez satisfait), 4 (plutôt satisfait) et 5 (très satisfait) est proposée aux étudiants. Le bloc D traite des OA comme outils d'apprentissage, il a rapport aux habitudes des étudiants durant leur travail personnel (où les visualisent-ils ? quand ? pourquoi ?, etc.) et à l'utilité que ces derniers donnent aux OA dans l'apprentissage des langues étrangères. Finalement, et dans ce même bloc, nous posons deux autres questions en rapport avec les préférences des étudiants quant aux différentes modalités des cours (en présence du professeur, en ligne, hybrides) car elles nous semblent pertinentes pour la suite à donner à l'élaboration de ressources multimédias. Chaque apprenant a évalué séparément, à l'intérieur des blocs proposés, deux objets d'apprentissage parmi les 7 proposés dans le programme pour ce niveau, à savoir : *les verbes du premier groupe*, *les verbes du deuxième groupe*, *les prépositions devant les noms de pays*, *les adjectifs démonstratifs*, *les adjectifs possessifs*, *l'impératif*, *les adjectifs et adverbes ordinaux*. Les données recueillies grâce à ce questionnaire ont été analysées.

² F. Olmo et M. M. del Saz-Rubio (2009).

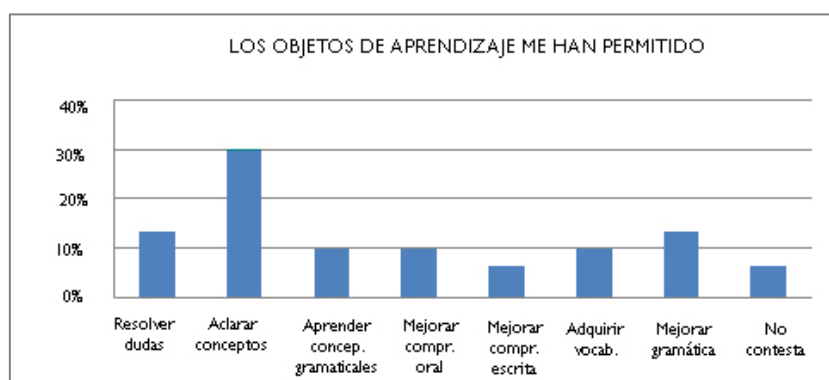
4.2. Résultats

Nous dégagerons dans ce paragraphe les résultats les plus significatifs de chacun des blocs énumérés précédemment. 13 étudiants sur les 15 inscrits dans le groupe de *Français I* ont répondu au questionnaire. Ils ont évalué les deux objets d'apprentissage suivants : *les adjectifs démonstratifs* et *les adjectifs possessifs*. Les étudiants affirment n'avoir eu aucune difficulté ni dans la manipulation ni dans le suivi des OA. La plupart des apprenants consacrent entre 15 et 20 minutes à visionner un OA et ce temps augmente jusqu'à 30 minutes ou plus quand ils le voient plus d'une fois. Plus de la moitié des étudiants considèrent que la structure des OA ainsi que les supports audios et visuels sont adéquats. Selon eux, les OA sont des outils faciles à suivre et interactifs et l'exposé de l'enseignant est clair et suffisant.

Les étudiants voient les OA comme des outils aidant à apprendre, utiles pour l'apprentissage des langues et favorisant l'autonomie (cf. Graphe 1 : Bloc D -1). De fait, ils affirment qu'ils sont d'une grande aide pour expliquer les concepts, dissiper les doutes et améliorer la grammaire (cf. Graphe 2 : Bloc D-4).



Graphe 1.



Graphe 2.

Les inconvénients de ce type de ressources (cf. Graphe 3 : Bloc D.5) résident à leur avis et pour ce groupe, dans la durée des OA et dans les contenus pratiques. Néanmoins, il convient de souligner que 66% d'entre eux considèrent que la durée des OA est suffisante et que 33% dit ne pas avoir d'opinion sur cette question.



Graphe 3.

En ce qui concerne le type de formation préféré par ces étudiants (cf. Graphe 4 : Bloc D.7), ils optent pour l'enseignement hybride ou mixte dans 53% des cas et pour un enseignement en présence du professeur dans les 47% des cas restant.



Graphe 4.

5. CONCLUSION

Les contraintes du nombre réduit d'heures de cours liées à l'individualisation du travail de l'apprenant débouchent sur une formation hybride. Les objets d'apprentissage deviennent des alliés pour combattre le facteur temps des unités de cours de Français dans les cursus d'ingénieur car, grâce à ces ressources complémentaires, mises à disposition des apprenants, nous atteignons nos

objectifs. En effet, au regard de l'enquête et des résultats obtenus dans les évaluations par ces étudiants, on peut affirmer que les concepts ont été assimilés puisque aucun élève n'a échoué aux examens. Cependant, ces résultats devront être corroborés durant les années suivantes afin de pouvoir vraiment assurer que les OA garantissent une amélioration dans l'apprentissage des langues. Cela dit, le fait que, dans 90% des cas, les apprenants recommandent l'utilisation de cet outil d'apprentissage dans les autres unités d'enseignement de leur cursus nous encourage à continuer à créer des ressources numériques d'apprentissage comme support et complément indispensable de nos unités de cours.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBOT, M.-J. (2000) : *Les auto-apprentissages*, Paris, CLE International.
- DEMAIZIÈRE, F. (2007) : « Didactique des langues et TIC : les aides à l'apprentissage », *Alsic*, Vol. 10, 1 [En ligne], mis en ligne le 30 mars 2007. <<http://alsic.revues.org/index220.html>> (consulté le 02/02/2010).
- CONSEIL DE L'EUROPE (2001) : *Cadre européen commun de référence pour les langues - Apprendre, enseigner, évaluer*. Conseil de la Coopération culturelle, Comité de l'éducation, Division des langues vivantes, Strasbourg, Paris, Didier. <<http://www.coe.int/T/DG4/Portfolio/documents/cadrecommun.pdf>> (consulté le 02/02/2010).
- NISSEN, E. (2007) : « Quelles aides des formations hybrides en langues proposent-elles à l'apprenant pour favoriser son autonomie ? », *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication (Alsic)*, vol. 10, 1, 129-144. <http://alsic.u-strasbg.fr/v10/nissen/alsic_v10_13-rec8.htm> (consulté le 02/02/2010).
- OLMO, F. et M. M. DEL SAZ-RUBIO (2009) : « El objeto de aprendizaje como herramienta de apoyo a la docencia de lenguas extranjeras en la ETSIA », *Actas de la Jornada de innovación Docente en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Editorial UPV, 79-85.
- PERRENOUD, Ph. (1999) : « Construire des compétences, tout un programme ! » in *Vie pédagogique*, 112, 16-20. <http://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_1999/1999_14.html> (consulté le 02/02/2010).
- SOSTERIC, M. et S. HESEMEIER (2002) : « When is a learning object not an object: a first step towards a theory of learning objects », *International Review of Research in Open and Distance Learning*, vol. 3(2), October 2002, 1-16.

Disponible sur:

<<http://www.irrodl.org/index.php/irrodl/article/view/106/557>>

(consulté le 02/02/2010).

WILEY, D. A. (2000): «Connecting learning objects to instructional design theory: A definition, a metaphor, and a taxonomy», in D. A. Wiley (ed.), *The Instructional Use of Learning Objects: Online Version*.

<<http://reusability.org/read/chapters/wiley.doc>>

(consulté le 02/02/2010).

Le devenir de la vie quotidienne illustré par les images des tableaux auxiliaires Delmas (1903)

MARÍA INMACULADA RIUS DALMAU
Université Rovira i Virgili¹

« Le présent, les deux passés, le futur, le conditionnel...
J'avais fermé les yeux et je rangeais soigneusement
dans ma tête toutes ces espèces de temps ».
Erik Orsenna

1. INTRODUCTION

Depuis les derniers compas du XIX^e siècle l'Allemagne et la France ont promu la réforme pour l'enseignement des langues modernes. Il s'agissait désormais de s'occuper beaucoup plus de la langue parlée – ainsi que de l'expression dans la vie quotidienne dans la langue cible – face à la presque exclusivité de la grammaire et la traduction. L'amélioration de la communication entre pays et la croissante mobilité des gens ont abouti au besoin de s'exprimer dans une langue vivante outre que la langue maternelle. Le changement de but a mené donc au renouvellement méthodologique. Des nouvelles méthodes d'enseignement des langues vivantes se sont développées parmi lesquelles la méthode directe a compté sur un remarquable succès dans le cadre des méthodes naturelles qui essayaient de remplacer la méthode grammaticale ou traditionnelle.

La méthode directe pour l'enseignement des langues vivantes atteignait le plein succès en France en début du XX^e étant adoptée dans l'enseignement officiel de ce pays par les instructions ministérielles de 1902. Par contre, cette méthode n'est arrivée en Espagne que tardivement, vers les années vingt, au moment où elle avait déjà montré des nombreux problèmes d'application dans la plupart de pays

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet de recherche FFI2008-02389/FILO, financé par le Ministère espagnol de la Science et de l'Innovation.

qui l'avaient impulsée. Pendant le dernier tiers du XIX^e siècle, l'enseignement des langues modernes en Espagne dans les établissements officiels traversait une situation vraiment précaire. À partir de 1857 –grâce à la promulgation des premières dispositions officielles qui établissaient le caractère obligatoire de l'enseignement de langues vivantes– on trouvait la présence du français dans le curriculum obligatoire de l'enseignement secondaire². Cependant, les professeurs chargés de cette tâche ne possédaient pas la préparation adéquate et les moyens pour l'enseignement, ainsi que les conditions générales de scolarisation, empêchaient les bons résultats. La situation au début du XX^e siècle n'avait pas trop changé, au moins dans les établissements appartenant à l'État. De leur côté, les institutions éducatives privées s'occupaient, en général, beaucoup mieux de l'enseignement des langues modernes³. D'une part, les congrégations religieuses, surtout celles d'origine française –les Sœurs de l'Enfant Jésus, les Frères des Écoles Chrétiennes, les Frères Maristes–, concédaient à l'apprentissage de la langue française un rôle très important dans leurs plans d'études. On peut dire que leurs élèves étaient habituellement en contact avec la langue et la culture françaises. D'autre part, des institutions privées d'origine laïque, par exemple les écoles de langues, les établissements gérés par les gouvernements régionaux ou les établissements de l'Institution Libre d'Enseignement, s'occupaient de plus en plus des langues modernes comme un bien nécessaire qu'il fallait développer. En même temps, d'autres institutions comme l'Alliance Française, l'Institut Français, le Lycée français, l'École de la colonie française de Barcelone ou bien l'École International de langues favorisaient l'enseignement de la langue française en Espagne.

2. LES ÉCOLES PIES

José de Calasanz fonda les Écoles Pies en 1597. Ce prêtre d'origine espagnole (1557-1648) s'était installé à Rome en 1592 neuf ans après son ordination sacerdotale. La pauvreté de certains quartiers de la ville et la misère qui touchait les jeunes l'on conduit à consacrer ses efforts à l'éducation de ceux-ci. L'Église de Sainte Dorothée de cette ville accueillit la première école publique populaire et gratuite de l'Europe. Calasanz cherchait à étendre l'éducation à toutes les couches

² Presque la seule langue étrangère enseignée était le français, surtout dans les *Études Générales*. Dans les *Études d'Application* on trouvait aussi la présence de l'allemand et l'anglais.

³ À cette époque, et jusqu'en 1933 –année de l'approbation par le gouvernement de la II^e République de la loi de Congrégations religieuses qui supposait la suppression des activités éducatives de celles-ci–, le nombre d'élèves scolarisés dans des établissements privés d'*Enseignement Secondaire* était supérieur à celui des établissements publics.

de la société en refusant toute sorte de discrimination. Le Pape Grégoire XV a élevé la congrégation des frères des Écoles Pies à ordre religieux en 1621. Le labeur des pères piaristes s'est répandu en Europe, Asie, Afrique et Amérique. Ainsi, en 1683 le roi Charles II signa le permis de fondation des Écoles Pies en Espagne. José de Calasanz fut un pédagogue qui refusa toujours la discrimination sociale, raciale ou religieuse. Pour parvenir à ces objectifs il conçut une organisation éducative visant, pour la première fois dans l'histoire, un système de niveaux d'enseignement qui embrassait un niveau primaire, un niveau de formation professionnelle et un enseignement secondaire populaire. C'est pourquoi on le considère l'un des premiers à essayer d'universaliser l'éducation en lui conférant un caractère obligatoire. En outre, Calasanz fut un grand défenseur des langues vivantes. Les élèves apprenaient à lire dans leur langue maternelle moyennant des manuels scolaires rédigés dans des langues vivantes.

3. TABLEAUX AUXILIAIRES DELMAS POUR L'ENSEIGNEMENT PRATIQUE DES LANGUES VIVANTES PAR LA MÉTHODE DIRECTE ET PAR L'IMAGE

Nous avons localisé les Tableaux auxiliaires Delmas dans les archives provinciales des Écoles Pies en Catalogne provenant de la maison de formation des piaristes à Alcañiz. Il s'agit d'une série de planches conçues comme matériel auxiliaire pour l'application de la méthode directe. En 1903 parut, à Bordeaux, la première édition de ces tableaux publiés par l'Association bordelaise pour la propagation des langues étrangères, conforme aux programmes officiels français de 1902. On a conçu cet ouvrage –qui compte sur seize tableaux distribués en trois séries– pour l'apprentissage de six langues : allemand, anglais, espagnol, français, italien et russe. Dans les archives piaristes nous avons trouvé aussi une édition en huit langues où l'on avait ajouté aux langues vivantes déjà indiquées le flamand et l'espéranto. Ces tableaux sont encore complétés par des vocabulaires numérotés correspondant aux dessins qui devaient s'intercaler aux images mais sans les montrer aux élèves qu'après le travail oral des mots⁴. Dans les Écoles Pies nous avons trouvé l'édition pour l'apprentissage du français commentée par Ernest

⁴ Déjà au XVII^e siècle Jan Amos Comenius (1592-1670), le grand théoricien tchèque auteur de *La grande didactique*, écrit le premier manuel pour l'apprentissage d'une langue moyennant les images et le vocabulaire. Il s'agit d'*Orbis Pictus* paru en 1659. C'est un livre illustré pour l'apprentissage du latin. L'œuvre s'est vite publiée dans plusieurs langues. De même que dans les tableaux auxiliaires Delmas, Comenius adopta le système de numéroté les dessins et de fournir un vocabulaire en ce cas là bilingue : latin plus la langue maternelle. Dans cette ligne, en 1774, les Allemands Bernhard Basedow et Christian Heinrich Wolke on publié un manuel basique contenant une série d'illustrations afin de mener un enseignement sous la méthode intuitive et inductive. Ils cherchaient des instruments novateurs pour l'enseignement en général.

Rochelle, professeur au lycée de Bordeaux, et aussi l'édition de ces tableaux pour l'apprentissage de l'anglais, en ce cas-là élaborée par Charles Veillet-Addison, professeur d'anglais à Paris.

D'autant qu'il fallait orienter la tâche des enseignants on a publié le *Livret explicatif des tableaux auxiliaires Delmas* qui parut, tel que nous l'indique son auteur, sous l'intention suivante: « donner une forme vivante au vocabulaire qui accompagne le dessin » :

Il permettra au professeur de voir d'un seul coup d'œil tout ce qui contient chaque tableau et quel est le parti qu'il peut en tirer dans l'application de la méthode directe telle qu'elle a été définie pour la France d'une façon désormais officielle dans les programmes et commentée par M.M. les Inspecteurs généraux des langues vivantes dans leurs conférences pédagogiques (Rochelle, 1903b : 3).

Dans l'avertissement de l'édition du livret de 1903 Ernest Rochelle exprime que ces tableaux ne constituent pas une méthode mais qu'ils ont la prétention d'être un auxiliaire qui permettra au professeur, en 6^e et en 5^e, un enseignement tout oral en lui fournissant des sujets de conversation. L'auteur souligne la liberté du professeur qui travaille sous la méthode directe puisque celle-ci lui laisse toujours l'initiative en lui permettant de choisir les mots ainsi que l'ordre dans lequel il fera étudier les différents tableaux. De toute façon il faudra suivre les conseils d'application suivants: d'abord on commentera, en grandes lignes et par de phrases simples, la scène que représente le dessin, toujours dans la langue enseignée. Ensuite on entrera dans plus de détails et divisera l'image en petites scènes secondaires. On veillera la compréhension et parviendra à la répétition des phrases de la part des élèves. On écrira les phrases à retenir au tableau et les élèves les copieront au cahier en utilisant alors le vocabulaire annexe au tableau qui deviendra utile pour éviter les erreurs d'orthographe. Mais, selon nous indique Rochelle il sera très important de ne pas apporter le vocabulaire en classe afin d'éviter que la vue des mots écrits puissent troubler l'image auditive qui se forme dans l'esprit de l'élève. L'étudiant se servira de ce vocabulaire chez lui. À l'aide des numéros l'enfant retrouvera l'orthographe exacte et le sens du mot mal compris sans passer par l'intermédiaire de la langue maternelle.

Le livret montre une description générale des images en créant des situations narratives. Par exemple dans le tableau numéro un -l'école, le lycée, la classe- chaque élève a son prénom et on décrit son caractère. Les personnages sont décrits par rapport à leur métier : les professeurs, le concierge, l'inspecteur. L'ensemble des explications entraînent, d'une certaine façon, un fil narratif. En somme, Rochelle avoue que l'objectif de ces tableaux est de rendre l'étude de la langue

étrangère un travail amusant et de fournir aux apprenants des sujets de devoirs faciles : descriptions, narrations, lettres, etc. Dans la première série de tableaux – du tableau numéro un au tableau numéro six– les sujets sont : l'école, le corps humain, les étapes de la vie et la maison. Dans la deuxième série on trouve : le village, la moisson, le vendage, la montagne, la mer, la ville, les voyages, l'hôtel, le restaurant, la rue, les commerçants, le marché et un grand magasin. Il s'agit de dessins très précis qui montrent la réalité dans les moindres détails. D'autre part la collection de tableaux auxiliaires Delmas comprend aussi les tableaux auxiliaires muraux en couleurs, les proverbes muraux, les cartes postales et les cahiers de devoirs grammaticaux.

Sans doute l'emploi des tableaux auxiliaires dans les cours de langues vivantes vient nous confirmer les traits de modernité qui caractérisaient, depuis le début, l'enseignement chez les piaristes. On peut trouver un autre exemple dans les Études d'Application –études de commerce– aux établissements des Écoles Pies en Espagne. Le programme de pratiques scolaires entraînait la création d'entreprises figurées. Chaque établissement ayant une entreprise on simulait des échanges commerciaux, tout dans la langue cible. Ils ont dû fabriquer des faux billets pour leur contacts commerciaux. Dans le cas des billets français il leur a fallu même l'autorisation du gouvernement français. Dans cette ligne on publiait aussi des revues d'économie par exemple *l'Indicador Mercantil*, où l'on réfléchit les mouvements commerciaux des entreprises figurées dont nous venons de parler.

4. LA TEMPORALITÉ DANS LES TABLEAUX AUXILIAIRES DELMAS

En général dans notre société on fait un contrôle rationnel de la réalité dans lequel le temps devient une dimension dominante. Ainsi la temporalité constitue un élément essentiel de la conscience humaine. À nos jours on semble avoir dépassé la conception du temps unidimensionnel et linéaire des années 1970 pour arriver aux nouvelles temporalités du moment présent. C'est pourquoi on a besoin d'intégrer le passé, le présent et le futur. Etant donné que le passé n'est qu'un ensemble de faits sur lesquels on n'a aucun contrôle et que le futur embrasse nos projections, nos craintes et nos espoirs dans l'avenir, on pourrait se demander quel est le rôle du présent pourvu que celui soit la seule dimension réelle du temps, ce qui entrainerait que toute relation entre passé et futur ait lieu dans le présent. En outre, selon le philosophe Emmanuel Kant le temps est une forme a priori de la sensibilité humaine voilà pourquoi on peut aussi se demander si le temps n'existe vraiment que dans notre sensibilité. Alors, la perception subjective des événements aboutit dans la structuration des connaissances et dans les sentiments

et les émotions de chaque individu. Voici le moment où les aspects psychologiques de la notion du temps entrent en collision avec les aspects sociaux et culturels de la propre temporalité. Selon les sociologues la division temporelle d'une organisation sociale tend à construire des blocs, c'est-à-dire des séquences qui visent à imposer une structure sur l'individualité afin de proposer à chaque sujet une orientation stable sur des aspects de l'expérience individuelle. C'est la mise en scène de la culture et l'éducation en fournissant une conception surtout statique du temps face à une conception plus dynamique en tant qu'expérience individuelle de celui-là.

Ensuite nous essayerons d'établir des liens concernant la temporalité dans la série de tableaux destinés à l'apprentissage des langues modernes qu'on se propose d'analyser ici. Dans ces images et ce vocabulaire nous sommes face à des notions temporelles telles que : le temps social –la temporalité dans la vie quotidienne, actions, événements, situations, travail, école et toute sorte d'activités en société ; le temps biologique –la nature, les saisons ou les étapes de la vie, c'est-à-dire l'enfance, la jeunesse, l'âge mur et la vieillesse ; le temps psychologique –la vie en tant qu'individu au moment où l'on doit apprendre à structurer la réalité dans la nouvelle langue et qu'on le fait à l'aide des images contenant des concepts et des idées. Voyons, par exemple, les valeurs éthiques transmis dans le premier tableau :

13.- Derrière eux se trouvent trois paresseux. Albert n'apprend pas ses leçons. Jacques dort au lieu d'écouter. Sa paresse lui attire des réprimandes et même des punitions. Enfin Christian est trop léger. Il se conduit mal et ne fait aucun effort pour se corriger.

14.- Leurs voisins, au contraire, sont sages. Ernest aime l'ordre et la régularité, il se sert toujours de sa règle et de son crayon. Il est externe (Rochelle, 1903b : 10).

Enfin dans ces tableaux, même si les images sont statiques, on y aperçoit le mouvement, l'activité. Les personnages sont tous en train de faire quelque chose, on dirait vraiment qu'on les voit bouger. Le vendage, l'incendie, les commerçants dans la rue, etc. C'est le devenir, le rythme, un processus vital qui ne s'arrête jamais. Dans une approche diachronique par l'emploi de ces images on observe que la vie des mots avance parallèlement à la vie des choses, c'est-à-dire, à l'évolution de la société dans le temps. Plus d'une cinquantaine d'années séparent les différentes rééditions des tableaux Delmas. Sans doute, les derniers usagers repèrent des éléments dans les images qui deviennent démodés ainsi qu'ils se rendent compte de l'absence de nouvelles activités au sein d'une société qui évolue sans cesse. Les vêtements, les appareils, même les métiers peuvent avoir changé. En tout cas, on a utilisé plus d'un demi-siècle ces tableaux sans aucune

modification dans les images, cela renforçant aisément la base culturelle sur laquelle s'appuie l'éducation. Cela devient une mesure nécessaire pour coordonner l'activité sociale. Le propre calendrier astronomique est lié à la durabilité des phénomènes sociaux tels que les célébrations, les fêtes ou le travail.

5. CONCLUSION

L'enseignement des langues vivantes cherchait à trouver son lieu et son prestige dans les programmes éducatifs depuis le XIX^e siècle. Il fallait aussi s'engager dans des méthodes d'enseignement répondant aux nouveaux enjeux. Des matériaux scolaires appropriés devenaient indispensables aux professeurs de langues. C'est pourquoi les tableaux auxiliaires Delmas comptent sur plus d'une cinquantaine d'éditions qui ont facilité l'acquisition de langues modernes à un bon nombre d'élèves. Ce n'est pas seulement l'apprentissage d'une langue mais, selon certains sociologues, la temporalité individuelle évolue sous une orientation stable imposée par la culture et les aspects sociaux du calcul du temps. Par conséquent, lorsqu'on apprend une nouvelle langue moyennant les tableaux Delmas on apprend aussi les bases d'une culture, c'est-à-dire, d'une conception concrète de la vie et des relations humaines : les mœurs, les jeux, les métiers ou les valeurs éthiques. Cependant, cette stabilité, elle aussi se rapproche en même temps du changement.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFONSECA, M. (2008): *El Tiempo y el hombre*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- BANDRÉS REY, L. M. (1990): *Diccionario Enciclopédico Escolapio*, vol. 1, Madrid, Publicaciones ICCE, Ediciones Calasancias.
- DOMÈNCH I MIRA, J. (1997): « José de Calasanz (1557-1648) », *Perspectives: revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. XXVII, 2, 349-362.
- FLORENSA, J. (2002): *L'Escola Pia de Catalunya al Servei del poble (1683-2000)*, Tarragona, Edicions El Mèdol.
- GUIBERT NAVAZ, M. E. (1994): *Tiempo y tiempo histórico: un saber que se aprende, un saber que se enseña*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura.
- PUREN, C. (1988): *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris, CLE International.
- RAMOS TORRE, R. (1992): *Tiempo y sociedad*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

ROCHELLE, E. (1903a): *Tableaux Auxiliaires Delmas pour l'enseignement pratique des langues vivantes*, Bordeaux, Delmas éditeur.

—. (1903b): *Livret explicatif des tableaux auxiliaires Delmas pour l'enseignement des langues vivantes*, Bordeaux, Delmas éditeur.

SÁNCHEZ, A. (1998): *Tiempo y sentido*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Biblioteca Nueva.

<<http://www.omos.info/spip.php?article8>> (consulté le 27/12/09).

<<http://www.icceciberaula.es/docs/revistas/losescolapiosenespana4.pdf>> (consulté le 27/12/09).

<<http://www.espacestemps.net/document339.html>> (consulté le 28/12/09).

INDEX DES DOCUMENTS

Document 1 : Tableau n° 1 : l'école, le lycée, la classe.

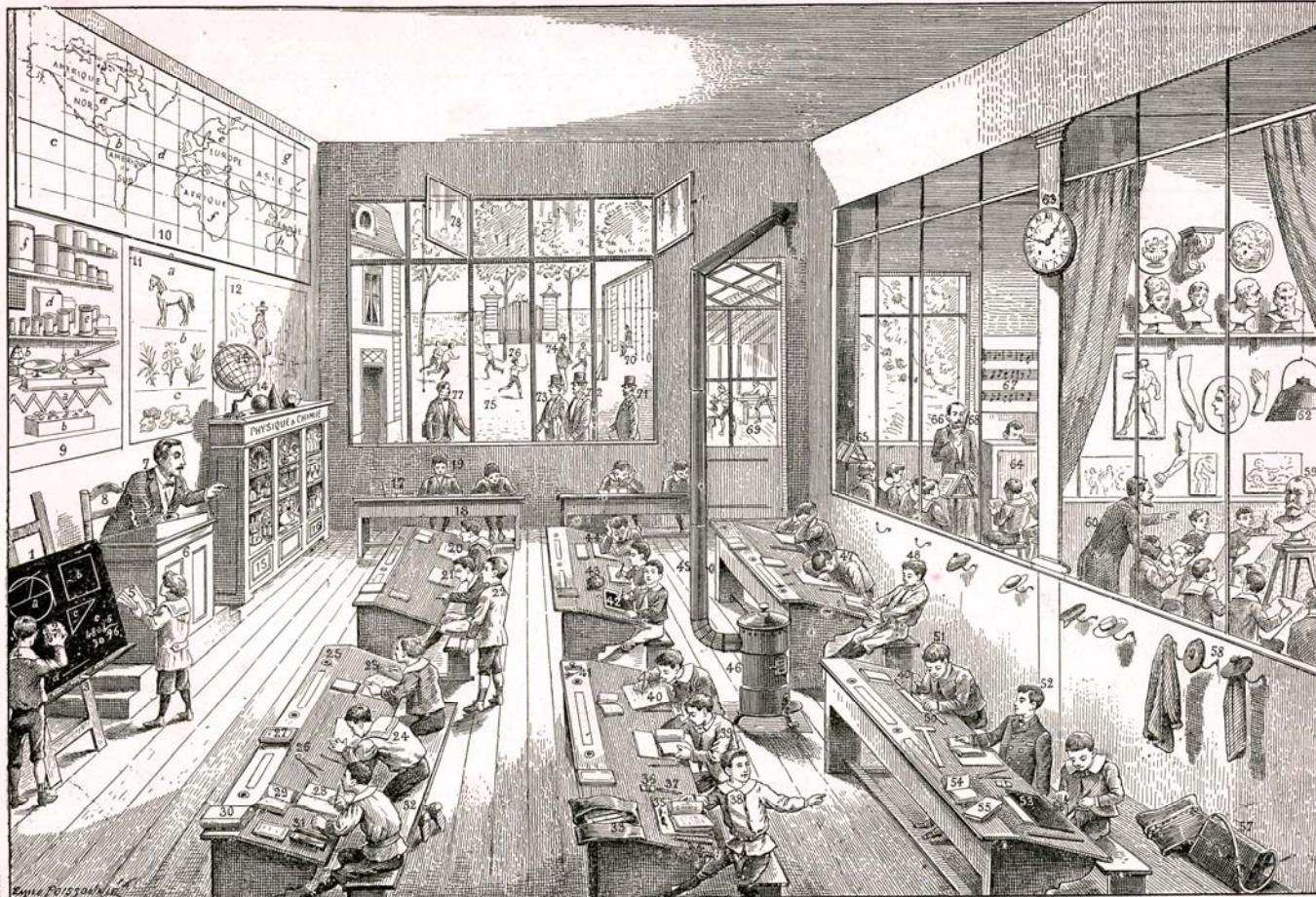
Document 2 : Vocabulaire du tableau n° 1.

Document 3 : Tableau n° 11 : la ville, les monuments, l'incendie.

Document 4 : Tableau n° 12 : la gare, les voyages, le chemin de fer, les bateaux.

Document 5 : Tableau n° 13 : l'hôtel, le restaurant, le café.

Tableaux Auxiliaires Delmas pour l'Enseignement pratique des Langues vivantes par l'Image



Modèle déposé. — Tous droits réservés.

L'École. — Le Lycée. — La Classe.

BORDEAUX. IMPRIMERIE DELMAS.

TABLEAUX AUXILIAIRES DELMAS
N° 1 (1^{re} SÉRIE)

L'École. - Le Lycée. - La Classe.

VOCABULAIRE FRANÇAIS
par M. E. ROUELLE, professeur au Lycée de Bordeaux.

NOMBRES
(pour lire les numéros.)

0 zéro.	5 cinq.	10 dix.	15 quinze.	20 vingt.	70 soixante-dix.
1 un.	6 six.	11 onze.	16 seize.	21 vingt et un, etc.	80 quatre-vingts.
2 deux.	7 sept.	12 douze.	17 dix-sept.	30 trente.	90 quatre-vingt-dix.
3 trois.	8 huit.	13 treize.	18 dix-huit.	40 quarante.	100 cent.
4 quatre.	9 neuf.	14 quatorze.	19 dix-neuf.	50 cinquante.	1000 mille.
				60 soixante.	1.000.000 un million.

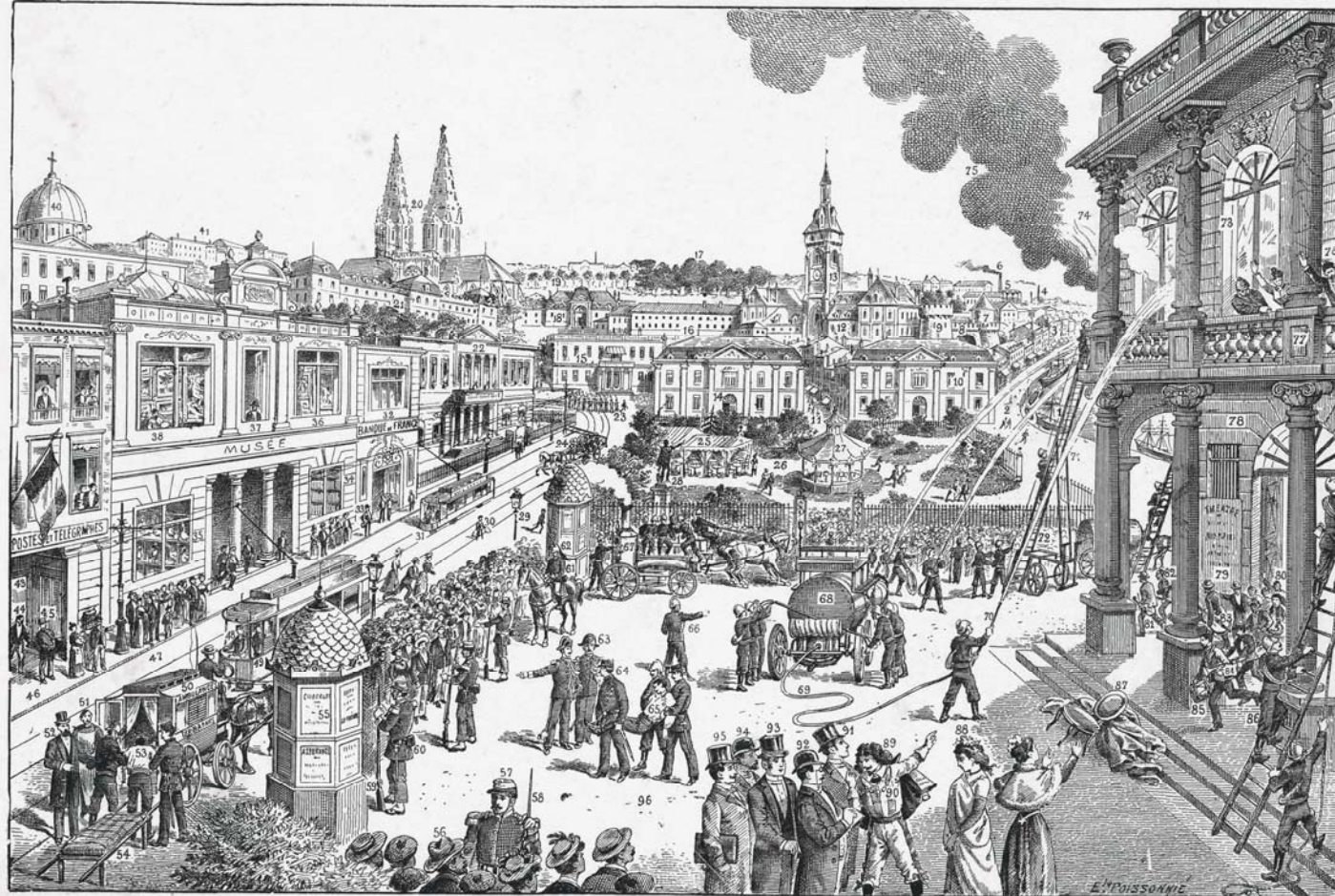
1 Le tableau (— x). Les mathématiques (pl.) La géométrie. a) La figure. Le cercle. b) Le carré. L'angle. La surface. c) Le triangle. d) La ligne. L'arithmétique. e) Le calcul. Le chiffre. Le nombre.	f) Le décalitre. 10 La carte géographique . La géographie. a) L'Amérique du Nord. b) L'Amérique du Sud. c) L'Océan Pacifique. d) L'Océan Atlantique. e) L'Europe. f) L'Afrique. g) L'Asie. h) L'Océanie. 11 L' histoire naturelle . a) La zoologie. b) La botanique. c) La géologie.	L'interrogation. 23 L' élève obéissant . L'obéissance. 24 L' écriture . Le zèle. 25 L' encrier . L'encree. 26 Le compas (inv.). 27 La couverture du livre. 28 Le cahier . 29 Le livre . La page. La ligne. Le mot. Le chapitre. 30 Le dictionnaire . 31 Le plumier. 32 Le banc . 33 La serviette . 34 La plume . Le porte-plume (inv.). 35 Le cahier de brouillon. La tache d'encre. 36 La gomme. 37 Le portecrayon. 38 L' élève bavard . Le bavardage. La dissipation. La désordre. La désobéissance. L'avertissement.	39 La lecture . Le livre de lecture. 40 Le papier . La feuille de papier. L'application. 41 Le papier buvard . 42 Le tableau (— x) d'ardoise. Le crayon d'ardoise. 43 L' éponge . 44 La mauvaise tenue. 45 Le tuyau (— x) de poêle. 46 Le poêle . 47 L' élève paresseux . Le mauvais élève. La paresse. La réprimande. La punition. 48 L' élève léger . La légèreté. La négligence. 49 Le crayon . 50 La règle . 51 L' externe . L'ordre. 52 L' interne . L'internat. La pension. L'uniforme. 53 Le sous-main (inv.). 54 Le carnet de notes. 55 La grammaire .	56 Le canif . 57 Le sac d'écolier . 58 Le portemanteau (— x). 59 La classe de dessin . Le modèle. Le buste. 60 Le professeur de dessin . 61 Le dessin . 62 La lampe . L'abat-jour (inv.). 63 La pendule . 64 La classe de musique . Le piano. Le pupitre. 65 Le professeur de musique . 66 Les notes (pl.). La gamme. La clef. 68 La mesure . 69 Les travaux manuels (pl.). 70 La gymnastique (voir tabl. 2). 71 L' administration . Le censeur. 72 Le proviseur . 73 L' inspecteur . 74 Le répétiteur . 75 La cour . 76 La récréation . 77 Le concierge . 78 Les vasistas (inv.).
--	--	---	---	---

VERBES

(1) aller au tableau. calculer. compter. additionner. soustraire. multiplier. diviser. effacer. enseigner. interroger. (7) poser une question. demander.	(8) être assis. (9 a) mesurer. (9 b) peser. (9 d) contenir. (10) décrire. (12) raconter. (15) observer. (16) analyser. (17) être absent (présent). (19) se tenir. récompenser. (20) louer.	(20) écouter. (21) s'amuser. punir. se lever. (22) être debout. répondre. obéir. (23) ouvrir. fermer.	(26) tracer. (33) apporter. (35) tacher. (38) bavarder. désobeir. lire. (39) apprendre. étudier.	(40) écrire. copier. s'appliquer. (46) chauffer. (47) dormir. (48) réprimander. (51) régler. (dessiner). (61) montrer. (expliquer). (62) éclairer.	(64) faire de la musique. jouer du piano. battre la mesure. (68) chanter. (69) travailler. (70) faire de la gymnastique. (72) diriger, administrer. (73) inspecter. (74) surveiller. (75) jouer. (78) aérer.
---	---	---	---	--	--

NOTA. — Le professeur choisira dans ce vocabulaire, volontairement trop complet, les mots qui lui paraîtront le plus utiles. L'étude du vocabulaire pourra ainsi être répartie sur plusieurs années.

Tableaux Auxiliaires Delmas pour l'Enseignement pratique des Langues vivantes par l'Image



N° 11. — Modèle déposé. — Tous droits réservés

La Ville. — Les Monuments. — L'Incendie

BORDEAUX. IMPRIMERIE DELMAS.

Tableaux Auxiliaires Delmas pour l'Enseignement pratique des Langues vivantes par l'Image

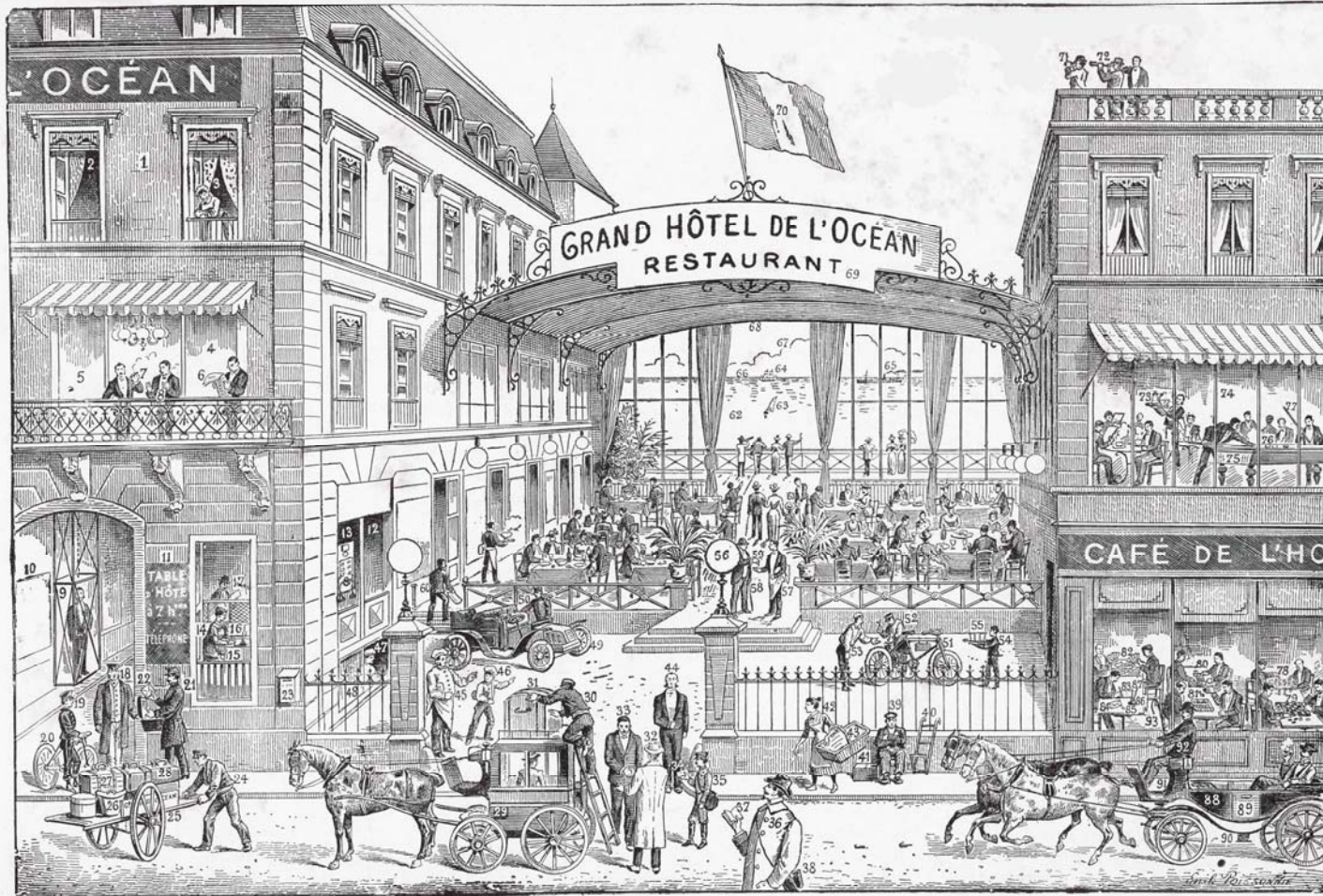


N° 12. — Modèle déposé. — Tous droits réservés

La Gare. — Les Voyages. — Le Chemin de fer. — Les Bateaux.

BORDEAUX IMPRIMERIE DELMAS.

Tableaux Auxiliaires Delmas pour l'Enseignement pratique des Langues vivantes par l'Image



N° 13 — Modèle déposé. — Tous droits réservés.

L'Hôtel. — Le Restaurant. — Le Café.

BORDEAUX. IMPRIMERIE DELMAS

© 1900. Propriété de l'Épicerie-Fin de Catalogne

Plurilingüismo y tipología textual: la autocorrección y la autoevaluación en la enseñanza / aprendizaje de la intercomprensión

MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
Universidad de Salamanca

La didáctica del plurilingüismo de la intercomprensión entre lenguas próximas incide en el aspecto de que todo texto escrito en una lengua distinta de la materna comparte unos rasgos discursivos y estructurales que facilitan el proceso cognitivo en una lectura meramente comprensiva.

Siguiendo esta premisa hemos abordado nuestro estudio en dos partes, siendo la presente la continuación de la titulada «Plurilingüismo y tipología textual: las estructuras discursivas como recurso metodológico en la enseñanza/aprendizaje de la intercomprensión». En este artículo, su autora, Ana Teresa González, analiza el fenómeno de la intercomprensión desde el punto de vista de la adquisición de la competencia lectora en lengua extranjera, partiendo de la base de que la explotación de los conocimientos textuales que posee cualquier lector constituye un valioso recurso metodológico a la hora de abordar el estudio de los distintos mecanismos que contribuyen a la comprensión del texto.

Una vez estudiados los textos desde un aspecto discursivo y estructural y elaboradas las diferentes etiquetas semánticas en cada uno de ellos, como se ha visto en dicho artículo, vamos a abordar la cuestión de la autoevaluación en función del concepto de transferencia ya sea intralingüística o interlingüística, como primer paso para la autocorrección.

Intentaremos ver si, basándonos en dichos parámetros textuales y de organización del texto, el alumno es capaz de discriminar los elementos más significativos ya estudiados comparándolos entre las distintas lenguas que hemos incorporado en nuestro proyecto: el francés, el italiano, el portugués y el catalán.

Esta idea de *parcours* de una lengua a otra nos parece esencial y es la que ha guiado nuestro método¹.

La evaluación de competencias incluso en la autoevaluación es un tema apasionante y no debe aparecer como una tarea árida sino que puede y debe adoptar formas lúdicas y diversas. Como dice Caroline Veltcheff, la evaluación debe ser concebida como «une démarche, comme un accompagnement du processus d'apprentissage, elle doit aider et permettre à chaque apprenant de connaître son profil d'apprentissage. En ce sens, une partie de l'évaluation peut et doit être déléguée à l'apprenant» (Veltcheff, 2007 : 140).

Y es precisamente en esta *démarche déléguée à l'apprenant*, en la que nosotros hemos apoyado el aspecto de corrección y autoevaluación en el proceso intercomprensivo.

Teniendo en cuenta que la evaluación distingue tres etapas, la evaluación inicial, la continua o formativa y la sumativa o final, hemos optado por la continua porque sobre todo en el proceso de autoaprendizaje es la que mejor permite adecuarse perfectamente al ritmo de cada *apprenant*, quien, en su voluntad de comunicarse, acaba asumiendo sus propios riesgos siempre bajo el ángulo de la recepción.

Siguiendo las pautas marcadas por Meissner al respecto, cuando afirma que «par le terme 'intercompréhension', on désigne la capacité de comprendre une langue étrangère sans l'avoir apprise» (Meissner, 2004: 16) incidiremos en la idea de evaluar únicamente la competencia de lectura comprensiva, ya sea global, detallada o selectiva.

Para ello hemos elaborado unas fichas de autocorrección con unas consignas muy claras adecuadas a cada nivel. Siguen un esquema idéntico en todas las lecciones adaptado a los distintos tipos de textos con preguntas en formato QCM (*Question à Choix Multiple*) o QF (*Question fermée*); hemos añadido también ejercicios de reconstrucción del texto, del que hemos eliminado previamente algunas palabras y con algunas, más bien pocas, incursiones en *rélevés*, porque consideramos que se trata de evitar que la expresión escrita interfiera y perjudique la capacidad comprensiva. No se trata de que el alumno sea capaz de reformular lo que ha leído, sino simplemente comprenderlo. Entendemos por este motivo que cuestiones que requieran respuestas abiertas, del tipo ROC (*Réponse*

¹ Este método, en vías de publicación y financiado por la Junta de Castilla y León, lleva precisamente ese título: *Didáctica de la intercomprensión plurilingüe: francés, portugués, italiano y catalán*. Forma parte a su vez de la Red Europea de Intercomprensión REDINTER.

ouverte courte) y ROL (*Réponse ouverte longue*), no son las más apropiadas en este proceso de autoevaluación.

A continuación presentamos un modelo de ficha aplicado a la primera lección que corresponde a textos descriptivos explicativos, concretamente a la presentación y definición de un fenómeno conocido en cualquiera de las cuatro lenguas.

MODELO DE FICHA DE EVALUACIÓN

1. Paratexto. Título

Objetivo evaluación: verificar las expectativas de lectura del alumno.

2. Estructura

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno comprende la organización del texto y la jerarquización de sus ideas.

3. Macroestructura

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno es capaz de discriminar los elementos relativos a la descripción y definición del tema al que se hace referencia.

4. Microestructura

4.1. Palabras clave

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno es capaz de identificar los elementos léxicos que son clave para la comprensión del texto.

4.2. Isotopías

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno es capaz de asociar los elementos léxicos a partir de su significado.

Como se puede apreciar, se parte de criterios estructurales, de organización del texto y jerarquización de ideas. Más adelante, en lo que nosotros llamamos macroestructura, se hace hincapié en los elementos más significativos de los textos relativos a «descripción-presentación de fenómenos», comunes a las cuatro lenguas.

Desde el punto de vista de la microestructura, se procederá a la identificación de los elementos léxicos claves para la comprensión del texto. Una vez

seleccionadas las respuestas, el alumno accede a la corrección y tiene la posibilidad de volver al texto y pasearse por las otras tres lenguas para concluir este *parcours*.

La labor previa a todo ello radica en asignar las correspondientes etiquetas semánticas al texto como ya hemos indicado. A modo de ejemplo, apliquemos este esquema de preguntas al texto francés de la lección que, como hemos dicho, se engloba en la categoría de definición-presentación de un fenómeno conocido. En este caso habla de los ciclones, sus características y la posibilidad de prevenirlos.

Leçon n°1 : Les cyclones

1. Généralités sur les cyclones

Les cyclones sont, sans doute, les catastrophes climatiques les plus destructrices et les plus meurtrières. Les chiffres parlent d'eux-mêmes: près d'une centaine de cyclones tropicaux se forment chaque année. Ils provoquent la mort de 20 000 personnes chaque année. Les plus violents peuvent causer pour plusieurs dizaines de milliard de francs de dégâts par an. En 1970, un cyclone fit 250 000 victimes au Bangladesh ... C'est sur ces constatations que la triste réputation des cyclones est fondée. Parce que nous ne sommes pas soumis aux cyclones sous nos latitudes occidentales, ils ont pour nous un aspect exotique. Les premières études sur les cyclones débutèrent en 1944, après que les Etats-Unis eurent perdu 15 destroyers, 200 avions et 1000 hommes dans un cyclone. Aujourd' hui nous connaissons parfaitement les mécanismes de formation des cyclones mais ils nous dépassent par leur puissance.

2. Une puissance inouïe

Le cyclone est une dépression très « creuse». Au début son diamètre n'est même pas de 100 km. C'est malheureusement ainsi qu'avant l'apparition des satellites, il passait souvent inaperçu. Dans le cas général un cyclone aura un diamètre de 200 à 1000 km. C'est au centre du cyclone (l'œil du cyclone) que la pression est la plus basse (on a enregistré un minimum de 867 hPa). Ces variations de pressions très importantes vont engendrer des vents très forts (jusqu' à 300 km/h). Ces vents vont logiquement engendrer une mer très forte. De plus des nuages très impressionnants et surtout très puissants se forment autour de l'oeil du cyclone. Ils donnent des pluies d'une intensité rare: jusqu' à 1, 5 m en seulement 12 heures. L'énergie d'un tel événement est assez inimaginable, on estime qu'un cyclone est équivalent à environ dix bombes atomiques, à chaque seconde de son existence.

3. Prévision d'un cyclone

La prévision d'un cyclone s'effectue à court terme par des ingénieurs météorologues qui, à partir d'images satellites, de mesures, de lâchés de ballon sonde, vont créer des modèles de prévision météorologique simulant le déplacement d'un cyclone. Ces modèles sont les même que ceux que Météo France utilisent pour prévoir le temps en France métropolitaine.

EVALUACIÓN DEL TEXTO FRANCÉS

1. Paratexto. Título

Objetivo evaluación: verificar las expectativas de lectura del alumno.

Ejercicio:

A partir del título y otros elementos de esta página, usted considera que este texto puede ser:

- ▶ Un relato breve.
- ▶ -Una biografía.
- ▶ -Una presentación-definición de un fenómeno conocido.

2. Estructura

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno comprende la organización del texto y la jerarquización de sus ideas.

2.1. Ejercicio

Haga clic sobre aquellas partes del texto que presentan y definen el fenómeno en cuestión.

2.2. Ejercicio:

Indique si las siguientes afirmaciones son verdaderas o falsas:

- ▶ La reputación de los ciclones no están fundadas.
- ▶ Hoy en día conocemos perfectamente los mecanismos de formación de los ciclones.
- ▶ La presión más elevada del ciclón se sitúa en el ojo o centro del mismo.
- ▶ Las variaciones de presión provocan vientos muy fuertes.
- ▶ Se utilizan imágenes de satélites y globos sonda para crear modelos de previsión meteorológica.

3. Macroestructura

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno es capaz de discriminar los elementos que hacen referencia a la descripción y definición del tema al que se hace referencia.

Ejercicio

Haga clic sobre aquellos elementos que se refieren al tema que se describe y define.

4. Microestructura

4.1. Palabras clave

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno es capaz de identificar los elementos léxicos que son clave para la comprensión del texto.

Ejercicio

Identifique entre las siguientes palabras aquellas que son clave en el texto:

Satellites, Bombes atomiques, Cyclones, Mort, Études, Puissance, Vents très forts, Nuage, Pluies, Prévision météorologique.

4.2. Isotopía

Objetivo evaluación: comprobar que el alumno es capaz de asociar los elementos léxicos a partir de su significado.

Ejercicio

Complete las series de palabras con los elementos comprendidos en el siguiente cuadro:

Vents, catastrophes, dépression, mort, dégâts, mer, nuages, pluies, ingénieurs météorologue, images satellites, mesures, ballon sonde, Météo France.

1. Vents, nuages...
2. Dégâts, catastrophes...
3. Ingénieurs météorologue, Météo France...

Es evidente que este tipo de ejercicio, con su consiguiente autocorrección solo puede llevarse a cabo a partir de la plataforma que para tal empeño hemos creado y que en breve estará disponible para los estudiantes. Está previsto por los medios informáticos que el alumno seleccione la o las respuestas que él considere acertadas y que inmediatamente el programa le indique si es la correcta o no antes de pasar a una posterior. Al considerar la idea de simultaneidad el alumno puede pasearse dentro de una misma lección de una lengua a otra para así completar un similar proceso discursivo.

Se puede del mismo modo completar la evaluación con ejercicios del tipo «buscar el intruso» y de reconstrucción del texto completando los huecos que previamente hemos dejado, seleccionando entre las palabras que están alineadas a la derecha. Una vez hecho esto se accede a la autocorrección, se vuelve al texto y se procede al correspondiente *parcours* cuadrilingüe.

Y este mismo proceso es válido para los diferentes tipos de textos que hemos clasificado a lo largo de nuestras lecciones.

Es importante señalar que la autocorrección que nosotros planteamos existe, según hemos visto, bajo formas variadas pero creemos que no impide ni excluye la presencia de un profesor tutor que guíe al alumno en aquellas dificultades que la intercomprensión le plantee.

Una vez llegados a este punto, tras los distintos *parcours* entre las cuatro lenguas románicas, el GTLF de la Universidad de Salamanca² espera que el alumno, el *apprenant*, «puisse se rendre compte que les autres langues ne lui sont absolument pas étrangères, et qu'il prenne par la suite le goût de découverte des langues, y comprise la sienne» (Uzcanga, 2008).

De este modo, el campo de la intercomprensión se abre al estudio de interacciones plurilingües en las cuales cada locutor se expresa en su lengua materna o de referencia.

Y este es el espíritu que anima nuestro proyecto de intercomprensión. Y es que una de las grandes ventajas que tiene la intercomprensión es que preserva la pluralidad lingüística ya que no obliga al hablante, futuro locutor intercultural, a tener que dejar de usar su lengua materna. Si hay algo fuera de toda duda es que una persona se comunica mejor en su propia lengua, ha desarrollado mayores recursos expresivos, transmite mejor las ideas y los sentimientos. Se pretende acceder así, de este modo, a un contexto comunicativo transparente.

² GTLF: Grupo de Trabajo de Lingüística Francesa.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J.-M. (2001): «Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ?», *Langages*, 141, 10-27.
- BLANCHE- BENVENISTE, C. (2001): «Compréhension multilingue et connaissance de sa propre langue», *EPHE*, Paris, Université de Provence.
- . et al. (1997): *Eurom4. Méthode d'enseignement simultané des langues romanes*, Florencia, La Nuova Italia Editrice.
- COIRIER, P. et al. (1996): *Psycholinguistique textuelle. Approche cognitive de la compréhension et de la production de textes*, París, Armand Colin.
- DEGACHE, C. (2006): *Didactique du plurilinguisme*, Travaux sur l'intercompréhension et l'utilisation des technologies pour l'apprentissage des langues, UFR des sciences du langage - LIDILEM - Université Stendhal-Grenoble III.
- MEISSNER, F.-J. et al. (2004): *Les sept tamis. Lire les langues romanes dès le départ*, Aix-la-Chapelle, Shaker.
- LÓPEZ ALONSO, C. y A. SÉRÉ (2001): «Procesos cognitivos en la intercomprensión», *Revista de Filología Románica*, Vol. 18, Madrid, UCM.
- TAGLIANTE, Ch. (2005): *L'évaluation et le Cadre européen commun*, París, Clé International.
- UZCANGA VIVAR, I. (2004): «Intercompréhension plurilingue : structures discursives et collocations». *Intercompréhension et inférences*, en Castagné, E. (éd.), Presses Universitaires de Reims, 277-287.
- . (2008): «Didactique de l'intercompréhension plurilingue para l'exploitation des structures discursives», *Texte, genre, discours*. Actas del XVII Congreso Apfue, Universidad de Salamanca. En prensa.
- VELTCHEFF, C. y S. HILTON (2007): *L'évaluation en FLE*, París, Hachette.

Internet, ou la nostalgie des pages perdues.

De la fugacidad de la red

MERCEDES SANZ GIL
Universitat Jaume I

1. INTRODUCCIÓN

De todos es sabido que una de las características de Internet es la velocidad exponencial con la que se crean, multiplican, fluyen o desaparecen los contenidos. Esta rapidez intrínseca a la herramienta obliga a los creadores de contenidos a permanecer en constante actualización y renovación de los mismos si no quieren verse sustituidos inmediatamente por algo más reciente.

Quienes acostumbramos a utilizar los contenidos de Internet en nuestra práctica docente hemos constatado con frecuencia que ciertas páginas que algún día visitamos, utilizamos o explotamos para nuestras clases ya no se encuentran operativas. Frente a la decepción, apostamos por la reacción. Desde nuestra experiencia de más de 10 años buscando y rebuscando las mejores páginas que pudieran ayudar a nuestros estudiantes a aprender francés, en este trabajo comentaremos algunas de esas excelentes páginas que han perecido o se han transformado y ofreceremos algunas pistas sobre cómo intentar recuperarlas y proteger del paso del tiempo aquellas que nos interesan en la actualidad.

2. NOSTALGIE DES PAGES PERDUES

Sin duda todos los docentes tenemos en la retina alguna estupenda página web que utilizamos el curso anterior en clase, que contenía una información muy completa, excelentemente documentada, visualmente muy atractiva y que por supuesto, pretendemos seguir utilizando. En nuestro caso evocamos una página sobre Blaise Cendrars¹, autor que trabajamos en 1º de Filología Inglesa y que ya

¹ <<http://www.wanadoo.fr/dossiers/cendrars>>. Este enlace no corresponde en la actualidad a la página referenciada.

habíamos utilizado durante varios años. En esta página se podían encontrar fragmentos de la obra de Cendrars presentados al internauta sobre un fondo ilustrado y en movimiento, reflejo del espíritu aventurero del escritor; la página ofrecía además la posibilidad de escuchar los relatos a un ritmo rápido o lento, según la competencia del estudiante, es decir, se nos presentaba como un recurso inmejorable para trabajar la competencia de lectura y comprensión oral al mismo tiempo que la literatura (Sanz, 2005: 104), tal y como se puede intuir en la imagen 1:



Imagen 1: página web sobre Blaise Cendrars en <http://www.wanadoo.fr/dossiers/cendrars>.

Sin embargo, la siguiente ocasión en la que quisimos utilizarla (pensando en el buen resultado que proporcionaba), la buscamos de nuevo al preparar la clase del día siguiente y el resultado de la búsqueda nos devuelve la siguiente imagen (imagen 2):

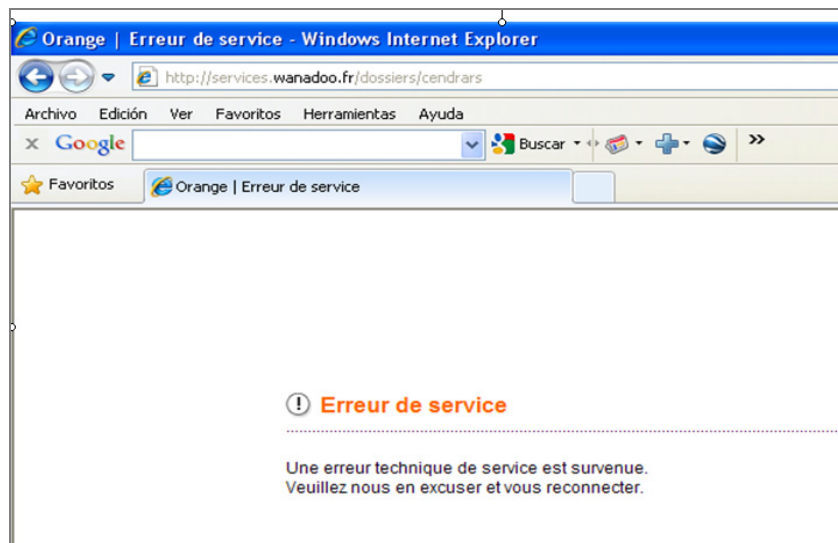


Imagen 2: resultado de la búsqueda en <http://www.wanadoo.fr/dossiers/cendrars>.

Una imagen que a partir de ese momento se ha ido haciendo muy habitual en nuestras búsquedas y que nos hace evocar con gran nostalgia aquel recuerdo de «la page perdue» *à la manière d'un Proust en trempant sa madeleine dans la tasse de thé.*

A partir de ese momento, nos hemos encontrado en numerosas ocasiones en esa situación, pero no hay nada que reprochar, la naturaleza de Internet es así. Como hemos mencionado anteriormente, una de sus características intrínsecas es la velocidad exponencial con la que se crean, multiplican, fluyen o desaparecen los contenidos y esto no lo podemos perder de vista. La dimensión «tiempo» en el entorno digital y tecnológico adquiere un valor diferente.

3. ¿POR QUÉ DESAPARECEN LOS SITIOS WEB?

Uno de los motivos, muy importante, por el que desaparecen los sitios web es porque la misma rapidez intrínseca a la herramienta obliga a los creadores de contenidos a permanecer en constante actualización y renovación de los mismos si no quieren verse sustituidos inmediatamente por algo más reciente, quizá un precio demasiado alto que no siempre se puede pagar.

Otro motivo es que hay empresas que alojan gratuitamente ciertas páginas de manera promocional y que al cabo de un cierto tiempo (relativamente poco) dejan de prestar servicio el servicio inicial y todo desaparece con ellas.

En ocasiones, estas excelentes páginas son fruto de proyectos de investigación financiados institucionalmente y llevados a cabo por equipos de investigación universitarios. Cuando acaban los proyectos, si no hay renovación de los mismos, las páginas desaparecen. Tal es el caso por ejemplo, del proyecto de investigación que desarrollara un Sistema Multimedia de Aprendizaje Interactivo de Lenguas (SMAIL-TADLA)² que ilustramos en la imagen 3:

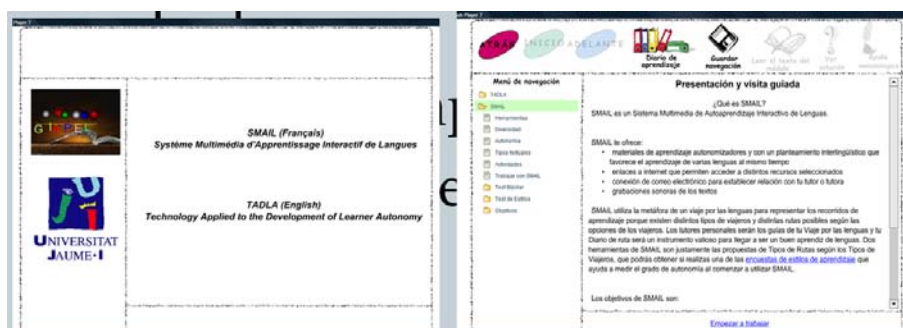


Imagen 3: proyecto SMAIL-TADLA.

² Proyecto I+D del Ministerio de Ciencia y Tecnología (MCYT: TIC2000-1182) llevado a cabo por el grupo de investigación GIAPPEL (<http://www.giapel.uji.es>) de la Universitat Jaume I entre 2000 y 2004.

Otras veces se comercializa el acceso a la totalidad o parte del sitio definitiva o temporalmente como ha sido el caso del sitio *Les Amphis de France 5*³. Se trata de un espacio que propone, entre otros medios y recursos, una serie de conferencias con sonido e imagen sobre literatura (*Le surréalisme et l'inconscient, Paroles de contes, Littérature et psychanalyse, L'amour du roman, etc.*) en voz de escritores como Michel Tournier, Jean Claude Silbermann, Julia Kristeva, entre otros. Un verdadero lujo al alcance solo de los más atrevidos con la red. Cada conferencia se acompaña de un resumen escrito que ayuda en la comprensión global del discurso (imagen 4):

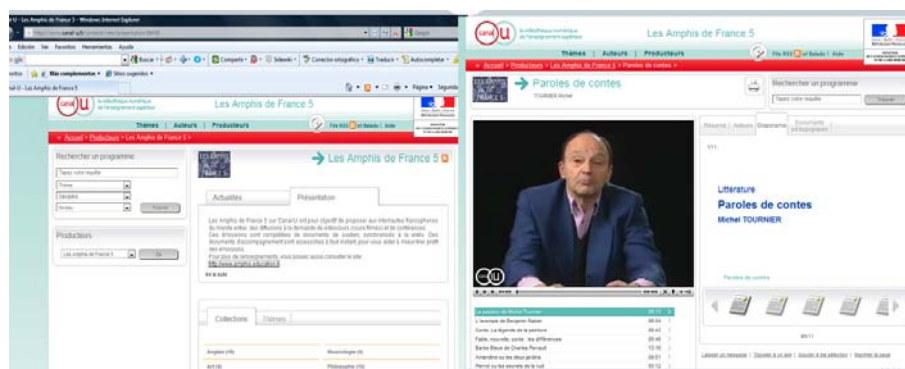


Imagen 4: Les Amphis de France 5

Durante una temporada⁴ este sitio estuvo inactivo, aparecía únicamente un listado de conferencias como *entretiens* cuyos enlaces no funcionaban y solo aparecía un archivo en formato .pdf con bibliografía sobre las conferencias. Unos meses más tarde⁵ una parte de la oferta de este sitio se comercializó obligando a los usuarios a pagar una pequeña cantidad por acceder a la información. Posteriormente el sitio se ha reubicado y en la actualidad se halla activo y presenta todos sus contenidos de manera gratuita⁶.

Como podemos observar, los motivos son variados y en tanto que usuarios no podemos prever la evolución de los mismos. Entonces, frente a la decepción o frustración que puede provocarnos el hecho de no poder contar con los recursos que esperamos en el momento que los necesitamos, apostamos por la reacción, es decir, ¿qué podemos hacer en estos casos? ¿Cómo superar esta dificultad? ¿Cómo mantener o guardar los sitios que nos interesan? A continuación presentamos y comentamos algunas de esas excelentes páginas que teníamos seleccionadas y que

³ http://www.canal-u.fr/canal/affiche_chaine_30445.php?theme_id=19&vHtml=&page=prg&cycle_id=134254&chaine_id=2

⁴ En agosto de 2009 (último acceso inactivo 24/08/2009).

⁵ Último acceso comercializado con la misma ubicación: 17/04/2010.

⁶ <http://www.canal-u.fr/content/view/presentation/86440> (último acceso 15/06/2010).

desaparecieron en un momento dado, al mismo tiempo que ofreceremos algunas pistas sobre cómo intentar recuperarlas y proteger del paso del tiempo aquellas que nos interesan en la actualidad, y de alguna manera ralentizar el inevitable *Tempus fugit* al que se refiriera Virgilio en las *Geórgicas III*, 284: «*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, singula dum capti circumvectamur amore*». (Pero entre tanto huye, huye irreparable el tiempo, mientras nos demoramos atrapados por el amor hacia los detalles...).

4. ALGUNOS RECURSOS PARA RECUPERAR «PÁGINAS PERDIDAS»

Según la manera de recuperar las páginas a las que nos referiremos, hemos clasificado los recursos (permitiéndonos ciertas licencias humorísticas en la expresión) de la siguiente manera:

- ▶ ¿Dónde ha podido ir a parar esta página?: el recurso que utilizado es recortar y buscar. Lo hemos utilizado con las páginas *Presse scientifique de l'INSA Lyon* y la página del *CieP: DELF-DALF-DILF*
- ▶ Atendiendo a la genética: es decir buscando los orígenes y parentescos, presentamos la página *Lire-Français*
- ▶ ¿Jugamos al *cache-cache*?: en caché. Se pueden recuperar páginas o partes de ellas buscándolas en la caché, el ejemplo que mostramos es la página *Paroles.net*
- ▶ Cuestión de paciencia: seguir la pista, como los ojos del Guadiana, esta página estuvo activa, desapareció, ahora está activa de nuevo en parte y reubicada, se trata de *Le quartier Français du village planétaire*

4.1. Recortar y buscar

Las direcciones URL indican el recorrido que hay que seguir para encontrar un objeto en la web. Cada fragmento de la dirección es una indicación de situación, como si nos encontráramos dentro de una casa y el objeto que nos interesa se sitúa, por ejemplo, en «la habitación del fondo a la derecha en la parte superior del estante de color negro». Si en algún momento este objeto lo colocamos en otra dependencia de la casa, las indicaciones de recorrido iniciales ya no nos servirán. El objeto no ha desaparecido, sino que ha cambiado de lugar. Veamos un ejemplo: una página que utilizamos con frecuencia con estudiantes de ingenierías es la de *Presse Scientifique* que ofrece el INSA de Lyon. Al pinchar en el enlace que conocemos nos aparece una *page non trouvée*. Como se trata de una página institucional, a priori más fiable que otras, optamos por buscar nuestro objeto en

otro lugar de la vivienda (siguiendo con el símil de la casa) recortando y desviando así la dirección. Lo que nos encontramos es esto, sigue sin aparecer (imagen 5):

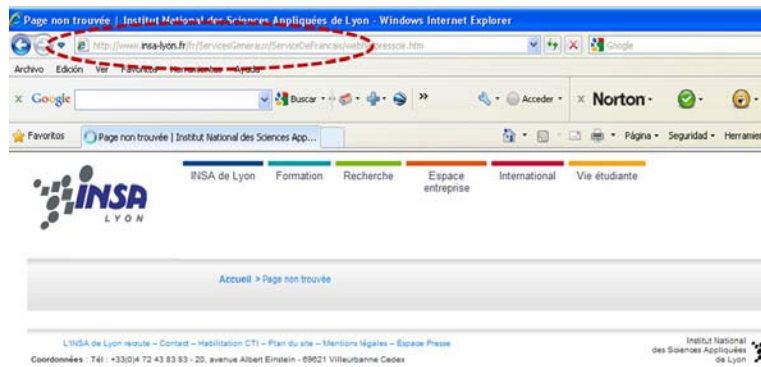


Imagen 5: enlace INSA de Lyon no encontrado.

Seguimos recortando elementos de la dirección y llegamos a la página inicial, a la entrada de la casa, en la que aparentemente sí podemos encontrar algo que nos interesa, como se muestra en la imagen 6:



Imagen 6: página principal del INSA de Lyon⁷.

Revisamos los diferentes menús (los armarios o estantes donde se guardan o clasifican los objetos en una casa) que nos ofrecen para encontrar algún indicio, y aquí hallamos las etiquetas *presse/médias* o *recherche*, y en su interior aquello que íbamos buscando. La ubicación y el aspecto han cambiado, pero no los contenidos (imagen 7):

⁷Página principal del INSA de Lyon: <http://www.insa-lyon.fr> (último acceso 15/06/2010).



Imagen 7: Presse y publicaciones científicas del INSA de Lyon.

Otro mensaje que no nos gusta encontrar es el que nos devuelve la página del *CieP*⁸ buscando información sobre los exámenes oficiales de *DELFDALFDILF*: *La page est introuvable*. Con esta página la técnica del recorte rápidamente nos lleva a la información deseada (imagen 8):

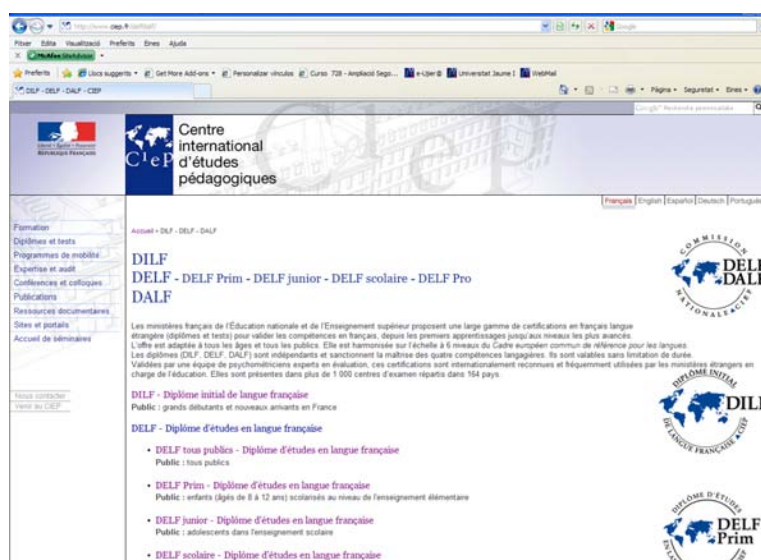


Imagen 8: CieP en <http://www.ciep.fr/delfdalf>.

4.2. Orígenes y parentescos

En el segundo caso «atendiendo a la genética» presentamos el excelente sitio *Lire-français* que conocíamos con el siguiente aspecto (imagen 9):

⁸ CieP (Centre international d'études pédagogiques), <http://www.ciep.fr/delfdalf/index.htm>.



Imagen 9: sitio Lire-Français9.

Se trata de un espacio creado por @tlantel multimedia con el apoyo de la Región de Aquitania y en colaboración con el Departamento de Lenguas Vivas Prácticas de la Universidad Victor Segalen de Bordeaux II. Este sitio propone actividades pedagógicas a partir de artículos de periódico del *Journal Sud Ouest* sobre cómo leer el periódico, pistas sobre el formato, la estructura de las noticias, los implícitos, tipos de artículos, contenidos, gramática, etc. Plantea actividades de comprensión lectora siguiendo tres recorridos: comprender, utilizar, profundizar. En resumen, un excelente recurso para el aprendizaje del francés como lengua extranjera, como podemos observar en la imagen 10:

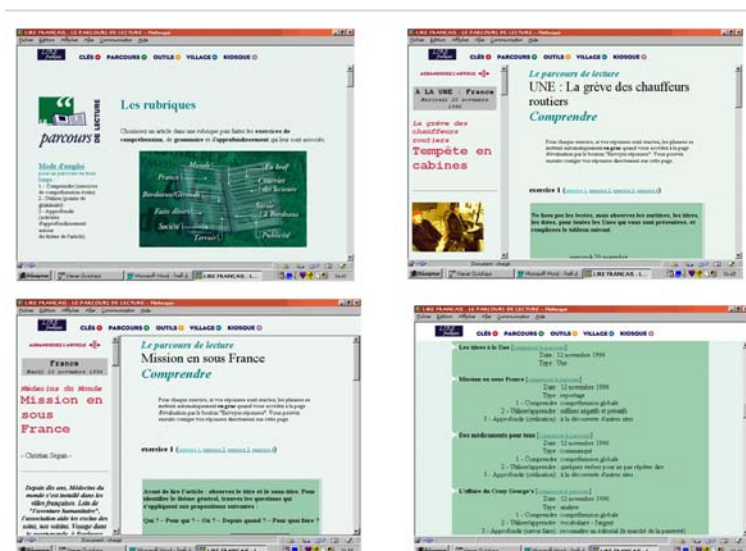


Imagen 10: Diferentes secciones del sitio Lire-Français.

Sin embargo, cuando escribimos la dirección del sitio en el navegador nos encontramos con que la dirección de la casa es la misma, tiene el mismo nombre y

⁹ Sitio Lire-Français <http://www.lire-francais.com> (enlace invalidado para este sitio).

el mismo dominio, pero los contenidos no tienen ninguna relación con la anterior. Sin duda la casa ha cambiado de dueños y los antiguos propietarios se han llevado todas sus pertenencias (imagen 11):

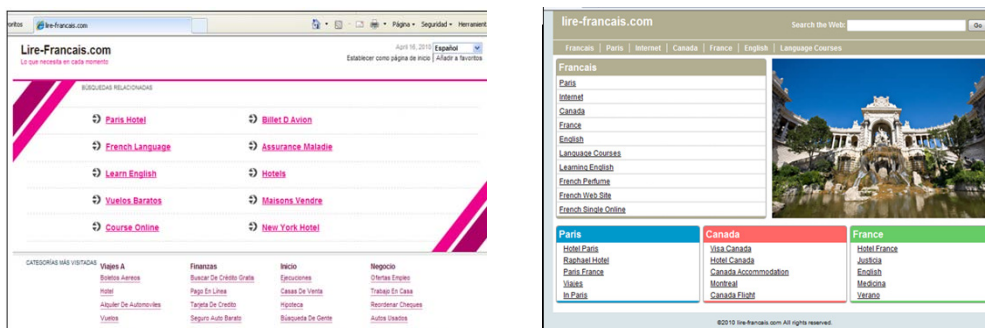


Imagen 11: diferentes páginas bajo el dominio lire-francais.com.

Es en este momento cuando apelamos a la genética y buscamos los orígenes y a sus creadores, buscando por el *Journal du Sud Ouest*.

Lo que encontramos son algunos parientes lejanos, como *Ouestfrance-ecole*¹⁰, que nos recuerdanal sitio perdido, ya que comparten rasgos genéticos y por eso les encontramos semejanzas, pero no conseguimos el sitio original; no obstante, el pariente encontrado no está tampoco nada mal. Se trata de un sitio creado también con fines pedagógicos para favorecer el acercamiento a la lectura periodística en entornos escolares, el FLE no está en su punto de mira como en el caso anterior, pero podría ser de gran utilidad (imagen 12):



Imagen 12: Sitio Owestfrance-ecole.

¹⁰ Sitio *Ouestfrance-ecole*: <http://www.ouestfrance-ecole.com>.

4.3. En caché

El sitio con el que ilustramos este recurso es *Paroles.net* que recogía la letra de unas 20000 canciones francesas, así como buena parte de sus melodías y que nos informa de que está cerrado desde abril de 2009:

Les paroles de vos chansons préférées. Près de 20.000 Chansons Françaises !
Les textes de plus de 1400 interprètes. Le site de référence pour les Paroles en français :-)

Le site Paroles.net est fermé depuis Avril 2009. Il n'y avait pas alors de solution légale en France pour la diffusion des paroles de chansons françaises sur Internet et la rémunération de leurs auteurs.

Paroles de chansons de milliers d'artistes français et internationaux. Tous les textes de chanson francophone de milliers d'interprètes. Le site le plus complet du web avec un moteur de recherche de paroles.

Buscar el sitio a través del vínculo en caché quiere decir que Google toma una instantánea de cada página examinada mientras explora la web y la guarda en caché como copia de seguridad en caso de que la página original no esté disponible posteriormente.

Si se hace clic en el vínculo «Caché», se ve la página web como se veía cuando fue indexada. El contenido caché es el contenido que Google usó para juzgar si la página es una buena coincidencia para su búsqueda.

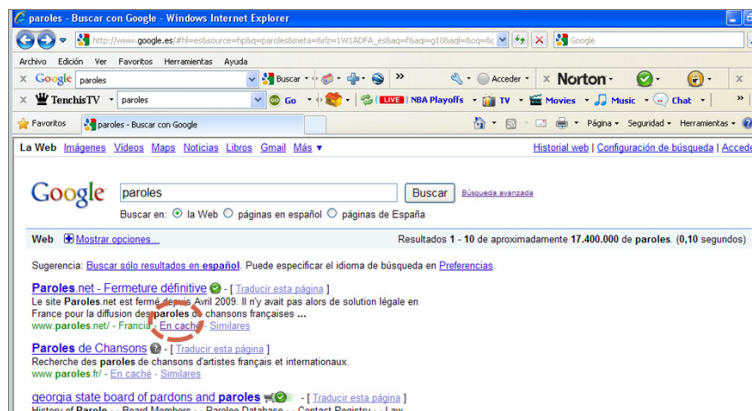


Imagen 13: búsqueda con Google de Paroles.net.

En el interior encontramos sugerencias de enlaces relacionados. Buscamos en ellos y llegamos a encontrar la página de *muzika.fr*. El aspecto de *paroles.net* era similar al de *muzika.fr*, algo hemos podido recuperar. Se puede acceder a la música pero no a la letra de las canciones (imagen 14):

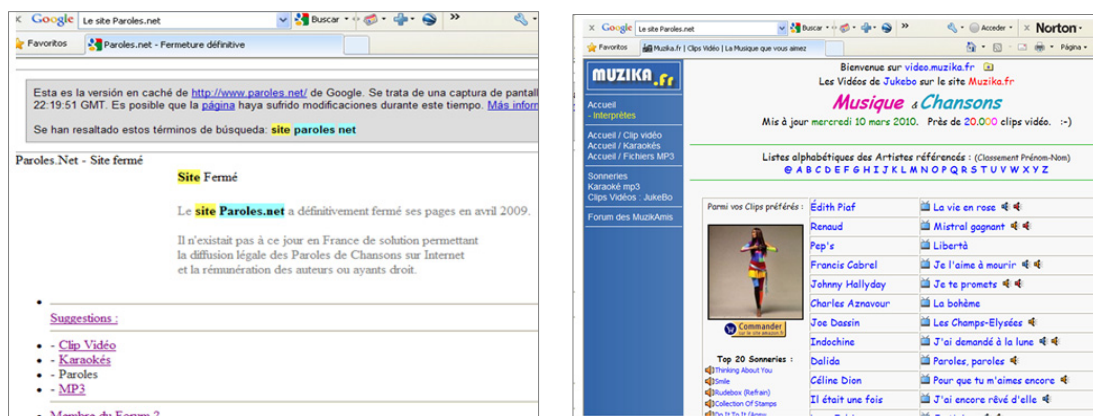


Imagen 14: búsqueda de Paroles.net en caché.

4.4. Seguir la pista

El sitio *Le quartier français du village planétaire* ofrece un amplio abanico de recursos para el aprendizaje de la lengua y cultura francesas. Conocimos este sitio a partir de la página que incluye sobre *Le Petit Prince* que facilita actividades y recursos para acompañar su lectura (imagen 15):



Imagen 15: Le quartier français du village planétaire. Actividades sur Le petit Prince.

El primer año que la utilizamos no era todavía habitual que los estudiantes tuvieran acceso a la red tan fácilmente como ahora; entonces decidí imprimirla para que todos pudieran trabajarla. Durante unos años, utilizamos la página enlazándola directamente hasta que nos encontramos con que la página ya no estaba activa. Gracias a la impresión pudimos acceder a cada uno de los apartados a través de la correspondiente caché como hemos referenciado anteriormente. Hemos seguido la pista del sitio cada año y actualmente se encuentra en parte activa, reubicada y enriquecida de contenidos¹¹.

¹¹ Otros recursos técnicos que podemos utilizar para preservar las páginas del tiempo, sin caer en la acumulación de basura digital (síndrome de Diógenes digital), son:

4.5. Pensando en el futuro

Pensando en el futuro, la organización *Internet Archive*¹² está construyendo una biblioteca digital de sitios de Internet y otros artefactos culturales en forma digital. Al igual que una colección de papel, permite el libre acceso a los investigadores, historiadores, estudiosos y el público en general.

El programa *Waybackmachine* permite además a las instituciones construir y preservar sus propios archivos web de contenido digital, asegurando así la permanencia de los documentos. Cuantas más instituciones se sumen al proyecto más posibilidades tendremos de asegurarnos las fuentes.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Esta presentación y explicación de algunos «truquillos» que pueden ayudarnos a ganarle la batalla del tiempo a la red, nos sirve también de punto de partida para la *reflexión* sobre la utilización de las TIC en la práctica docente sobre diferentes aspectos:

- ▶ Reflexión sobre la diferente apropiación que experimentan los usuarios (consumidores) de sitios web y los creadores de sitios web, del medio técnico y de los contenidos que vehicula este. El grado de autonomía de unos y otros difiere notablemente; un usuario es lector y utilizador de recursos en diferente grado si es un estudiante o un profesor. El grado de autonomía de un creador dependerá de si es un creador de recursos didácticos, de sitios web, de programas, de cuentas con sindicación, etc.
- ▶ Nos hallamos frente a un medio que aporta transparencia al mismo tiempo que opacidad. Diríamos transparencia porque permite democratizar el conocimiento, pone al alcance de cualquier usuario todo tipo de recursos sobre temas infinitos, sin embargo, esta transparencia es aparente, ya que no todo usuario sabe interpretar una dirección, ni sabe buscar y cómo buscar,

▶ Utilizar la opción «guardar como» del navegador. Con esta posibilidad hay que tener presente que solo recuperaremos la página si continúa activa. Si ha desaparecido solo nos guarda la página principal o aquella que hemos guardado, los enlaces no funcionan, en este caso tendríamos que habernos «guardado como» cada una de las páginas del sitio que nos interesan.

▶ Si pretendemos guardar el sitio entero, el programa Adobe Professional permite guardarse sitios enteros con todos sus enlaces como documentos .pdf. En este caso hay que calcular el peso que puede generar el documento, que suele ser muy elevado, conviene pues seleccionar únicamente uno o dos niveles de descarga.

▶ Y finalmente lo que nunca falla si se trata de un documento muy valioso es imprimir y si se trata de un documento de solo texto, digitalizarlo como un documento de Word.

¹² *Internet Archive*: <http://www.archive.org>.

generalmente no se conoce lo que hay «detrás» de esas páginas, cómo se han construido, cuál es su arquitectura para saber qué se puede cambiar o recuperar del tiempo, no todo está al alcance de todos.

► En este sentido estimamos que una formación en TIC tanto para el profesorado como para los estudiantes debería orientarse a facilitar tres elementos fundamentales: la información (*lo sé, lo conozco, lo tengo*), habilidades técnicas (*sé hacerlo, adquisición de automatismos técnicos*) y habilidades críticas que permitan poder encontrar una solución cuando las anteriores planteen un obstáculo (*no lo sé o no lo sé hacer*), se trataría del saber cómo resolverlo o intentar resolverlo.

► Indudablemente esto conlleva igualmente el desarrollo de una serie de criterios y estrategias que ayudan en definitiva a desarrollar ese pensamiento crítico, criterios y estrategias como: jerarquizar, categorizar y etiquetar la información; movilizar conocimientos previos, relacionar, desarrollar mapas cognitivos, conocer el funcionamiento del hipertexto, etc. Intuimos que de esta manera podríamos estar más cerca de ralentizar el *tempus fugit* del espacio virtual.

BIBLIOGRAFÍA

CORD-MAUNOURY, B. (1999) «Analyse site Lire-Français», *Alsic*, <http://alsic.u-strasbg.fr>, Vol. 2, 2, 49-61.

PROUST, M. (1954): *Du côté de chez Swan*, París, Éditions Gallimard.

SANZ GIL, M. (2005): «Avec Internet, la littérature autrement», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 1, 103-105.

VIRGILIO: *Geórgicas III*, 284.

4. TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA TEMPORALIDAD

***Sœur Philomène* de los Goncourt o diez horas en La Charité**

FLAVIA ARAGÓN RONSANO
Universidad de Cádiz

El 5 de febrero de 1860 una historia contada por Bouilhet¹ en casa de Flaubert acerca del suicidio de un interno, secretamente amado por una religiosa, va a aportar a Edmond y Jules de Goncourt el tema de su novela sobre el hospital, *Sœur Philomène*² (1861). En un principio ambos hermanos no pensaron utilizar dicha historia en una novela, pero unos meses más tarde, el 30 de agosto de 1860, el título definitivo aparece en el *Journal*³. Deciden pues dejar de lado el proyecto anunciado en su última novela sobre un tema más familiar, el de la burguesía y el teatro, para relatar la vida de un hospital. Los Goncourt necesitaban evadirse de su universo cotidiano, descubrir otra cosa que no fuera el mundo literario o periodístico; el hospital parecía satisfacer esa necesidad. Al renovar su fuente de inspiración, y por tanto su obra literaria, esperaban obtener los favores del público, y para ello los Goncourt fueron varias veces al hospital de La Charité en París donde pasaron al fin y al cabo poco tiempo, diez horas solamente⁴, como les

¹ Louis Hyacinthe Bouilhet, nació en Cany el 27 de mayo de 1822 y murió en Rouen el 18 de julio de 1869; ejerció, tras abandonar sus estudios de medicina, los oficios de profesor de literatura y de bibliotecario en Rouen. Como escritor se identificó al movimiento literario romántico y al Parnaso. Fue amigo de Flaubert y su compañero en el Instituto de Rouen, le dedicó su primera obra *Melaenis, conte romain* (1857). Su compilación de poemas *Fossiles* fue muy señalada porque en ellos hacía de la ciencia el tema de su poesía.

² Dimanche 5 février: «Déjeuner chez Flaubert. Bouilhet nous conte cette jolie nouvelle d'une sœur de l'hôpital de Rouen, où il était interne. Peut-être amour platonique avec un interne de ses amis. Bouilhet le trouve pendu un matin. Sœurs cloîtrées et ne descendant dans la cour de l'hôpital que le jour du Saint-Sacrement. La sœur entre dans la chambre du mort, s'agenouille ; prière muette d'un quart d'heure. Lui, lui donna dans la main, sans un mot, une mèche de cheveux du mort. Elle ne lui en parla jamais ; mais depuis très aimable pour lui» (Goncourt, 1989 : Tome I, 529-530).

³ Le 30 août 1860: «Flaubert, à qui nous avons demandé de nous aboucher pour notre roman de SOEUR PHILOMÈNE avec les hôpitaux, nous mène chez le docteur Follin, un grand chirurgien de ses amis. Un homme gras, replet, l'œil intelligent, qui comprend de suite de ce que nous voulons et qu'il nous faut entrer *in medias res*, en suivant la clinique et en dînant avec les internes, dans la salle de garde» (Goncourt, 1989 : Tome I, 596).

⁴ Esta cifra de 10 horas parece ser exacta : el 18 de diciembre, los Goncourt siguieron por primera vez la visita de Velpeau, que debió durar una hora; otras cuatro horas de vigilia, en la noche del 23 de diciembre;

gusta recordar en dos ocasiones en el *Journal*: «Je crois que quand notre roman sera paru, nous pourrions étonner bien des gens en leur disant que toute notre science de l'hôpital, tout ce que nous en disons, tout ce que nous en avons appris ne représente absolument que dix heures passées à la Charité» (Goncourt, 1989: Tome I, 663). Esta afirmación inscrita el 14 de enero, es retomada el 21 de marzo : «Il faut vraiment que nous ayons une qualité d'observation poussée à un point assez remarquable : le public –je parle de celui qui sait lire– ne croira guère que nous avons peint l'hôpital, comme nous l'avons peint, avec dix heures seulement d'études d'après nature» (Goncourt, 1989 : Tome I, 670).

Van a documentarse *in situ*, y por primera vez salen a investigar fuera de su casa. Asisten a los grandes momentos de la vida hospitalaria: la ronda nocturna, el desayuno, la tarde, el almuerzo de los internos, la oración de la noche, y anotan todas sus observaciones en las páginas descriptivas del *Journal* que está repleto de anécdotas, breves relatos e historias que llaman la curiosidad del lector; y los Goncourt retomaron algunos de estos pasajes tal cual en la redacción de la novela. El tema aportado por Bouilhet les abre en realidad las puertas de tres mundos muy particulares: médico, religioso y popular. Los Goncourt no son unos observadores impávidos y pasivos: la búsqueda del documento hospitalario les requiere un esfuerzo importante de observación y les provoca una extrema tensión nerviosa; desde los preludios de la investigación ya intuyen lo que van a presenciar: «Nous avons comme un petit frisson du monde qu'il [le docteur Follin] va nous ouvrir; nous y sentons un dramatique sans phrases, qui doit faire froid dans le dos, et notre livre grossit dans le rêve de notre tête, jusqu'à nous effrayer» (Goncourt, 1989: Tome I, 596).

Edmond y Jules de Goncourt a lo largo de sus visitas van apuntando sus impresiones y también el impacto físico y moral que sintieron:

Nous nous sauvons de là et nous nous apercevons que notre système nerveux, auquel nous échappions par la contention de toutes nos facultés d'observation physique et morale, secoué et ému de tous les côtés à notre insu, a reçu le coup de tout ce que nous avons vu. Nous marchons par la rue, abîmés dans un hébètement et une fatigue, qui est celle d'une nuit de bal masqué ou d'une nuit au jeu ; une absorption sans idées, toute en images. Une tristesse flotte en nous, comme un air d'hôpital que nous aurions en nous. Le soir, nous avons les nerfs si malades, qu'un bruit, une fourchette qui tombe, nous donne un

regresan al hospital el 26: siguen una vez más la visita del cirujano jefe; asisten a la consulta y a la clínica de Piorry que pudo ocuparles una hora cada una; parecen haberse entretenido un poco más almorzando con los internos; después de lo cual, volvieron a su casa y regresaron a la hora de la oración, marchándose antes del final. Hemos podido esclarecer la dedicación horaria gracias a las referencias aportadas por Robert Ricatte (Ricatte, 1953: 180).

tressaillement par tout le corps et une impatience presque colère. Nous nous complaisons, au coin de notre feu, dans le mutisme, nous acoquinant là avec une peur de mouvement, comme l'ont des vieux fatigués (Goncourt, 1989 : Tome I, 653).

La labor del literato se transforma entonces en un duro trabajo físico, impactante y peligroso para su salud, todo ello con el fin de llevar a cabo su obra literaria con todos los detalles y particularidades necesarios para la intriga y las descripciones, y dotar así su nueva producción novelística de un carácter particular:

Nous avons mal dormi. Nous nous sommes levés à sept heures. Il fait un froid humide; et sans nous en rien dire l'un à l'autre, nous avons une certaine appréhension, une certaine peur dans les nerfs. Quand nous entrons dans la salle des femmes, devant cette table sur laquelle sont posés un paquet de charpie, des pelotes de bandes, une pyramide d'éponges, il se fait quelque chose en nous, qui nous met le cœur mal à l'aise.

La visite commence. Nous nous raidissons, nous suivons M. Velpeau avec ses internes; mais nous nous sentons les jambes comme si nous étions ivres, avec un sentiment de l'existence de la rotule dans nos jambes et comme de froid dans la moelle de nos tibias... (Goncourt, 1989 : Tome I, 644).

Nous allons à La Charité. Nous partons dans la neige, par un jour d'hiver qui se lève, avec, au bas du ciel, comme une réverbération rousse d'incendie. [...] Nous assistons à la visite et nous voyons mettre dans la *boîte à chocolat* un paquet noué aux deux bouts, qui est une morte. [...] (Goncourt, 1989: Tome I, 648).

El hospital les entra a través de todos los sentidos hasta el punto de sentir la imperiosa necesidad de marcharse del lugar:

C'est affreux, cette odeur d'hôpital qui vous poursuit. Je ne sais si c'est réel ou une imagination des sens; mais sans cesse, il faut se laver les mains. Et les odeurs qu'on s'y met, échauffées et s'éteignant, ont cette vague fadeur de cérat. Il faut nous arracher de là, demain, au plus tôt, par quelque distraction violente, qui nous relance dans notre ancien monde d'idées et de pensées préoccupantes. Ah ! lorsqu'on est pris ainsi, lorsqu'on sent tout ce dramatique vous palpiter dans la tête et les matériaux de votre œuvre vous donner ce singulier sentiment de peur, que le petit succès du jour présent vous est inférieur ! Et comme ce n'est pas à cela que vous visez, mais bien à réaliser ce que vous sentez, ce que vous avez vu avec l'âme et les yeux ! (Goncourt, 1989: Tome I, 653).

El final de la redacción de la novela es anunciada en el *Journal* el 16 de marzo de 1861; Edmond y Jules de Goncourt ven su nueva obra con cierto miedo, tristeza

e indecisión, dejando en mano de los lectores y de la crítica el futuro recibimiento de la misma⁵:

Voilà le livre le plus étrange à nos yeux mêmes, que nous ayons fait, le livre qui nous est le moins personnel. Un livre lugubre, navrant encore plus qu'horrible, et qui nous a attristés tout le temps que nous y avons travaillé. Aujourd'hui, c'est comme un mort que nous avons sur notre table et que nous sommes pressés de porter dehors... Qu'est-ce que c'est que ce livre ? En vérité, je ne le sais pas, et j'attends avec une certaine curiosité le sentiment des autres.

Au fond, notre œuvre, LES HOMMES DE LETTRES et SŒUR PHILOMÈNE –ces deux livres faits en toute sincérité, sans aucune pose, sans aucune recherche de ce qui n'est pas en nous, en toute bonne foi de nos impressions, sans jamais aucune recherche d'étonner ou de scandaliser le public– quand ma pensée y revient, je songe quelle œuvre amère et désolée comme nulle autre nous faisons involontairement et quels trésors de tristesse il y a au fond de nous (Goncourt, 1989 : Tome I, 673).

El tiempo de preparación de *Sœur Philomène* fue, teniendo en cuenta las circunstancias de preparación, bastante breve: casi un año⁶. Tuvieron dificultades para encontrar un editor, pero finalmente el 11 de abril de 1861, consiguen vender su obra a La Librairie Nouvelle de Achille Bourdilliat. La novela salió a la venta el 13 de julio de 1861. La acogida fue muy discreta: sin duda el tema podía chocar a los lectores que aún no habían descubierto las audacias del naturalismo. Las innovaciones estilísticas de los dos hermanos sorprendieron mucho a la crítica, que les reprochó su abuso de las expresiones coloquiales, y sobre todo su escritura artista, fértil en adjetivos y que usa constantemente el imperfecto. La génesis de

⁵ El 17 de marzo reciben respuesta del editor Lévy rechazando la publicación de semejante obra, sirviéndoles dicho rechazo para reflexionar sobre la dureza de las condiciones de su trabajo literario en la época en la que viven:

«Nous rentrons et nous trouvons notre manuscrit de PHILOMÈNE, que nous retourne Lévy, avec une lettre de regrets, s'excusant sur le lugubre et l'horreur du sujet. Et nous pensons que si notre œuvre était l'œuvre de tout le monde, une œuvre moutonnaire et plate, le roman que chacun fait et que le public a déjà lu, notre volume aurait été accepté d'emblée. Tous les déboires de notre vie littéraire, c'est une longue expiation de ne vouloir faire et ne faire que de l'art.

Décidément, hommes et choses, éditeurs et public, autour du monde et du temps où nous vivons, tout conspire à nous faire la carrière littéraire plus dure, plus semées d'échecs, de défaites et d'amertumes qu'à tout autre : et au bout de dix ans de succès, de lutte et de travail, d'attaques et de louanges dans toute la presse, nous serons peut-être réduits à faire les frais de ce volume, où nous avons tout mis de nous-mêmes. Les chances ne sont pas décidément en ce temps au travail honnête, au travail de la conscience fidèle à l'idéal...» (Goncourt, 1989 : Tome I, 674).

⁶ 21 novembre 1860: «Tous ces temps-ci, travaillé à notre roman SŒUR PHILOMÈNE. Quel malheur de n'être plus assez solides pour travailler la nuit ! Quand vous avez travaillé toute la journée, quand votre pensée s'est échauffée tout le jour sur le papier, sans le contact et le rafraîchissement de l'air extérieur et des distractions, votre tête que vous sentez dans la journée pleine de crasse d'une cervelle, le soir, vous semble pleine d'un gaz léger, impalpable, spirituel et qui ne veut pas s'éteindre» (Goncourt, 1989 : Tome I, 634).

Sœur Philomène obedece, en Edmond y Jules de Goncourt, a dos deseos contradictorios: deseo de descubrir una nueva realidad, con voluntad de objetividad, pero también necesidad para fabricar la novela de recurrir a lo vivido, a sus sensaciones, a sus emociones y sus propias impresiones. *Sœur Philomène* aparenta ser un documental, pero tiene otro objetivo muy diferente: además de pintar el universo hospitalario, los Goncourt quisieron comprender y se fijaron como meta el penetrar en un alma paso a paso. El libro está compuesto con gran austeridad para poder llevar a cabo su proyecto de anatomía moral y de clínica de los sentimientos. *Sœur Philomène* tiene una intriga relativamente simple, aunque el relato no sigue una evolución lineal; está compuesta por cuadros tomados de la vida cotidiana del hospital y no por episodios. La búsqueda de variedad es constante en toda la composición: así, largas descripciones alternan con capítulos mucho más cortos dedicados a la acción. Fieles al modelo de Balzac, los novelistas abren el primer capítulo *in medias res*, introduciendo al lector en la sala del hospital justo cuando está pasando la silueta de la religiosa. Después de esta primera escena hay una larga vuelta atrás que cuenta la infancia de Philomène y su ingreso en el convento. La acción vuelve al hospital y vuelve a retomar un curso lineal, inscribiéndose primero en un ritmo lento antes de acelerarse brutalmente al final. Los Goncourt multiplican también los procedimientos de dilación: este procedimiento tiene la función narrativa de excitar la curiosidad del lector, pero expresa también la visión «filosófica» de un mundo ilógico en el que las causas y los efectos no están encadenados⁷. Los Goncourt eligieron pues una composición con ciertas discontinuidades para, deliberadamente, transmitir el ritmo de las emociones⁸.

Para los Goncourt el medio de exteriorización y de traducción de las emociones íntimas del escritor debe transmitirse en el estilo, y el estilo de los dos hermanos Goncourt es de una destacable originalidad y por ello merece una consideración particular. Para Edmond y Jules de Goncourt el sentido de una

⁷ Ya casi al final, el lector se entera de por qué Barnier le quita a Philomène las vendas de las manos, y sólo al final conoce los detalles de la operación de Romaine.

⁸ *Sœur Philomène*: Marie Gaucher, cuyo nombre religioso es Sor Filomena, es una huérfana, recogida por su tía, cocinera de la Señora de Viry. Pronto la meten en el convento y allí descubre las variaciones de un fervor que intenta fomentar en ella su amiga mística Céline. Un amor discreto y frustrado por el joven señor de Viry le hace retomar el convento. Convertida en hermana hospitalaria, le cuesta acostumbrarse a los sufrimientos que cura. Un médico interno, Barnier, que primero la rechaza, descubre su tierna bondad, progresivamente afirmada. Las necesidades del servicio, la propia devoción, refuerzan su amistad. Un día, Barnier debe operar de cáncer a una enferma, que resulta ser su primer amor, Romaine: ella muere, y los celos que provoca en la religiosa revela un amor no declarado. Esta muerte desespera a Barnier, bebe y, consciente de su decadencia, se mata.

palabra no está determinado por su uso ni por la Academia; según ellos, una palabra tiene dos sentidos: un sentido corriente, abstracto e incoloro y un sentido pictórico, derivado de su valor musical, de su consonancia. Toda palabra, por sus sonoridades, encierra un poder de sugestión, una riqueza de evocación, que simplemente hay que saber poner en valor a través de una sabia disposición. Al elegir las palabras, los Goncourt querían poder transmitir todo lo que éstas eran susceptibles de expresar para que así la página escrita se convirtiese en una pintura que reprodujera la impresión de la vida, en vez de ser la traducción aproximada de una serie de conceptos a través de unos signos convencionales.

En *Sœur Philomène* la vida cotidiana del hospital que los Goncourt se aplican en pintar a través de su escritura se centra en un único lugar, la sala Sainte-Thérèse, que resulta ser el núcleo de la novela: esta constante vuelta a un mismo lugar pone a los Goncourt como antecesores de las futuras técnicas pictóricas de Monet que pintará la misma catedral a diferentes horas; de la misma manera los Goncourt describen con diferentes iluminaciones la misma sala de hospital en función de las horas, mostrando a la vez que en este lugar los días pasan por igual, que no hay grandes cambios.

Los grandes cuadros descriptivos de la sala Santa Teresa se suceden temporalmente de la siguiente manera: la ronda nocturna, el desayuno de los enfermos, las charlas por la tarde, la visita por la mañana del médico jefe y la oración de la noche. A continuación vamos a adentrarnos en el *incipit* de *Sœur Philomène*, pasaje descriptivo de la sala Sainte Thérèse que nos interesa, en principio, por la reiterada presencia de las impresiones de color y por el uso pictórico de las palabras:

La salle est haute et vaste. Elle est longue, et se prolonge dans une ombre où elle s'enfonce sans finir.

Il fait nuit. Deux poêles jettent par leur porte ouverte une lueur rouge. De distance en distance, des veilleuses, dont la petite flamme décroît à l'œil, laissent tomber une trainée de feu sur le carreau luisant. Sous leurs lueurs douteuses et vacillantes, les rideaux blanchissent confusément à droite et à gauche contre les murs, des lits s'éclairent vaguement, des files de lits apparaissent à demi que la nuit laisse deviner. A un bout de la salle, dans les profondeurs noires, quelque chose semble pâlir, qui a l'apparence d'une vierge de plâtre.

L'air est tiède, d'une tiédeur moite. Il est chargé d'une odeur fade, d'un goût écœurant de cérat échauffé et de graine de lin bouillie.

Tout se tait. Rien ne bruit, rien ne remue. La nuit dort, le silence plane. A peine si, de loin en loin, il sort de l'ombre immobile et muette un frippement de draps, un bâillement étouffé, une plainte éteinte, un soupir... Puis la salle retombe dans une paix sourde et mystérieuse.

Là-bas, où une lampe à bec est posée, à côté d'un petit livre de prières, sur une chaise dont elle éclaire la paille, une grosse fille qui a les deux pieds appuyés au bâton de la chaise se lève, les cheveux ébouriffés par le sommeil, du grand fauteuil recouvert avec un drap blanc, où elle se tenait somnolente. Elle passe, comme une silhouette, sur la lumière de la lampe, va à un poêle, prend la pointe de fer posée sur la cendre chaude, remue et tracasse deux ou trois fois le charbon de terre, revient à son fauteuil, repose ses pieds sur le bâton de la chaise, et s'allonge de côté.

Le feu, avivé, rayonne plus rouge. Dans leur godet de verre allongé, pendu à deux branches de fer arrondies, les veilleuses s'éteignent et se raniment. Leur lumignon se lève et s'abaisse, comme un souffle, sur l'huile lumineuse et transparente. Le fumivore, qui se balance à leur flamme mobile projette sur les poutrelles du plafond une ombre énorme dont le cercle s'agite et remue sans cesse. Au-dessous, à droite et à gauche, la lumière coule mollement, du verre suspendu, sur le pied des lits, sur la bande de toile froncée qui les couronne, sur les rideaux dont elle jette l'ombre en écharpe au travers d'un corps pelotonné sous une couverture. Les formes, les lignes s'ébauchent en tremblant dans le demi-jour incertain qui les baigne, tandis qu'entre les lits, les fenêtres hautes, mal voilées par les rideaux, laissent passer la clarté bleuâtre d'une belle nuit d'hiver, sereine et glacée.

De veilleuse en veilleuse, la perspective s'éloigne, les images s'effacent et se confondent. Aux endroits où la clarté de l'une cesse et où la clarté de celle qui suit ne luit pas encore, de grandes ombres noires se lèvent toutes droites et se joignent au plafond, mettant la nuit aux deux côtés de la salle. Au delà, l'œil perçoit encore une confuse blancheur ; puis la nuit revient, une nuit opaque où tout disparaît.

Au plus épais de l'ombre, au fond, tout au fond de la salle, une petite lueur tressaille, un point de feu parait. Une lumière, qui sort du lointain, marche et grandit, comme une lumière perdue dans une campagne noire vers laquelle on va la nuit. La lumière approche, elle est derrière la grande porte vitrée qui ferme la salle et la sépare d'une autre ; elle en dessine l'arceau, elle en éclaire le vitrage ; la porte s'ouvre : on distingue une chandelle, – et deux femmes toutes blanches.

«Ah ! la ronde de la Mère...» – murmure à demi-voix une malade à moitié endormie, qui ferme les yeux à la lumière et se retourne de l'autre côté (Goncourt, 1996 : 25-27).

La descripción de la sala comienza con términos de medición poco concretos «la salle est haute et vaste», elementos físicos que están matizados con referencias a la oscuridad «elle est longue, et se prolonge dans une ombre où elle s'enfonce sans finir»; las sombras toman dimensión y color «à un bout de la salle, dans les profondeurs noires», adquieren movimiento y sonido «il sort de l'ombre immobile et muette», tamaño «une ombre énorme» e incluso forma «l'ombre en écharpe». Todos estos elementos descriptivos de las sombras hacen referencia a un momento temporal: «Il fait nuit». A raíz de la puesta en escena de la sala en medio de la noche se

inicia un juego de contrastes de claros y oscuros, contrastes de colores predominando el blanco y el negro, salpicados de toques y matices de rojo: «une lueur rouge», «une trainée de feu sur le carreau luisant», «Le feu, avivé, rayonne plus rouge». De este cuadro hecho de sombras y colores, aparentemente pictórico, surge todo un mundo de sensaciones que los autores se han preocupado en ocultar, o mejor dicho en fusionar: así materializan lo intangible; el aire se presenta a través del tacto y de la temperatura «L'air est tiède, d'une tiédeur moite», y sorprendentemente también se presenta a través del gusto: «Il est chargé d'une odeur fade, d'un goût écœurant de cérat échauffé et de graine de lin bouillie». Al silencio le asocian la falta de movimiento: «Tout se tait. Rien ne bruit, rien ne remue. La nuit dort, le silence plane». En esta materialización de lo intangible también desmaterializan lo físico; en la sala destacan dos elementos por su constante presencia: la noche, presentada a través de la oscuridad y las sombras, está también dotada de sensaciones «La nuit dort», «la clarté bleuâtre d'une belle nuit d'hiver, sereine et glacée» y, el segundo elemento, reiteradamente presente, es la amplitud de la sala «De distance en distance», «la perspective s'éloigne, les images s'effacent et se confondent»; ambos se complementan y hacen que la sensación de existencia y de invisibilidad sea aún más intensa. Esta sala, dotada de todos los sentidos, de color, de sabor, de tacto, de ruidos, cobra vida a través del silencio, de la oscuridad, de las sombras, de los contrastes. Y el único personaje descrito, la enfermera que, en tanto que humana debería describirse con vida y sensaciones, aparece de la manera más sobria posible: «une grosse fille qui a les deux pieds appuyés au bâton de la chaise se lève, les cheveux ébouriffés par le sommeil, du grand fauteuil recouvert avec un drap blanc, où elle se tenait somnolente». La protagonista de este pasaje, y de la novela, es la sala Sainte Thérèse, pues con la descripción «artista» que los hermanos Goncourt hacen de ella, transmiten, a través de su espacio, de sus sombras y de todas las sensaciones que afloran, que el lector capte todo lo que sus ojos y su alma sintieron al visitar el hospital.

Pierre Dufief habla de técnica cinematográfica por la forma en que van apareciendo los elementos y los personajes en la sala, que...

[...] joue sur les contrastes d'ombre et de lumière, les effets de profondeur et les mouvements: Sœur Philomène, d'abord réduite à un petit point lumineux, arrive du fond de la salle vers le lecteur-spectateur dans un effet de travelling avant, [...]. Toute la psychologie des personnages est déjà esquissée dans ce simple effet visuel (Goncourt, 1996 : 15).

Los Goncourt escriben para despertar todos los sentidos y gracias a sus técnicas impresionistas consiguen el encanto de su estilo. Dicho estilo choca frente a la realidad ya que busca un efecto pictórico violento; choca a quien tiene la costumbre de la prosa clara, seca y descolorida. Además es un instrumento ligero y

hábil que les sirve para expresar la poesía moderna, que no puede someterse a las exigencias del metro y que sólo puede transmitirse a través de una prosa ondulante y sensual. La poesía que esta prosa expresa es, ante todo, una poesía de sensaciones y por ello la prosa busca actuar sobre los nervios con efectos diversos, efectos que obtienen empleando algunos procedimientos reconocibles.

Diez horas en la Charité puede parecer poco tiempo para aprender todo sobre el mundo científico del hospital, pero nadie sabe cuánto tiempo le dedicaron los artistas a su obra de arte al tener que perfilar y retocar su escritura para conseguir transmitir de la manera más fiel posible todo lo que, en aquel lugar, vieron y sintieron con el alma y la vista.

BIBLIOGRAFÍA

GONCOURT, E. y J. (1996): *Sœur Philomène*, Tusson, Du Lérot.

—. (1989): *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, París, R. Laffont.

RICATTE, R. (1953): *La création romanesque chez les Goncourt*, París, Armand Colin.

Analyse linguistique et traductologique du connecteur *cependant* dans le discours littéraire

GEMMA DELGAR FARRÉS
Universidad de Vic

1. INTÉRÊT DE L'ÉTUDE

La présente contribution s'inscrit dans le cadre des études linguistiques consacrées à la connexion et aux connecteurs. En ce sens, nous avons décidé de nous centrer sur l'analyse de *cependant* compte tenu que ce terme a été peu étudié en comparaison avec d'autres *mots du discours* comme *alors*, *quand même* ou *pourtant* (Moeschler, Spengler, 1981, 1982 ; Jayez, 1982, 1988 ; Zenone, 1982, 1983 ; Anscombe, 1983 ; Adam, 1986 ; Gerech, 1987 ; Frochot, 1990 ; Tricás, 1990, 1995, 2006 ; Estévez, 2006 ; etc.), par exemple.

Le choix de *cependant* s'explique aussi parce qu'il s'agit d'un connecteur assez particulier, dont le statut, non univoque, présente assez souvent des difficultés d'interprétation. Les emplois sémantico-pragmatiques et textuels de *cependant* sont nombreux et variés : *cependant* n'est pas simplement un élément oppositif car il présente des nuances et il a parfois gardé sa valeur temporelle.

Si nous partons de la définition des connecteurs en tant que :

- ▶ des marques d'instructions discursives.
- ▶ une des opérations de liage qui assurent la cohésion textuelle.
- ▶ une classe fonctionnelle ou pragmatique.
- ▶ des éléments qui peuvent jouer un rôle aussi bien au niveau intraphrastique, qu'au niveau interphrastique, qu'au niveau textuel.
- ▶ des unités qui peuvent combiner différentes valeurs sémantico-pragmatiques.

Nous pouvons affirmer que ces éléments linguistiques ont une dimension co(n)textuelle qui justifie la perspective à la fois syntaxique, sémantico-pragmatique et textuelle de notre travail.

Notre approche est linguistique, mais aussi traductologique dans la mesure où nous appliquons les résultats de l'analyse de ce terme à la traduction en espagnol et en catalan. Ce fait présente un double intérêt :

1) Il nous permet d'aller plus loin dans l'analyse de ce type d'éléments dans un but pédagogique car, comme enseignante de langue française et de traduction, je peux témoigner du fait que la traduction des connecteurs entraîne souvent des problèmes parce que ces éléments ont généralement une tendance à être omis ou mal rendus.

2) Il nous offre la possibilité d'aborder également un triplet de langues romanes au moyen d'une étude qui est évidemment focalisée sur l'emploi de notre connecteur, mais qui est toujours enrichissante pour l'apprentissage des langues étrangères et leur traduction. Ce dernier aspect doit être souligné parce que, dans les études précédentes que nous connaissons (Tricás, 1990, 1995 ; Rey, 1996 ; Rey, Tricás, 2006 ; Cunillera, 2002 ; Andújar, 2002 ; Estévez, 2006 ; etc.) et qui mettent en rapport l'analyse de connecteurs ou d'autres unités linguistiques et la traduction, le choix passe presque systématiquement par l'analyse contrastive de deux langues et non de trois comme c'est notre cas. La perspective plurilingue met en valeur des nuances qu'une étude monolingue ou bilingue ne permet pas d'apprécier.

C'est ainsi que l'objectif premier de ce travail est l'analyse des propriétés syntaxiques, sémantico-pragmatiques et textuelles du connecteur *cependant* pour pouvoir l'appliquer dans un deuxième temps à un objet, la traduction. Le second objectif est mettre en relation ces emplois avec le *discours littéraire*, et, en particulier, avec deux genres différents comme le théâtre et le roman. En ce sens, le théâtre représente l'oralité dans le discours littéraire parce que « le dialogue de théâtre est une langue qui se donne des airs d'oralité en accentuant certains des traits qu'elle emprunte à la langue orale » (Vreck, 1990 : 93).

2. MÉTHODOLOGIE ET CORPUS

Le choix du corpus a été conditionné par deux critères qui contribuent aussi à l'intérêt de notre recherche, comme nous l'avons déjà précisé :

1) Le triplet de langues romanes que nous avons décidé d'étudier : le français, l'espagnol et le catalan, du point de vue de la traduction du français. Cela a restreint énormément le corpus puisqu'il nous fallait des textes qui soient traduits en même temps en espagnol et en catalan.

2) La grande richesse du discours littéraire à tous les niveaux, mais en particulier du point de vue des genres littéraires et du point de vue

compositionnel, qui nous permettait de mettre en contraste les valeurs du connecteur *cependant* à l'intérieur de deux genres différents : le théâtre et le roman.

Le pas suivant a été celui de l'élection des œuvres littéraires qui allaient faire partie de cet ensemble linguistique et, à ce moment-là, l'idée qui nous a guidée a été celle de la fréquence de la variable déterminée à l'intérieur des textes dans la mesure où nous nous intéressons aussi bien au niveau micro-textuel qu'au niveau macro-textuel de l'emploi de cet élément linguistique.

Pour le théâtre, nous avons analysé les occurrences de *cependant* dans les pièces dramatiques suivantes :

- ▶ *Ubu roi* (1896) d'Alfred Jarry.
- ▶ *Les mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre.
- ▶ *Le malentendu* (1944) d'Albert Camus.
- ▶ *Caligula* (1945) d'Albert Camus.
- ▶ *La cantatrice chauve* (1950) d'Eugène Ionesco.
- ▶ *Rhinocéros* (1959) d'Eugène Ionesco.

Et pour le roman, nous avons étudié les occurrences de trois textes romanesques :

- ▶ *Jacques le fataliste* (1784) de Denis Diderot.
- ▶ *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline.
- ▶ *Mort à crédit* (1936) de Louis-Ferdinand Céline.

En somme, nous avons obtenu un corpus de 214 occurrences de *cependant*, dont 41 appartiennent au théâtre et 173 au roman.

Il faut signaler que nous avons découpé les énoncés de façon à pouvoir étudier les valeurs du connecteur qui nous occupe dans des énoncés contextualisés. Ainsi, nous avons considéré pour chaque occurrence ce que Jean Delisle (1980 : 149-150) appelle le « contexte suffisant », qu'il définit comme « la portion de texte de longueur variable fournissant l'information nécessaire pour traduire une unité lexicale, un énoncé, un paragraphe ou pour illustrer une difficulté quelconque de traduction ».

Quant au choix des traductions, nous avons toujours tenu compte des aspects suivants par ordre d'importance :

1) La renommée du traducteur ou de la traductrice. Si possible, nous avons sélectionné des textes traduits par des traducteurs réputés dans le domaine de la traduction littéraire.

2) L'actualité de la traduction. Nous avons toujours essayé de choisir la traduction la plus actuelle, même s'il y a des cas où il existe pour cette même traduction des éditions plus récentes, ce sont des éditions de la même traduction.

3) Dans certains cas, nous n'avons pas pu appliquer les deux critères cités ci-dessus parce qu'il n'y avait qu'une seule traduction de l'œuvre en question.

Dans le tableau suivant, nous présentons les traductions en espagnol et en catalan que nous avons utilisées pour notre analyse :

		TITRE	TRADUCTEUR À L'ESPAGNOL	TRADUCTEUR AU CATALAN
CEPENDANT	THÉÂTRE	<i>Ubu roi</i>	José Benito Alique (1997)	Joan Oliver (1989)
		<i>Les mouches</i>	Aurora Bernárdez/Miguel Salabert (1990)	Manuel de Pedrolo (1968)
		<i>Le malentendu</i>	Federico Carlos Sainz de Robles (1979)	Lluís-Anton Baulenas (2000)
		<i>Caligula</i>	Federico Carlos Sainz de Robles (1979)	Esteve Miralles (2004)
		<i>La cantatrice chauve</i>	Luis Echávarri/Miguel Salabert (1986)	Bonaventura Vallespinosa (1963)
		<i>Rhinocéros</i>	María Martínez Sierra/Miguel Salabert (1982)	Joan Tarrida (1990)
	ROMAN	<i>Jacques le fataliste</i>	Félix de Azúa (2004)	Joan Tarrida (1991)
		<i>Voyage au bout de la nuit</i>	Carlos Manzano (2002)	Estanislau Vidal-Folch (1988)
		<i>Mort à crédit</i>	Carlos Manzano (1987)	Joan Casas (1987)

3. RÉSULTATS DE L'ÉTUDE

3.1. Valeurs sémantico-pragmatiques de *cependant*

Nous pouvons affirmer, au terme de notre étude, que *cependant* est évidemment un *moyen pour exprimer l'opposition*, mais, d'un point de vue pragmatique et sémantique, il peut présenter des valeurs variées qui peuvent se grouper en trois grands emplois : *cependant* à emploi temporel, *cependant* à emploi oppositif-temporel et *cependant* uniquement oppositif. A partir de l'analyse de notre corpus littéraire, nous avons relevé jusqu'à treize valeurs différentes de *cependant* :

- ▶ 1. Emploi temporel
- ▶ 2. Emploi oppositif-temporel
 - ▷ 2.1. Concession logique

- ▷ 2.2. Valeur adversative
- ▷ 2.3. Valeur restrictive
- ▷ 2.4. Valeur argumentative
- ▷ 2.5. Valeur rectificative
- ▷ 2.6. Valeur de réfutation
- ▶ 3. Emploi oppositif
 - ▷ 3.1. Concession logique
 - ▷ 3.2. Valeur adversative
 - ▷ 3.3. Valeur restrictive
 - ▷ 3.4. Valeur argumentative
 - ▷ 3.5. Valeur rectificative
 - ▷ 3.6. Valeur de réfutation

3.2. Fonctions textuelles de *cependant*

Nous avons noté que *cependant* peut marquer un mouvement d'*ouverture* ou de *reprise* du point de vue textuel. Le premier de ces deux mouvements peut se manifester à trois niveaux différents : au niveau de la structure *formelle* du texte (*cependant* peut contribuer à signaler des divisions comme la scène ou le chapitre), au niveau de la structure *séquentielle* de celui-là (*cependant* peut ouvrir des périodes ou des séquences de différente nature) et/ou au niveau de sa structure *thématique* (il peut introduire un nouvel aspect du thème, un changement de perspective, une rupture thématique, une récapitulation ou un résumé de la situation, et un méta-commentaire). Le mouvement de reprise, de son côté, est surtout thématique, mais il peut être en même temps séquentiel. De plus, nous avons pu montrer que la portée textuelle du connecteur est très importante étant donné que 50% des occurrences de *cependant* dans nos romans et 39% de ses occurrences dans nos pièces de théâtre ont une fonction textuelle.

3.3. Valeurs sémantico-pragmatiques de *cependant* et typologie textuelle

Nous avons déterminé que les valeurs les plus courantes de *cependant* connecteur pragmatique sont, pour le théâtre, la valeur argumentative, la valeur rectificative et les valeurs de concession logique et adversative sans nuance de temporalité. Il faut signaler que la valeur de réfutation, qui est considérée comme typiquement dialogale, est très peu fréquente dans notre corpus où d'autres valeurs très caractéristiques de la langue orale et de la conversation, comme l'argumentation et la rectification, prédominent de façon assez manifeste.

En ce qui concerne le corpus romanesque, où *cependant* apparaît la plupart du temps dans des séquences narratives, les valeurs les plus fréquentes sont la concession logique avec ou sans nuance temporelle et la valeur rectificative sans nuance de simultanéité.

Nous avons considéré que cette présence si importante de la valeur argumentative et de la valeur rectificative dans le théâtre, d'une part, et de la valeur concessive, avec ou sans nuance de temporalité, et la valeur rectificative dans le roman, d'autre part, répond aux caractéristiques des genres en question, mais aussi aux caractéristiques des œuvres littéraires que nous avons choisies.

3.4. Fonctions textuelles de *cependant* et typologie textuelle

Quant aux fonctions textuelles de *cependant*, la fonction la plus fréquente, aussi bien dans le théâtre (43,7%) que dans le roman (68,9%), c'est la fonction textuelle liée à la progression de la structure thématique du texte littéraire. Et à l'intérieur de cette catégorie, la fonction prédominante est celle de l'introduction d'un nouvel aspect du thème, suivie, de loin, du changement de perspective.

Dans le roman, lorsque ce type de fonction textuelle se présente en combinaison avec un autre type, c'est presque toujours avec celle qui marque la structure séquentielle tandis que, dans nos textes dramatiques, s'il y a des combinaisons de différentes sortes de fonctions, c'est presque toujours entre le marquage formel et le marquage thématique.

3.5. « Collocation » de *cependant*

Pour ce qui est de la distribution de *cependant* à l'intérieur de la phrase, nous avons montré que la place prédominante de ce mot se trouve au début de cette unité linguistique, aussi bien dans le cas des pièces de théâtre que nous avons analysées que dans le cas des romans. Nous avons attribué cette position à des raisons stylistiques de mise en valeur.

Cela nous a permis d'affirmer que la place de *cependant* dans les œuvres littéraires que nous avons étudiées doit encore être mise en rapport avec les caractéristiques propres au genre littéraire auquel ces ouvrages appartiennent, mais aussi avec le projet d'écriture que l'auteur a mis en place pour chaque texte.

3.6. Traduction de *cependant*

Au moment de traduire le connecteur *cependant*, les traducteurs ont souvent recours à la traduction par un mot-clé (pour le catalan *tanmateix* et pour l'espagnol

sin embargo). Néanmoins, les cas d'omission sont rares aussi bien dans les traductions en espagnol que dans les traductions en catalan et généralement sont à mettre en rapport avec la présence et la traduction des conjonctions *et* et *mais*. Ce fait a confirmé que les valeurs logiques ou argumentatives sont perçues comme particulièrement importantes par nos traducteurs et qu'il n'est guère possible de les supprimer.

Nous avons également observé que, lorsque *cependant* est traduit, il y a une tendance à adopter les équivalents figés des dictionnaires, mais que cette tendance est plus évidente en espagnol qu'en catalan. Toutefois, nous avons montré qu'il existe des traducteurs qui restent moins attachés à *sin embargo* et *tanmateix* que d'autres.

Ici il nous paraît nécessaire de souligner d'une manière spéciale le fait que ces remarques sont à mettre en relation avec les réflexions que les traducteurs en catalan ont explicitées par rapport à leurs traductions. Dans beaucoup de cas, il y a une note ou un avertissement sur la traduction en catalan qui suppose une prise en charge du ton de l'œuvre, du langage de l'œuvre, etc. En revanche, ce degré d'engagement n'est pas explicité pour la plupart des traductions en espagnol.

Nous passons maintenant à donner quelques exemples des écarts que nous avons repérés dans les traductions en espagnol de notre corpus, aussi du point de vue de la temporalité.

Pour ce qui est de l'emploi oppositif-temporel du connecteur qui nous occupe, on observe que la technique la plus utilisée est celle du recours à l'équivalent figé de type oppositif-concessif *sin embargo* ou à des expressions qui sont proches de ce terme telles que *no obstante*, *aun así*, *pese a*, *a pesar de* ou le terme oppositif le plus général *pero*. De cette manière, les nuances propres à l'opposition que nous avons déterminées plus haut pour *cependant* et celle de la simultanéité temporelle disparaissent sous une espèce de procédé de généralisation. Dans la plupart des cas, cette généralisation n'invalide pas le résultat de la traduction, mais il y a une perte de nuances qui devient encore une fois évidente et de ce fait une modification des valeurs sémantico-pragmatiques de notre connecteur en co(n)texte. Ainsi, par exemple, dans l'occurrence qui suit, la traduction de « *cependant* » pourrait se faire au moyen d'une expression temporelle du type « *al mismo tiempo* » qui rendrait compte de la coexistence des deux caractéristiques qui se présentent comme opposées dans une échelle de valeurs :

La ville de Fort-Gono où j'avais échoué apparaissait ainsi, précaire capitale de la Bragamance, entre mer et forêt, *MAIS* garnie, ornée *CEPENDANT* de tout ce qu'il faut de banques, de bordels, de cafés, de terrasses, et même d'un bureau

de recrutement, pour en faire une petite métropole, sans oublier le square Faidherbe et le boulevard Bugeaud [...] (Céline, 1952 : 167).

La ciudad de Fort-Gono, donde yo había ido a parar, aparecía así, precaria capital de Bragamance, entre el mar y la selva, *PERO* provista, adornada, *SIN EMBARGO*, con todos los bancos, burdeles, cafés, terrazas que hacen falta e incluso un banderín de enganche, para constituir una pequeña metrópoli, sin olvidar la Place Faidherbe y el Boulevard Bugeaud [...] (Céline, 2002 : 160).

La ciudad de Fort-Gono, donde yo había ido a parar, aparecía así, precaria capital de Bragamance, entre el mar y la selva, *PERO* provista, adornada, *AL MISMO TIEMPO*, con todos los bancos, burdeles, cafés, terrazas que hacen falta e incluso un banderín de enganche, para constituir una pequeña metrópoli, sin olvidar la Place Faidherbe y el Boulevard Bugeaud [...].

Dans ce même sens, l'exemple suivant pourrait être traduit par un « mientras tanto » ou encore, pour être plus précis, par un « mientras tanto » en combinaison avec « por el contrario » qui mettraient en évidence la valeur de *réfutation* de cette occurrence et sa valeur de *concomitance temporelle* :

BÉRENGER

Non, ce sont nos voisins, les Périssodactyles ! (*Il montre le poing, à droite, à gauche, partout.*) Arrêtez donc ! Vous nous empêchez de travailler ! Les bruits sont défendus ! Défendu de faire du bruit.

DAISY

Ils ne t'écouteront pas !

CEPENDANT, les bruits diminuent et ne constituent plus qu'une sorte de fond sonore et musical.

BÉRENGER, *effrayé, lui aussi.*

N'aie pas peur, mon amour. Nous sommes ensemble, n'es-tu pas bien avec moi ? Est-ce que je ne te suffis pas ? J'écarterai de toi toutes les angoisses (Ionesco, 1959 : 233).

BERENGER

¡No, son nuestros vecinos, los Perisodáctilos! (*Levanta el puño amenazando a la derecha, a la izquierda, en todos sentidos.*) ¡Deteneos! ¡No nos dejáis trabajar! ¡Están prohibidos los ruidos! ¡Se prohíbe hacer ruido!

DAISY

¡No te harán caso! (*PERO los ruidos disminuyen y no constituyen sino una especie de fondo sonoro y musical.*)

BERENGER (*también asustado*)

No tengas miedo, amor mío. Estamos juntos, ¿no estás bien conmigo? ¿Es que no te basto? Apartaré de ti la angustia (Ionesco, 1982 : 190-191).

BERENGER

¡No, son nuestros vecinos, los Perisodáctilos! (*Levanta el puño amenazando a la derecha, a la izquierda, en todos sentidos.*) ¡Deteneos! ¡No nos dejáis trabajar! ¡Están prohibidos los ruidos! ¡Se prohíbe hacer ruido!

DAISY

¡No te harán caso! (*MIENTRAS TANTO, POR EL CONTRARIO, los ruidos disminuyen y no constituyen sino una especie de fondo sonoro y musical.*)

BERENGER (*también asustado*)

No tengas miedo, amor mío. Estamos juntos, ¿no estás bien conmigo? ¿Es que no te basto? Apartaré de ti la angustia.

Quant à l'emploi purement temporel de *cependant*, nous pouvons également voir des modifications ou des mutations de sens, comme dans cet exemple où « *cependant* » a été traduit par une expression de nature temporelle mais qui ne correspond pas à la valeur de simultanéité que *cependant* implique ici. « Al cabo de un rato » indique que l'action qui vient après se produit ensuite et non en même temps.

Les dissipateurs de cette richesse en ont tant prodigué lorsqu'il en fallait être économe, qu'ils ne s'en trouvent plus quand il faudrait en être prodigue... *CEPENDANT* je m'habille, et je descends. Bigre le père me dit : « Tu avais besoin de cela, cela t'a bien fait ; quand tu es venu, tu avais l'air d'un déterré ; et te voilà vermeil et frais comme l'enfant qui vient de téter. (Diderot, 1983 : 232).

Los dilapidadores de esa riqueza la han prodigado tanto cuando era ocasión de ser económicos, que ya no saben dónde ir a buscarla cuando les hace falta... *AL CABO DE UN RATO* me vestí y bajé. Bigre padre me dijo: « Se nota que lo necesitabas; cuando llegaste parecías un alma en pena, en cambio ahora se te ve sonrosado y fresco como un niño que acabara de mamar. (Diderot, 2004 : 250).

4. CONCLUSIONS

L'étude détaillée et précise du connecteur *cependant* d'un point de vue syntaxique, sémantico-pragmatique et textuel nous permet d'affirmer que :

1) Ce connecteur, en particulier, et que les connecteurs, en général, sont des éléments importants dont il faut tenir compte au moment de traduire une œuvre littéraire car ils peuvent être déterminants au niveau micro-textuel, au niveau méso-textuel et au niveau macro-textuel dans la mesure où ils aident à la construction compositionnelle du texte et du style qui le parcourt : ce sont des pistes du plan de texte, du projet d'écriture de l'auteur et de l'« ethos discursif » (Maingueneau, 2002 ; Meizoz, 2004) dans l'énoncé.

2) La perspective plurilingue est intéressante dans ce type de travail car elle met en valeur des nuances qu'une étude monolingue ou bilingue ne permet pas d'apprécier et le situe dans la lignée du regain d'intérêt actuel pour les approches plurilingues dans beaucoup de domaines, en didactique des langues ou de la traduction, par exemple.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, J.-M. (1992) : *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Éditions Nathan.
- . (2005, 2008) : *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.
- ANSCOMBRE, J.-Cl. et O. DUCROT (1983) : *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- BERRENDONNER, A. (1983) : « Connecteurs pragmatiques et anaphore », *Cahiers de Linguistique Française* 5, 215-246.
- BOSQUE, I. et V. DEMONTE (éd.) (1999) : *Gramática descriptiva de la Lengua Española* (3 vol.), Madrid, Espasa Calpe.
- CUENCA, M. J. (2006) : *La connexió i els connectors. Perspectiva oracional i textual*, Vic, Eumo Editorial.
- DELISLE, J. (1980) : *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Université d'Ottawa.
- . (1993) : *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Université d'Ottawa.
- DUCROT, O. (1982) : « Note sur l'argumentation et l'acte d'argumenter », *Cahiers de Linguistique Française* 4, 143-163.
- GETTRUP, H. et H. NØLKE (1984) : « Stratégies concessives : Une étude de six adverbes français », *Revue Romane* 19, 3-47.
- HURTADO, A. (1990) : *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition.
- . (2001) : *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996) : *La conversation*, Paris, Éditions du Seuil.
- KLEIBER, G. (1994) : *Anaphores et pronoms*, Bruxelles, Duculot.
- LUSCHER, J.-M. (1993) : « La marque de connexion complexe », *Cahiers de Linguistique Française* 14, 173-188.
- MAINGUENEAU, D. (1986) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MARTÍN ZORRAQUINO, M.A. et E. MONTOLÍO (coord.) (1998) : *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco Libros.

- MEIZOZ, J. (2004) : « “ Postures ” d’auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica*, 1-12.
- MOESCHLER, J. et N. SPENGLER (1982) : « La concession ou la réfutation interdite, approches argumentative et conversationnelle », *Cahiers de Linguistique Française* 4, 7-36.
- MOREL, M.-A. (1996) : *La concession en français*, Paris, Éditions Ophrys.
- MOSSBERG, M. (2006) : *La relation de concession. Étude contrastive de quelques connecteurs concessifs français et suédois*, Thèse de doctorat, Växjö, Université de Växjö.
- PORTOLÉS, J. (2001) : *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- ROULET, E. et al. (1985) : *L’articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
- SOLÀ, J. et al. (2002) : *Gramàtica del català contemporani* (3 vol.), Barcelona, Empúries.
- TRICÁS, M. (1995a) : *Manual de traducción francés/castellano*, Barcelona, Gedisa.
- . (2005) : « Recorrido interpretativo y traducción: una estrategia holística », in Yuste, J. et A. Álvarez (éd.), *Estudios de Traducción o ensino universitario e a realidade profesional*, Vigo, Universidad de Vigo.
- VAN LEUVEN-ZWART, K. (1990) : « Translation and Original. Similarities and Dissimilarities II », *Target* 2, Amsterdam, 69-95.a
- VRECK, F. (1990) : « Le dialecte au théâtre et sa traduction », in M. Ballard (éd.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

Temps écrit / temps parlé : le renvoi d'une image de la langue française

CATHERINE DESPRÈS
Universidad de Valladolid

Autour de la notion de temps, catégorie universelle liée à l'expérience humaine et qui se manifeste par la langue, la polysémie dénotative en français impose une ambiguïté lexicale que la linguistique a tenté de lever en différenciant temps chronique, temps spécifique de la langue –ou catégorie grammaticale signifiante du temps linguistique–, et temps psychologique –celui de l'expérience personnelle en discours, lié à la deixis et aux différents repères qui situent en pensée le sujet parlant, par un déplacement du système temporel à partir du présent : « en arrière et en avant, parce que l'homme va à la rencontre du temps ou que le temps vient vers lui, selon l'image qui anime notre représentation » (Benveniste, 1974 : 74).

Du point de vue grammatical, c'est l'indicatif qui se pose comme mode de la mise en perspective temporelle généralisée, facilitant une représentation de la division tripartite de cette temporalité, directement concernée par l'image-temps guillaumienne. Cette image que l'on se forme mentalement du temps, se réalise au terme de la chronogénèse dans le mode Indicatif, apte à situer et à nuancer ce temps *in esse*, actualisateur du procès dans le passé, le présent et le futur. Mais on sait aussi que la réalité linguistique ne s'accorde pas toujours exactement à cette division tripartite du temps naturel pour des raisons qui justement transcendent la valeur actualisante de certains signifiants morphosyntaxiques, tel l'imparfait qui, impossible dans *demain, je partais*, peut changer de catégorie chronologique, grâce à sa valeur modale dans *si demain, je partais...* On touche ici à la triple catégorisation –temporelle, modale et aspectuelle– d'une complémentarité exprimée par le signifiant linguistique : le rôle spécifique du temps verbal est d'intégrer la temporalité dans un système de relations formé par des divisions qui ne sont pas indépendantes les unes des autres. Liée aux oppositions formelles et systématiques, régies par l'organisation grammaticale de la langue française, l'expression du temps admet diverses catégorisations qui relèvent directement du

moment du procès. Et c'est précisément le cas du passé en français qui, au moment de son explicitation, ne peut être abordé que sous l'angle d'un choix nuancé, tenant au support textuel ou énonciatif, parmi les différents tiroirs de l'indicatif. Or, il se trouve que ce mode, au niveau morphologique de ses temps du passé, a subi, tout comme le subjonctif, une réduction de sa zone d'emploi en français parlé par rapport à celle que lui réserve encore la langue écrite qui, seule, par exemple, connaît la concurrence du Passé Composé et du Passé Simple¹.

La distribution des temps établie par Benveniste (1966 : 238) entre « deux systèmes distincts et complémentaires manifestant deux plans d'énonciation différents », celui du *discours* et celui de *l'histoire* –terme remplacé depuis par *récit*–, a contribué à la description linguistique des relations de temps, notamment des valeurs du PC et PS. Or, la répartition de leurs emplois n'est qu'un témoin de plus du divorce entre langue parlée et langue écrite en français, cette fois sur le point sensible de la temporalité qui ne s'explique pas seulement en français par des relations modales, temporelles ou aspectuelles. Car, à vrai dire, l'expression du passé en français n'est pas seulement une question de temps : elle demande une approche particulière qui tient autant à la fois à la compétence et au processus langagier qu'à la réduction du système verbal en français parlé par rapport à celui de l'écrit qui, surtout littéraire, « réorganise » le schème temporel du passé, caractérisé par le maintien de l'intégralité de la flexion verbale, à travers laquelle se retrouvent bien définies les valeurs spécifiques du PS et du PC en langue et en discours...

L'institution des temps du passé en deux micro-systèmes, révélatrice du caractère singulier du français dans son rapport de l'oral à l'écrit, propose donc une temporalité à deux faces qui, se vérifiant dans l'intervalle récit / discours mis en lumière par la seule écriture, constitue une référence nécessaire à la connaissance de la langue française.

1. TEMPS PARLÉ

D'emblée, on pourrait attribuer à ce que j'appelle *temps parlé* la définition que Benveniste (1974 : 73) donne au temps linguistique qui, « organiquement lié à l'exercice de la parole, se définit et s'ordonne comme fonction du discours ». C'est uniquement par rapport à l'activité d'énonciation que le temps linguistique s'ordonne, et c'est bien par rapport au présent / maintenant, « réinventé chaque fois qu'un homme parle » et désigné par le présent linguistique –« fondement des

¹ Les références à ces deux temps seront désignées par les initiales PC et PS.

oppositions temporelles de la langue » (Benveniste, 1974 : 73)–, que le passé et le futur sont repérés : le temps verbal ne servant pas seulement à exprimer la temporalité mais aussi le rapport particulier entre celui qui parle et ce dont il parle par rapport à certains points choisis par l'énonciation. Plus que la chronologie, c'est une question de distance dans le temps, d'éloignement ou de proximité par rapport à l'acte d'énonciation qui « construit sa référence à travers ses opérations propres » (Maingueneau, 1991 : 34). Ainsi, dans le système temporel du français parlé, le présent de l'indicatif, cette forme synthétique du point de vue de l'aspect, est un point de départ, dans le sens où les autres formes le présupposent et se construisent par rapport à lui. En effet, en continuité logique ou psychologique avec le passé, et en contact avec l'avenir, le présent, dans son « allure tentaculaire » (Imbs, 1968 : 34), peut les exprimer ou suggérer dans nombre d'emplois synthétiques ou périphrastiques : *Je viens de partir / Je vais relire Camus / Depuis 10 ans, il y a concert tous les soirs / tu repars demain ? / L'année prochaine, si je peux, je repars / C'est lui qui avait tout payé*, etc. Le présent, ce temps parlé par excellence, dans lequel se déploie la parole, est aussi celui de la proximité du vécu que la langue peut souvent omettre d'explicitier.

Mais c'est surtout par rapport à l'explicitation du passé que le français parlé se caractérise, par une simplification au niveau des emplois, ne retenant globalement que 3 tiroirs sur 5. Ce décalage morphosyntaxique, sensible entre français parlé et français écrit, qui rend la langue française, selon Marouzeau, « fâcheusement déficiente », concerne la disparition du passé simple, à l'égard duquel « le dommage est particulièrement sensible, car il intéresse l'expression de la pensée [...] et nous réduit à l'emploi d'un de ses substituts impropres » (Marouzeau, 1963 : 201). Queneau (1965 : 72) constatait le « malaise provoqué par cette agonie du passé simple » chez l'utilisateur « qui craint de l'utiliser de travers », et chez ceux « qui y renoncent totalement et n'utilisent plus que le passé composé ». C'est vrai, devenu gênant au cours de l'histoire, surtout à certaines de ses formes, il est désormais ignoré et exclu du français parlé; comme l'Imparfait du Subjonctif, c'est un temps délaissé, regretté seulement des puristes ou des fans du C.O.R.U.P.S.I.S².

Dans le cadre de la théorie des temps, pour P. Imbs (1968 : 190), le PS, conçu comme le temps du récit, se prêtant naturellement à l'expression d'un fait entièrement révolu, dans sa globalité, dans l'éloignement et l'unicité, serait le seul temps à avoir résisté à la tendance très marquée en français à la mise en perspective des temps les uns par rapport aux autres dans l'indicatif. C'est dans

² L'objet du C.O.R.U.P.S.I.S, fondé en 1996, et qui compte de nombreux fans, est de réhabiliter et remettre en usage l'utilisation du passé simple et de l'imparfait du subjonctif !

cette résistance que se trouverait « une raison supplémentaire de son élimination du langage parlé ». Donc, devenu indisponible parmi les temps narratifs, ses fonctions sont reportées sur le PC qui dès lors est le temps dominant du récit en français parlé, aidé du plus-que-parfait pour des raisons de chronologie ou d'aspect.

L'usage de plus en plus restreint du PS a pour corollaire l'indistinction des diverses nuances dans l'expression du passé en français actuel, concrétisée dans la surenchère du PC qui en est arrivé à remplacer systématiquement le PS. Mais, à vrai dire, malgré sa désaffection, ses valeurs ne sont pas éliminées, c'est sa forme qui est substituée par celle du PC en français parlé qui abolit la distinction essentielle, établie en termes de « plans d'énonciation ». PS et PC sont donc assimilés par l'usage qui, même en langue soignée, efface, et la distinction de base lointain / proche entre PS, et PC et leur différence aspectuelle : *J'ai fini à l'instant / J'ai fini il y a dix ans / J'ai fini dans deux minutes / Quand j'ai fini, je te préviens / Si j'ai fini demain, après-demain, je suis parti / Il a travaillé toute sa vie / Napoléon est mort à Sainte-Hélène /*.

Par là même, le PC, en assumant la fonction du PS, propose un double signifié qui du coup occulte ses propres valeurs en français parlé; seul l'écrit peut lever cette ambivalence due à la polysémie d'un même signifiant verbal, fondée sur une ambiguïté formelle : un auxiliaire au présent et un participe passé, dénotant à la fois l'accompli du présent et l'expression du passé proche du présent– deux valeurs qui, correspondant à la double orientation aspectuelle et temporelle du PC, le définissent théoriquement par rapport au PS. Mais même dans son emploi prétérit, le PC, toujours en relation avec le moi actuel, établit un lien vivant entre le présent et un procès passé, dont les conséquences demeurent d'un intérêt actuel. C'est pourquoi il est toujours envisagé subjectivement du point de vue du présent : « il met le passé non plus dans la perspective du passé, mais dans la perspective du présent; ce présent est toujours le présent du sujet parlant, et le passé composé appartient de ce fait *au système de l'or-maintenant (O-M)*³ ». C'est ce qui le distingue fondamentalement du PS et lui donne sa qualité de temps psychologique qui peut expliquer l'élimination progressive du PS, ce temps du passé par lui-même, car

[...] ce n'est pas non plus par simple raison d'euphonie que la langue parlée tend à exclure de son usage le parfait défini; le vrai est qu'on se trouve en présence d'un fait psychique, à savoir une sorte de répulsion de la langue parlée, plus affective et moins intellectuelle que la langue écrite, pour les

³ Opposé au système du *lors-alors* (L-A), cf. Imbs, 1968 : 185.

formes rétrospectives qui ont comme support le chronotype alpha⁴ (Guillaume, 1929 : 74).

Précisons, qu'en étendant progressivement sa zone d'emploi, le PC ne perd pas pour autant sa propre valeur et que l'élimination du PS peut tout simplement être due aussi au fait que le français parlé, pour respecter la structure tripartite de l'indicatif, n'a pas besoin d'une expression exacte du temps par le PS, dont l'aspect peut toujours être rendu par des moyens lexicaux (*tout à coup, soudain, dès que...*). C'est pourquoi le PC, sans introduire d'ordre temporel spécifique, est employé aussi bien pour le discours que pour le récit des événements d'une vie, devenant ainsi le temps narratif du français parlé, en tant que *substitut impropre* du PS. C'est pourquoi il convient de recadrer la place du PC par rapport au classement de Weinrich qui opposait les temps « caractérisés respectivement comme temps commentatifs, ceux du monde commenté, et temps narratifs, ceux du monde raconté » (Weinrich, 1973 : 22). Le PC, représentant du temps commentatif selon ce classement, est bel et bien à la fois, comme temps parlé, commentatif et narratif.

2. TEMPS ÉCRIT ET TEMPS PARLÉ À L'ÉCRIT

C'est effectivement dans les conditions de l'écrit que l'on peut retrouver de la façon la plus complète la mise en perspective dans le passé, et que l'on touche directement au couple PS / PC, lié à la délimitation dogmatique d'un autre couple : récit / discours. Mais, par rapport à cette convention, la pratique de l'écrit révèle la difficulté du système d'interprétation de la distribution des temps verbaux du passé, défini tout d'abord selon le principe général d'inclusion / exclusion de certains modes d'expression, propre à la langue française, et selon lequel la présence même du PS est toujours relevée comme marque signifiante de l'éloignement entre langue parlée et langue écrite. A l'écrit, en dehors des questions de registre ou des définitions théoriques de leurs valeurs en langue, le PC et le PS sont concernés par une autre variable qui, tenant au cotexte et contexte, décide de la commutabilité ou non-commutabilité de ces deux formes. C'est dans ces termes qu'ils peuvent alterner en langue écrite soignée : le PC, temps narratif en français parlé, s'accordant davantage avec la subjectivité de la première personne, est dès lors le temps du discours et recède sa place au PS pour le récit.

⁴ Voir aussi p. 61 : le chronotype alpha, comme unité de langue servant à la recomposition du passé, véhiculant l'image verbale sous l'angle de l'indivision des perspectives d'accomplissement et de non - accomplissement, face au chronotype omega qui véhicule une image sécante du temps sous la double perspective réalité et devenir.

Rappelons que dans la manipulation linguistique du temps à l'écrit, c'est toujours le rapport au présent qui détermine le jeu d'alternance PS / PC. Même en situation de récit littéraire, c'est moins la distance temporelle que l'intention codée du locuteur qui se détache du moment de l'énonciation, opérant un transfert du repérage orcentrique vers le repérage lorcentrique⁵. C'est par ce dernier, et seulement par lui, que se trouve concerné le PS à l'écrit, « en tant qu'il n'est en perspective ni avec le présent, ni avec le futur, ni avec le passé, il représente le passé *pur*, radicalement opposé au présent et au futur »(Imbs, 1968 : 185). Et c'est au niveau de la langue écrite, prenant l'apparence de l'écrit littéraire, du plus élevé au plus banal, telle certaine écriture journalistique, qui suppose toujours une élaboration et une esthétique de convention d'ordre grammatical, que l'on doit reconnaître la vitalité et la ténacité du PS. Comme preuve de cette divergence caractérisante qui relève de la temporalité spécifique de la langue française, le PS, « retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres » (Barthes, 1953 : 26).

Par conséquent, en français, l'aoriste, à vocation scripturaire héritée de la tradition, demeure comme forme livresque du temps rétrospectif, dès lors marque d'un récit d'auteur, de la narration pure ou du discours historique. Car si « la *catégorie* de l'histoire ne commence qu'au récit », le PS, de la tradition orale à l'écriture, entre à part entière dans les techniques du récit qui « sont évidemment d'ordre linguistique : le temps historique est un temps parlé, mais c'est surtout un temps écrit » (Pucelle, 1972 : 75).

Et pourtant, cette tendance, selon laquelle « l'écrivain tire parti instinctivement de cette différence pour séparer le plan de l'histoire et celui de la narration » (Benveniste, 1974 : 75), s'est vue quelquefois contredite, au sein même de la technique littéraire. *L'Étranger*, d'actualité cette année, marquée par le cinquantième anniversaire de la mort de Camus, en est la preuve la plus célèbre. Tout emploi confondu, le PC envahit le récit littéraire, marquant l'originalité profonde du style d'un récit posé en rupture avec le rituel ...

C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé (Camus, 1942 : 47).

Ce célèbre cas de divergence –« tout cela visiblement concerté » (Grenier, 1962 : 1917)–, maintes fois décrit et analysé du point de vue littéraire, illustre

⁵ Cadre définitoire de P. Imbs (1968 : 177)

d'une façon originale le dédoublement de l'application du temps verbal entre français parlé et français écrit, qui privilégie tel ou tel emploi, tout en démontrant que la différence entre PS et PC ne réside pas seulement dans l'opposition récit / discours, nuancée d'ailleurs, à cette occasion, par Benveniste lui-même (1966 : 244) : « Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place; c'est le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent ».

En effet, dans cette œuvre, « où la narration, de parti pris, est entièrement au parfait » (Benveniste, 1966 : 244), le paradigme discours / récit est résolument remis en cause. Qui plus est, on pourrait presque y voir une exploitation littéraire de l'exclusion du PS parce qu'il « fait partie d'un système de sécurité des Belles-Lettres » (Barthes, 1953 : 27). Or, l'absence de cette forme à « perspective zéro » met en avant le « sentiment de perspective » qui est, comme disait Guillaume (1970 : 67), le facteur qui joue dans le choix d'un tiroir « employé aux lieu et place d'une forme attendue ». A mon avis, c'est plutôt parce que le PC n'est pas l'équivalent expressif du PS que sa présence, modifiant la perspective temporelle, permet une adéquation maximale à l'intention de l'auteur, sans doute celle d'une intégration syntagmatique du passé dans le présent, alors que le PS, aoristique et dénotatif, ne pourrait être compris qu'en diachronie.

Et même si, comme dit Maingueneau (1991 : 71), « en utilisant presque exclusivement la combinaison je + PC, l'auteur donne l'impression d'une série de faits s'ajoutant les uns aux autres d'une manière contingente [...]. Le PC suppose une perspective d'énonciation incompatible avec celle d'une logique narrative autonome, coupée de l'instance d'énonciation », je crois que l'emploi du PC dans *L'Étranger* est un emploi connoté qui trouve précisément sa justification dans le rapport synchronique qu'il peut toujours établir entre le temps de l'événement et l'instance d'énonciation, et dans ce cas, le *temps* de l'énonciation –de l'écriture.

On pourrait penser aussi que la forme oratoire du PS dans *L'Étranger*, à laquelle le cotexte se prêtait a priori, aurait été perçue comme un PC enrobé pour un ajustement de style, voire comme un substitut littéraire du PC. L'on sait d'ailleurs que ce « travestissement » est à sens unique, qu'un PS peut toujours être permutable avec un PC, et pas le contraire, car l'équivalence sémantique, dans ce sens, n'est pas parfaite. En tout cas, l'artifice littéraire de ce récit « déviant » par substitution nous met en présence d'une valeur stylistique que l'on peut attribuer à une discordance de temps, perçue d'abord par cette démarcation à l'égard du cliché grammatical qui s'assimile à un énallage temporel. Ce « coup de force stylistique » (Maingueneau, 2003 : 60) fait glisser l'image figée d'une synonymie de convention, pour que réapparaisse celle de la polysémie que le PC a à son actif en

français parlé, redéfinie cette fois dans un récit littéraire. On attend la synonymie, on retrouve la polysémie du PC qui semble avoir « évincé » le PS pour revendiquer sa propre valeur : le retentissement de l'effet du passé dans la conscience de l'énonciateur, par le rappel aléatoire du souvenir qui justifie la fonction narrative de chaque phrase de *L'Étranger* –un présent, une île, comme dit Sartre (1947 : 109) dans sa célèbre analyse : « c'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé ».

C'est bien encore la diversification des critères qui remet en cause l'a priori d'usage et de norme reposant sur l'écart français parlé / français écrit, sur lequel s'aligne le choix du temps verbal. Et c'est par rapport à cette convention propre à la langue française que l'écrivain semble prendre position pour le PC, ce représentant standard du passé en français parlé, toujours ressenti comme proche du style direct, qui relie au mieux son écriture à son énonciation. Cette variation, reposant sur la substitution d'une forme par une autre, n'est pas un simple fait syntaxique mais se situe sur un autre plan, dans le sens de l'acte stylistique Bakhtinien qu'est la sélection opérée par le locuteur d'une forme grammaticale déterminée (Bakhtine, 1984 : 270).

En effet, l'intérêt stylistique de cet emploi délibéré du PC réside dans l'effet résultatif d'un choix constitutif en fait de l'acte d'écriture qui, se libérant peut-être de la contrainte imposée par le passé-simple, révèle le mobile du narrateur, lié à une préférence qui, en définitive, donne la clé : la récupération d'une valeur fondamentale, inhérente à ce temps grammatical qui contribue à la re-présentation textuelle d'un temps connoté et caractérisant... Le rôle de ce choix est déterminant dans la mesure où la substitution introduit, au niveau textuel, un changement par lequel la forme en elle-même est impliquée et valorisée, du fait même du détournement d'emploi qui, par l'interaction du cotexte, détermine la visée temporelle véhiculée par l'articulation du récit écrit à un temps non déictique. Cet inversement des temps n'est pas un simple fait syntaxique mais « donne prise à l'observation stylistique et trouve par elle sa véritable explication » (Bally, 1951 : 263). En effet, ce choix est riche de signification : opérant une conversion de temporalité par exclusion du PS, l'originalité propre de ce passé écrit, à l'égard de son support, est d'évoquer l'harmonisation du style avec la pensée du narrateur qui, en fait, dans un ordre isomorphe, utilise les deux fonctions bien distinctes du PC, que celui-ci a à son actif en français parlé : analogue du PS et accompli du présent. Cette transposition, d'ordre stylistique, montre bien que le PS n'est pas forcément prioritaire dans un domaine qui lui est réservé; en cela intervient sans aucun doute « *la grammaire individuelle* de chaque auteur, émanant d'autres préoccupations qui, ramenant à une intention expressive, sont moins

grammaticales que stylistiques, pouvant même jouer d'anacoluthes temporelle » (Imbs, 1968 : 104). C'est dans ce sens que la prise de position « grammaticale » de Camus a pu être perçue en contradiction avec le cliché du PS littéraire, voire comme une infraction à l'égard de la répartition conventionnelle des temps. Mais le désaccord n'est qu'apparent : face à l'image reçue, se dégage de ce PC « littéraire » posé comme oxymore linguistique, une autre image de l'écrit dans lequel le PC est bien « à la fois l'équivalent fonctionnel de l'aoriste, donc un temps, et aussi autre chose qu'un temps » (Benveniste, 1966 : 245). En effet, au niveau textuel, le PC se trouve redéfini, pouvant être, dans la terminologie de Weinrich, tantôt le temps commentatif, celui de la rétrospection à l'intérieur du monde commenté, tantôt le temps narratif du monde raconté...

La présence insistante de ce temps du commentaire, transformé en temps du récit, en temps de premier plan (Weinrich, 1999 : 143), nous renvoie à la prise en compte consciente de la convergence de deux micro-systèmes dont l'opposition s'avère nécessaire mais non suffisante, et ajoute encore à la particularité de la conception du temps grammatical en français. Car c'est dans l'acte d'écriture même que le PC peut devenir « l'aoriste du discours, symétrique de l'aoriste du récit et qui contraste avec lui pour la valeur, mettant l'événement passé en liaison avec notre présent » (Benveniste, 1966 : 249). Il contribue donc autant à la subjectivation qu'à l'écriture neutre, comme disait Barthes (1953 : 48), de *L'Étranger*, ce roman qui, pour Sartre (1947 : 92) « au milieu de la production littéraire du temps, était lui-même un étranger ». Ceci à cause de « l'impropriété du PC », ou de celle présupposée du PS ? :

Il n'était donc pas utilisable dans un roman dont le personnage principal (et le personnage *narrateur*) est un homme qui regarde sa vie comme un film banal. Probablement Camus a-t-il tenu compte aussi de l'association sociologique entre le Passé Simple et la bourgeoisie cultivée, le Passé Composé et la foule des grandes villes. Meursault est un individu perdu dans cette masse anonyme; narrateur du roman, il continue à parler la langue qui est la sienne de tous les jours (Weinrich, 1970 : 309).

Dans le dépassement d'une stricte perspective temporelle, se révèle donc le pouvoir stylistique de l'écart produit par l'emploi délibéré du PC, contre la caractérisation préjugée d'un temps non spécifique. Le PC, psycho-grammatical, interprétable dans l'ajout d'un coefficient d'expressivité, s'avère plus proche de la conscience de l'énonciateur / narrateur et produit, sous l'angle pragmatique d'une saisie formelle du temps, un resserrement ou un nivellement qui modifie sa relation au texte, et par conséquent à son lecteur. Aussi bien, l'abandon du PS peut-il trouver son origine dans l'alternative qu'offre le jeu de présence / absence qui,

commandé par la discrimination temporelle, phénomène caractéristique de la syntaxe française toujours tributaire des différents types d'énonciations et des différents tissus textuels, ne répond plus simplement à une question de registre, mais à une propriété sémantique liée à la caractérisation du temps passé écrit en français, marquée par des relations de hiérarchie interne à l'écriture. Ainsi, sous l'angle d'une indifférenciation délibérée, s'actualise la relation de l'auteur / narrateur au monde et au temps, dont l'intelligibilité est garantie par l'intuition du temps linguistique, permettant l'exploitation de la dimension polysémique, voire omnitemporelle du PC. Par contre-coup, cette indifférenciation scripturaire corrobore la présence, en langue, du présent dans le passé sous la forme du PC, « à moins que ce ne soit la présence du passé en lui » (Imbs, 1968 : 190)... Le clivage stylistique tient donc à la modification de la perspective dans laquelle l'auteur inscrit la temporalité qui, en tant que modalité linguistique, se directement trouve reliée au point de vue, lequel relève d'une construction textuelle et « correspond à l'expression d'une subjectivité, dans le cadre des " phrases sans paroles " du texte narratif » (Rabatel, 1998 : 189). Le PC pourrait bien en être l'expression grammaticale, impliquant un rapport psychologique avec le texte même, un ancrage avec la langue « naturelle » sous un angle pragmatique, explicitant la façon dont le narrateur et / ou le personnage conçoit librement la réalité : une réalité globale, voire existentielle...

Ce changement de focalisation illustre les deux manières d'envisager en français le temps linguistique -le temps parlé / écrit-, définies dans la combinatoire du temps verbal avec son contexte, par laquelle surgit l'effet de sens : « il est fondamental de ne pas séparer les formes verbales de l'énonciation du texte, de la sémantisation d'ensemble du texte » (Herschberg Pierrot, 1993 : 63) ... Ou serait-ce le choix de telle ou telle forme verbale qui solliciterait un type de cotexte ? Comme le suggéra Robbe-Grillet⁶ : « le projet de Camus, lorsqu'il a eu l'idée de *L'Étranger*, était d'écrire un livre au passé composé ».

Un autre exemple, plus récent, de ce positionnement temporel nous est fourni par Annie Ernaux qui, elle aussi, comme disait Benveniste (1974 : 80), « mobilise la langue pour son compte », en l'occurrence, pour une restitution expérimentale du langage parlé :

[...] des élèves qui étudient mes livres me disent qu'on doit écrire au présent ou au passé simple. Je leur réponds : « Comment racontez-vous ce que vous avez fait hier ? J'écris au passé composé parce qu'on parle au passé composé (Ernaux, 2001 : 313).

⁶ Cité par Klum (1962 : 61).

Bien-sûr, cette initiative stylistique va dans un sens moins figuré, et se définit par la recherche réaliste d'un temps parlé dans une écriture littéraire. Misant tacitement sur la proximité psychologique, c'est bien la valeur de passé révolu (hier), présente à la pensée de l'énonciateur, que revendique l'auteur dans cette déclaration de principe qui repose sur la nécessité, ou la prétention de faire pénétrer le « côté » parlé de la langue dans l'écriture par l'emploi du PC : « les désinences de " temps " apparaissent comme un point de cristallisation privilégié des traces d'énonciation, saisies dans la multiplicité de leurs dimensions » (Maingueneau, 1991:49)

Et pour compléter cette image du temps écrit, une allusion obligatoire à la technique de Proust relevée dans l'étude de P. Imbs (1968 : 232) qui, en constatant que « dans l'univers propre de l'écrivain, l'analyse des circonstances, causes, effets, perspectives compte bien plus que le récit lui-même », souligne, à l'intérieur du célèbre épisode de la madeleine, l'emploi du PC –*Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu*– qui, « en face du passé mort, rendu par le PS, est le temps du passé ressuscité avec toutes les résonances de la vie ». C'est en cela que réside la différence fondamentale, dans ce rattachement intérieur du passé au présent, que seule l'écriture littéraire peut nous faire redécouvrir sous l'angle d'une performance stylistique qui, en dernière analyse, faisant du PC un temps écrit –un temps « savant »–, pourrait bien être tout simplement l'écho d'une lointaine imposition d'origine littéraire qui annonçait cette réutilisation scripturaire du PC. Il s'agit de l'unité de Temps, reformulée dans la célèbre règle des vingt-quatre heures d'Estienne, « incontestablement devenue, au XVII^e siècle, un élément de la conscience linguistique commune aux classiques français » (Weinrich, 1973 : 292). Du succès de cette règle qui, malgré la querelle du *Cid*, a tracé la frontière entre PS et PC, résulte la disparition du PS de la littérature théâtrale, dont « le purisme grammatical, aussi paradoxal que cela puisse paraître, obligeait, de gré ou de force, à raconter au PC » (Martin, 1971 : 401).

C'est peut-être ce qui, non seulement en français parlé mais aussi dans l'écriture la plus soignée, fait resurgir l'ambivalence intrinsèque du PC : ce temps parlé, « substitut impropre » du PS, reste un choix possible comme temps écrit, contrairement au PS qui, lui, n'a pas le choix...

Disons, pour conclure, que « l'affrontement » de ces deux temps n'est autre chose qu'une manifestation symptomatique de la relation du temps verbal au temps vécu en français, et tient moins, en définitive, à la rigueur qu'à la pluralité d'ensembles et de sous-ensembles de valeurs à exprimer selon les exigences de la parole ou de l'écriture –que Vaugelas aurait certainement appelées « caprices de l'usage »... L'encadrement textuel de la temporalité reflète l'hybridation du

système des temps particulièrement typique du français, et met en lumière l'enchâssement des deux images du temps –temps parlé et temps écrit–, témoins de l'émancipation permanente de la langue française par rapport à l'ordre établi. En fait, c'est dans cette manifestation signifiante du temps au travers de l'écriture, qui établit avec elle-même ses propres connexions temporelles, que la langue française s'identifie par rapport au temps et, qu'en dévoilant l'image qu'elle se fait du temps, elle présente sa propre image.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, M. (1984) : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BALLY, Ch. (1951) : *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck.
- BARTHES, R. (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- . (1974) : *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.
- CAMUS, A. (1942) : *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, A. (2001) : *Se perdre*, Paris, Gallimard.
- GRENIER, J. (préf. par) (1962) : *Théâtre, récits, nouvelles d'Albert Camus*, Paris, Gallimard.
- GUILLAUME, G. (1970) : *Temps et verbe*, Paris, Champion.
- HERSCHBERG PIERROT, A. (1993) : *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- IMBS, P. (1968) : *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck.
- KLUM, A. (1962) : *Verbe et Adverbe*, Stockholm, Almqvist och Wiksell.
- MAINGUENEAU, D. (1991) : *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- . (2003) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas-Nathan.
- MAROUZEAU, J. (1963) : *Aspects du français*, Paris, Masson.
- MARTIN, R. (1971) : *Temps et aspect*, Paris, Klincksieck.
- PUCELLE, J. (1972) : *Le temps*, Paris, PUF.
- QUENEAU, R. (1965) : *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard.
- RABATEL, A. (1998) : *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.
- SARTRE, J.-P. (1947) : *Situations I*, Paris, Gallimard.
- WEINRICH, H. (1973) : *Le temps*, Paris, Seuil.
- . (1999) : *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier.

La traducción del condicional francés. Análisis de caso

MARÍA JOSÉ HERNÁNDEZ GUERRERO
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

El condicional es una de las formas verbales que ha recibido menor atención, al menos hasta fechas recientes. El debate secular, aún abierto, sobre si estamos ante un modo o un tiempo verbal ha dado paso en las dos últimas décadas a aproximaciones que desde diferentes enfoques o tipos de análisis han mostrado la riqueza y la complejidad semántica de esta forma, tanto en francés (cf. Dendale 1993, 1999 y 2000, Dendale y Tasmowski 2001, Donaire 1997 y 1998, Haillet 1995) como en español (cf. Bosque 1990a y 1990b, Pérez 1998, Rojo y Veiga 2000, por solo citar algunos).

No pretendemos en este estudio ocuparnos de los problemas lingüísticos que plantea el condicional francés, sino que, desde una perspectiva traductológica, nuestra intención es centrarnos en la descripción de cómo se traduce en español. La práctica de la traducción y la experiencia contrastiva permiten intuir que existen diferencias de uso entre las dos lenguas y, en general, se afirma que la frecuencia de uso del condicional es mayor en francés que en español (Tricás, 1995: 126), sin que hasta ahora se haya llevado a cabo ningún estudio que analice este fenómeno y responda a cuestiones del tipo: ¿en qué medida es más frecuente?, ¿este fenómeno afecta a todas las variedades textuales?, ¿con qué usos del condicional se produce?

Partiendo de la hipótesis de que, aunque se puede establecer cierto paralelismo entre algunos usos del condicional en francés y en español, existen diferencias entre ambas lenguas en cuanto a su frecuencia de uso, diferencias que se manifiestan en la traducción, nuestra intención en este trabajo es comprobar este hecho mediante el análisis descriptivo-comparativo de un caso concreto: su utilización en los textos periodísticos. Para ello, hemos analizado un corpus de textos franceses y sus respectivas traducciones al español. Este corpus está formado por los artículos semanales del escritor, ensayista y filósofo francés

Bernard-Henri Lévy que el diario *El País* empezó a traducir a partir del 1 de noviembre de 2009 en su suplemento *Domingo* y que, de manera ininterrumpida, han venido sucediéndose hasta la fecha. Los originales de estos artículos se publican en la sección de opinión de la revista *Le Point* y sus traducciones al español las firma José Luis Sánchez-Silva. Debido a la necesidad temporal de acotar este corpus, hemos analizado los textos publicados hasta marzo de 2010, es decir, los cinco primeros meses, un total de 20 artículos y sus traducciones, cuyos datos pueden consultarse en el anexo que hemos incluido al final de este trabajo. La elección de estos textos ha venido dada por su doble naturaleza periodística y literaria; periodística porque son textos de opinión en el semanario francés y el diario español; literaria porque estos textos presentan a todas luces una subjetividad y una riqueza estilística que rozan lo literario. De hecho, algunos investigadores (Lvovskaya 2002, García López 2004) consideran los textos de opinión y los literarios como textos idiolectales, en los que predomina el uso idiosincrásico de los elementos formales, al servicio de la subjetividad de un autor.

Hemos estructurado este trabajo en los siguientes apartados: en primer lugar, y debido a las restricciones de espacio establecidas, repasaremos muy brevemente los usos del condicional en francés y en español desde una perspectiva contrastiva. A continuación, analizaremos cómo se han traducido los condicionales franceses en el corpus estudiado adoptando una metodología descriptivo-comparativa. Para finalizar, estableceremos las conclusiones derivadas de nuestro análisis.

2. EL CONDICIONAL EN FRANCÉS Y EN ESPAÑOL

Dendale (2001: 13) reconoce que existe consenso en establecer al menos dos usos canónicos del condicional francés: (I) un uso temporal (el futuro del pasado) y (II) un uso modal (el condicional de eventualidad o condicional del periodo hipotético), que ilustra respectivamente con estos dos ejemplos:

- ▶ (I) Les Argentins pensaient que les Anglais *se contenteraient* de faire un peu de bruit pour la forme.
- ▶ (II) Si la Martinique était envahie, vous *feriez* la même chose.

Hay igualmente otros dos usos candidatos al estatus de uso canónico. Son el condicional de rumor (III) y el condicional de cortesía (IV):

- ▶ (III) La police brestoise a demandé télégraphiquement à la Sûreté de Paris des renseignements détaillés sur Raynaud, qui *ferait* partie d'une bande et *aurait* des complices anarchistes.
- ▶ (IV) *J'aimerais* vous dire combien je vous suis reconnaissant.

Sin embargo, en el caso de estos dos últimos usos no existe consenso. Algunos investigadores solo consideran como uso canónico adicional el (III), que denominan *conditionnel de l'information d'emprunt* (Martin 1992) o *conditionnel évidentiel* (Kronning 2001). Otros reagrupan los usos (III) y (IV) en un único uso bautizado como *conditionnel de la non-prise en charge* (Abouda 2001) o *conditionnel d'atténuation* (Riegel 1999, Moeschler & Reboul 2001). Por último, hay quien los considera como dos usos canónicos más, solución que, según Dendale (2001: 14), «dispense de se prononcer sur la nature exacte du conditionnel d'atténuation, "l'enfant terrible" des emplois du conditionnel».

En lo que respecta a los usos del condicional en español, el panorama ha quedado más definido a raíz de la reciente publicación por parte de la Real Academia de la Lengua de la *Nueva gramática de la lengua española* (2009). En el tomo I, morfología y sintaxis, se dedican varios apartados al condicional. Tras la descripción de su utilización en las oraciones condicionales, la gramática de la RAE destaca cuatro usos que denomina: condicional de conjetura (apartado 23.15j), condicional de rumor (23.15m), condicional de atenuación (23.15n) y condicional de modestia o de cortesía (23.15ñ).

El condicional de conjetura (también llamado condicional de probabilidad y condicional epistémico) es análogo al futuro de conjetura pero se diferencia de él en que se refiere al pasado y no al presente, como muestra el siguiente ejemplo: «*Serían* las diez». El condicional de rumor es considerado como una variante del condicional de conjetura que se utiliza en los textos periodísticos «para presentar las informaciones de forma cautelosa o dar noticias no suficientemente contrastadas» (2009: 1782). Por ejemplo: «Se trata, en suma, de evitar que haya partidos que vean en la aprobación de las propuestas autonómicas de CIU el precio que el Gobierno *estaría* pagando a cambio del apoyo de los nacionalistas».

El condicional de atenuación es el «uso modal de este tiempo cuando equivale al presente en contextos que denotan alejamiento o distanciamiento. O en otros similares en los que se introduce de manera cortés alguna sugerencia» (2009: 1782). Por ejemplo: «*Convendría*, por otra parte, conocer alguna explicación sobre...».

Por último, el condicional de modestia o de cortesía es paralelo al imperfecto de ese mismo nombre. Ambos se pueden utilizar en construcciones del tipo «*desearía/deseaba* hablar con el doctor».

Tras esta breve descripción de los usos del condicional en ambas lenguas, queda claro que, aunque la terminología utilizada en las denominaciones es diferente y conduce a cierta confusión, se pueden establecer, simplificando tal vez

en exceso, ciertos paralelismos entre el francés y el español en lo que respecta al uso del condicional:

1. En ambas lenguas se utiliza en la oración principal (apódosis) de las estructuras condicionales:

Si je le savais, je te le *dirais* / Si lo supiera, te lo *diría*

2. En ambas lenguas se utiliza como un futuro del pasado:

Mitterrand savait qu'il *serait*, un jour, un homme important / Mitterrand sabía que un día *sería* un hombre importante

3. En francés y español se utiliza el condicional para expresar un hecho dudoso o no garantizado:

Un accident *aurait eu lieu* à Paris / Un accidente *habría tenido* lugar en París

4. Ambas lenguas coinciden en utilizar el condicional para expresar ruegos y deseos de forma cortés:

Je *voudrais* une tasse de café, s'il vous plaît/*Querría* una taza de café, por favor.

2.1. El condicional de rumor

La publicación de la *Nueva gramática de la lengua española* de la RAE incluye una novedad en lo que al condicional se refiere, pues da carta de naturaleza a uno de sus usos, el condicional de rumor, que se introduce como variante del condicional de conjetura, y que hasta ese momento se había considerado un galicismo rechazable y que se aconsejaba evitar.

Con anterioridad, aunque la RAE no se había pronunciado al respecto, era opinión extendida entre los lingüistas que utilizar el condicional de rumor – también conocido como condicional periodístico, condicional de conjetura, condicional de posibilidad, condicional de información no contrastada, etc.– para expresar que no se sabe algo con certeza era un claro barbarismo de procedencia gala. Lázaro Carreter (2001: 386) afirmaba lo siguiente:

Lleva años este obstinado galicismo empujando la puerta del idioma, sin mayores consecuencias, pero en las últimas semanas ha podido verse en numerosos titulares de prensa. Y es puro francés: X *rencontrerait* Y *prochainement*. ¿Por qué ese avance repentino? Solo puedo atribuirlo al afán urgente de los grupos por diferenciarse y jergalizarse. [...] Pero el idioma cuenta, para advertir que algo no está comprobado, con propios y acreditados

recursos; «Se dice...»; «Parece ser que...»; «Aseguran...»; «Es probable o posible que...»: ¡tantas fórmulas que se extienden de los Pirineos a los Andes!

Si bien la *Nueva gramática* no lo considera incorrecto, los libros de estilo de la prensa española de prestigio –anteriores a su publicación, ciertamente– rechazan este uso del condicional, con los argumentos que se aprecian en este fragmento procedente del *Libro de estilo de El País* (1996: 171):

La posibilidad en el pasado no es, sin embargo, un hecho dudoso, no garantizado, ni un rumor. Este uso del condicional de indicativo es francés. Se incurre, pues, en galicismo cuando se escriben frases como éstas: «el ministro de Agricultura podría estar dispuesto...»; «el obispo habría establecido...»; «según diversas fuentes, habrían sido detenidos siete grapos...». Los giros adecuados para sustituir el condicional francés pueden ser éstos u otros parecidos (que tienen un uso restrictivo, conforme se indica en este Libro de estilo): «el ministro parece estar dispuesto...»; «según indicios, el obispo ha establecido...»; «parece ser (o tal vez) que han sido detenidos siete grapos...». El uso del condicional en ese tipo de frases queda terminantemente prohibido en el periódico. Además de incorrecto gramaticalmente, resta credibilidad a la información.

La *Nueva gramática* (2009: 1782) se hace eco de esta postura y justifica la exclusión de este uso particular del condicional de conjetura en la prensa, no «porque exista incorrección gramatical en dicha construcción, sino porque el rumor no debe ser presentado como noticia». Es necesario tener en cuenta estas puntualizaciones, surgidas a raíz de la publicación de la *Nueva gramática*, en la medida en que afectan a la traducción del condicional en el caso analizado: textos periodísticos.

3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO

Bernard-Henri Lévy se ha convertido en un asiduo de las páginas de opinión de la prensa española. Su conocida sección en el semanario francés *Le Point*, «Le bloc-notes de Bernard-Henri Lévy», fue traducida durante varios años por el diario *El Mundo*. Más recientemente, desde noviembre de 2009, ha empezado a traducirse en el diario *El País*, que presenta a su nuevo colaborador como «uno de los autores más lúcidos, heterodoxos y controvertidos en la nómina de pensadores europeos» (*El País*, 01/11/2009). En sus artículos periodísticos, el escritor y filósofo francés hace gala de un estilo agudo, incisivo e irónico, que emplea para analizar semanalmente los acontecimientos políticos, culturales o sociales que considera más relevantes.

Nuestro corpus comprende los 20 primeros artículos de Bernard-Henri Lévy traducidos por *El País* (véase anexo). Casi todos los originales se publicaron previamente en *Le Point*, excepto uno (el número 4 del anexo) que apareció en *Libération*. El análisis se ha centrado en los usos del condicional y en su traducción al español. Desde el punto de vista de su frecuencia de uso, el aspecto más destacado es la constatación de que en los originales franceses se utilizó el condicional (simple y compuesto) en un total de 90 ocasiones, mientras que en las traducciones españolas en solo 52. Es decir, en 38 casos, un 42,2% del total, se había optado en español por otro tiempo verbal.

Este hecho no resulta nuevo cuando se analiza la traducción de las formas verbales y, por supuesto, no afecta únicamente al condicional. Tal y como afirma Tricás (1995: 119):

La organización temporal, aspectual y durativa de la acción puede ser considerada desde un enfoque meramente gramatical pero también desde un enfoque macrotectual por cuanto los sintagmas verbales contribuyen a la coherencia de toda la unidad comunicativa relacionando las frases en las que se encuentran con el resto del mensaje. [...] El análisis de las marcas de temporalidad por parte de un traductor apunta a unos fines muy distintos del que efectúa un comparatista. Las sintaxis comparadas pretenden establecer concomitancias y divergencias entre las lenguas. El traductor, por el contrario, realiza la operación de transferencia en el interior de una unidad textual y no son consideraciones gramaticales abstractas sino razones de tipo comunicativo las que decidirán el modo más conveniente de traducir la temporalidad.

En el caso que nos ocupa, y considerando el importante paralelismo antes mencionado entre los usos del condicional en francés y en español, resulta llamativo el alto número de casos en que el condicional francés no se reproduce como un condicional en español, sino que se prefieren otros tiempos como el presente, imperfecto, subjuntivo e incluso alguna formulación perifrástica. De esos 38 usos divergentes, 16 corresponden al empleo de un subjuntivo. En 4 de estos casos se trató del condicional de cortesía traducido por el pretérito imperfecto de subjuntivo: *je voudrais* restituido por *quisiera*, forma del verbo *querer* que admite en español el significado de la cortesía, al igual que el condicional *querría*. Sin embargo, el traductor muestra una clara preferencia por el subjuntivo, como se aprecia en el siguiente ejemplo (entre paréntesis, de ahora en adelante, figura delante de cada fragmento el número del texto citado, cuyos datos se pueden consultar en el anexo final):

(6) Et je *voudrais* qu'il soit clair que la lutte contre ce terrorisme, la lutte contre le droit que s'arrogent certains, en démocratie, de faire eux-mêmes la loi et de

recourir aux armes pour faire entendre leur voix, est une des constantes de mon existence.

Y *quisiera* dejar claro que la lucha contra ese terrorismo, la lucha contra el derecho que se arrogan algunos, en democracia, a dictar sus propias leyes y a recurrir a las armas para hacer oír su voz, es una de las constantes de mi vida.

En las 12 ocasiones restantes la acción se situaba en un futuro hipotético, que se construye con un condicional en francés y en modo subjuntivo en español:

(1) J'ai lancé un appel aux auditeurs : « qu'on me signale un cas, un seul, d'un anonyme, coupable de la même faute, et que l'on *serait venu* chercher trente ans après les faits ».

Hice un llamamiento a los oyentes: «señálenme un caso, uno solo, de un ciudadano anónimo, culpable del mismo delito, al que *hayan venido* a buscar treinta años después de los hechos».

Excluyendo estas transformaciones, algunas opcionales y otras exigidas en la lengua de llegada, sigue habiendo 22 ocasiones en las que el condicional francés no se tradujo por un condicional en español, lo que supone un 24,4% del total, prácticamente una cuarta parte. Por esta razón, pasamos a analizar cuándo se producían estas variaciones y si afectaban a un tipo de condicional en particular. La comparación entre originales y traducciones mostró que estas transformaciones no tenían lugar con los condicionales utilizados en la apódosis de las estructuras condicionales, ni tampoco con el condicional con valor de futuro del pasado. En estos dos casos se utilizaba el condicional en el original y en la traducción. En cambio, las divergencias de uso se producían en la traducción del condicional de atenuación y del condicional de rumor.

3.1. Divergencias de uso

En lo referente al condicional de rumor o de posibilidad se observa en las traducciones una clara tendencia a sustituir este tipo de condicional por las fórmulas recomendadas por los libros de estilo españoles. De este modo, y aunque el uso del condicional sería correcto, es frecuente que se sustituya por expresiones como *parece*, tanto en el caso de condicionales simples como compuestos:

(1) Mais Roman Polanski *serait* le seul justiciable au monde à n'avoir droit à aucune circonstance atténuante...

Pero Roman Polanski *parece ser* el único reo del mundo que no tiene derecho a ninguna circunstancia atenuante.

(17) La vérité, c'est que le nazisme est en train de devenir une sorte de nouveau terrain de jeu où s'amuse les *bad boys* d'un Hollywood dont les Moguls, semblables au Dieu de Berkeley renouvelant à chaque minute sa Création, *auraient décidé* qu'il leur appartient de décréter, à tout instant, ce qui est réel et ce qui ne l'est pas.

La verdad es que el nazismo se está convirtiendo en una especie de nuevo campo de juegos en el que se divierten los *bad boys* de un Hollywood cuyos *moguls*, similares al Dios de Berkeley que renueva a cada instante su creación, *parecen haber decidido* que les corresponde a ellos decretar, a cada minuto, lo que es real y lo que no lo es.

Asimismo es frecuente el uso del presente del verbo *poder* para restituir el matiz de posibilidad:

(16) Mais il crève les yeux que traiter deux harkis de sous-hommes, évoquer la tronche pas catholique de Fabius ou déplorer le nombre de Blacks dans l'équipe de France de football relève d'une rhétorique que l'on ne *saurait*, sans insulter l'esprit d'une région entière, réduire au « franc-parler » d'un Languedocien haut en couleur et pittoresque.

Pero salta a la vista que tildar a los harkis de «infrahumanos», referirse a la «jeta no muy católica» del antiguo primer ministro Laurent Fabius –por otra parte, de origen judío– o deplorar el número de negros que hay en la selección francesa de fútbol forma parte de una retórica que no se *puede* reducir a la «franqueza» de un languedociano exuberante y pintoresco sin insultar a la inteligencia de toda la región.

Cuando el condicional tiene el valor de atenuación, entendido este, tal y como lo define la *Nueva gramática* (2009: 1782), como el uso modal de este tiempo cuando equivale al presente en contextos que denotan alejamiento o distanciamiento o en otros similares en los que se introduce de manera cortés alguna sugerencia, se observa en las traducciones al español la preferencia por el uso de otros tiempos: especialmente el presente, aunque también el imperfecto y el recurso a formulaciones perifrásticas, tal y como observamos en estos casos :

(9) On démarre en fanfare avec cette coprésence, dans une même chaîne signifiante, de l'idée qu'il y aurait un malaise dans la civilisation nationale et un problème lié à notre gestion de l'immigration.

Se empieza, a bombo y platillo, por la presencia en la misma cadena significativa de la idea de que hay cierto malestar en la civilización nacional y cierto problema vinculado a nuestra gestión de la inmigración.

(12) A elle aussi je ne saurais trop recommander la lecture de ce petit manuel de savoir-vivre ou, plus exactement, survivre au temps de la garde à vue.

A ella le recomiendo también, encarecidamente, la lectura de este pequeño manual de supervivencia en los tiempos de la detención preventiva.

(17) Et on laisserait passer, sans réagir, ces entassements de cadavres acidulés, photoshoppés, liftés, qui semblent droit sortis d'une mise en espace de Jeff Koons ?

¿Y vamos a dejar pasar, sin reaccionar, esos apilamientos de cadáveres con colores acidulados, mucho Photoshop y efecto lifting que parecen directamente salidos de una puesta en escena de Jeff Koons?

En todos estos casos hubiera sido aceptable el uso del condicional en español y, sin embargo, la tendencia es su sustitución por un presente. En palabras de Elena (2006: 143), «un buen traductor es el que posee, aun sin saberlo, una buena gramática textual contrastiva que le permite traducir un texto sabiendo cuáles son los elementos que debe asociar, separar y aplicar en cada momento». El traductor de estos textos ha optado por la sustitución del condicional y tal vez en su decisión haya influido el tipo textual que traduce, el texto periodístico, caracterizado por buscar la viveza e inmediatez y preferir como forma temporal el presente, que acerca la acción al lector y facilita la llegada de un mensaje directo e inteligible. El efecto que se produce con la variación del elemento temporal queda patente en el siguiente ejemplo, donde se ha llevado a cabo la completa sustitución de la serie de condicionales del original:

(18) Une Marie-Raphaëlle Billetdoux qui, partie de soi pour revenir à soi, nous *dirait* aujourd'hui son odyssée. Une enchanteresse qui, tour à tour Pénélope, Calypso, Hermès, Télémaque ou Ulysse, *inventerait* un nouveau genre qui *n'aurait* plus grand-chose à voir avec le mirage egologique et que j'ose, si elle me le permet, baptiser *egodyssée*.

Una Marie-Raphaëlle Billetdoux que, alejada de sí misma para volver a sí misma, nos *narra* hoy su odisea. Una hechicera que, unas veces Penélope, otras Calipso, Hermes, Telémaco o Ulises, *inventa* un nuevo género que no *tiene* mucho que ver con el espejismo egológico y que, si ella me lo permite, me atrevería a bautizar como egodisea.

4. CONCLUSIONES

La finalidad de este estudio ha sido analizar, desde una perspectiva traductológica, qué diferencias de uso se producen entre el condicional francés y el español. El análisis descriptivo-comparativo de un corpus formado por 20 artículos de opinión franceses y sus respectivas traducciones al español nos ha permitido corroborar la extendida impresión de que el uso del condicional es mayor en francés que en español: en concreto, los 90 usos del condicional presentes en los textos franceses se redujeron a 56 en las traducciones españolas. Es decir, en 38 ocasiones (un 34% del total) se optó por otra forma verbal. Excluidos los cambios debidos a las exigencias gramaticales de la lengua de llegada –por ejemplo, la acción situada en un futuro hipotético, que se construye con un condicional en francés y en modo subjuntivo en español–, hemos contabilizado 22 ocasiones en las que el condicional francés no se ha traducido por un condicional en español aun siendo una opción correcta, lo que supone un 24,4% del total.

Otro resultado destacable de este análisis es que la comparación entre originales y traducciones muestra que la sustitución del condicional por otras formas verbales se produce en unos usos concretos del condicional: el condicional de atenuación y el condicional de rumor. El condicional de atenuación se sustituye frecuentemente por un presente o por formulaciones perifrásticas, hecho que podría deberse a condicionantes propios de los textos periodísticos. El condicional de rumor se suple por estructuras que indican posibilidad, como el verbo *poder*, o muestran el hecho como dudoso o no garantizado (*parece*), siguiendo en gran medida la norma periodística recogida en los libros de estilo.

Somos conscientes de que las limitaciones del corpus estudiado no permiten otorgar a los resultados obtenidos una validez universal. Sería necesario un corpus más amplio que incluyera, además de textos periodísticos, otras variedades textuales, para poder ofrecer resultados más generales. Nuestro análisis del uso del condicional en los textos de opinión se presenta, pues, como una primera aproximación. Válida por el importante número de formas verbales analizadas y por la representatividad de los textos estudiados, a medio camino entre lo periodístico y lo literario. Pero, al mismo tiempo, limitada, porque para componer

un panorama más preciso de las divergencias de uso del condicional y su manifestación en la traducción es necesario disponer de análisis de otros tipos textuales.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOUDA, L. (2001): «Les emplois journalistique, polémique et atténuatif du conditionnel», en P. Dendale y L. Tasmowski (eds.) (2001: 277-294).
- BOSQUE, I. (ed.) (1990a): *Tiempo y aspecto en español*, Madrid, Cátedra.
- . (ed.) (1990b): *Indicativo y subjuntivo*, Madrid, Taurus.
- DENDALE, P. (1993): «Conditionnel de l'information incertaine : marqueur modal ou marqueur évidentiel», en G. Hilty (ed.) (1993): *Actes du XX^e Congrès international de linguistique et philologie romanes*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 1, 163-176.
- . (1999): «Devoir au conditionnel: valeur évidentio-modale et origine du conditionnel», *Cahiers chronos*, n^o 4, 7-28.
- . (2000): «Devoir épistémique à l'indicatif et au conditionnel: inférence ou prédiction?», en A. Englebert (ed.) (2000): *Actes du 12^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Tübingen, Niemeyer, 159-170.
- . (2001): «Les problèmes linguistiques du conditionnel français», en P. Dendale, y L. Tasmowski (eds.) (2001: 7-18).
- . y L. TASMOWSKI (eds.) (2001): *Le conditionnel en français*, Metz, Université de Metz.
- DONAIRE, M.-L. (1998): «La mise en scène du conditionnel ou quand le locuteur reste en coulisses», *Le Français Moderne* LXVI, 2, 204-227.
- . (1997): «Polifonía en condicional». *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n^o 11, 303-313.
- ELENA GARCÍA, P. (2006): «Lingüística textual, gramática contrastiva y traducción: la transferencia de la temporalidad (alemán-español)», en P. Elena García y J. De Kock (eds.) (2006): *Gramática y traducción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 143-172.
- GARCÍA LÓPEZ, R. (2004): *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales: texto literario y texto de opinión*, A Coruña, Netbiblo.
- HAILLET, P. P. (1995): *Le conditionnel dans le discours journalistique*, Neuville (Québec), Bref.
- KRONNING, H. (2001): «Nécessité et hypothèse : devoir non déontique au conditionnel», en P. Dendale y L. Tasmowski (eds.), 251-276.

- LÁZARO CARRETER, F. (2001): *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- MARTIN, R. (1992): *Pour une logique du sens*, París, PUF.
- MOESCHLER, J. y REBOUL, A. (2001): «Conditionnel et assertion conditionnelle», en P. Dendale y L. Tasmowski (eds.) (2001: 147-167).
- PÉREZ, M^a R. (1998): «Realizaciones del contenido modal *irrealidad* en el sistema verbal español», en G. LUQUET (ed.): *Travaux de linguistique hispanique*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 385-399.
- ROJO, G. y A. VEIGA (2000): «El tiempo verbal. Los tiempos simples», en I. Bosque y V. Demonte (dir.) (2000): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2867-2934.
- TRICÁS PRECKLER, M. (1995): *Manual de traducción francés-castellano*, Barcelona, Gedisa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, Tomo I Morfología Sintaxis.
- RIEDEL, M., PELLAT, J.-C. y RIOUL, R. (1999): *Grammaire méthodique du français*, París, PUF.
- LVOVSKAYA, Z. (2002): *La estilística textual: visión traductológica del tema*, Málaga, Libros Encasa.

ANEXO

	ORIGINALES	TRADUCCIONES
1	Pour Roman Polanski <i>Le Point</i> , 29/10/2009 N°1937	A Roman Polanski <i>El País</i> , 01/11/2009
2	Yes, he can. Contre l'afghano-pessimisme. « Le concert » de Mihaileanu <i>Le Point</i> , 05/11/2009 N°1938	'Yes, he can' <i>El País</i> , 08/11/2009
3	Chute du Mur : entre la Justice et le ponce, il faut choisir la Justice <i>Le Point</i> , 13/11/2009 N°1939	La caída del muro: tópico o justicia <i>El País</i> , 15/11/2009
4	Monsieur Besson, l'Europe et Martin Heidegger <i>Libération</i> . 19/11/2009	¿Quién se llevará el gato al agua? <i>El País</i> , 22/11/2009
5	Jean-Baptiste Descroix-Vernier, Nietzsche et les « voyous publics » <i>Le Point</i> , 27/11/2009. N°1941	Nietzsche y los enemigos públicos <i>El País</i> , 29/11/2009
6	Lettre ouverte au Président Lula sur le cas Battisti <i>Le Point</i> , 04/12/2009 N°1942	Carta abierta al presidente Lula <i>El País</i> , 06/12/2009
7	Pour saluer Beate et Serge Klarsfeld <i>Le Point</i> , 10/12/2009 N°1943	Un galardón para dos antinazis <i>El País</i> , 13/12/2009
8	24 heures dans la vie de Roman Polanski <i>Le Point</i> , 18/12/2009 N°1944	24 horas con Roman Polanski <i>El País</i> , 20/12/2009
9	Pourquoi il faut arrêter le débat sur l'identité nationale <i>Le Point</i> , 08/01/2010. N°1947	Parar el debate sobre la identidad <i>El País</i> , 10/01/2010
10	SOS Darfour ! <i>Le Point</i> , 14/01/2010. N°1948	SOS Darfur <i>El País</i> , 17/01/2010
11	Servitudes et grandeur de Benoît XVI <i>Le Point</i> , 21/01/2010 N°1949	En defensa de Benedicto XVI <i>El País</i> , 24/01/2010
12	Le Pen et Solal. Klugman et la garde à vue. Un rebond pour Obama <i>Le Point</i> , 28/01/2010 N°1950	De Le Pen a Obama <i>El País</i> , 31/01/2010
13	Réponse à Gérard Depardieu et à quelques autres sur le cas Frêche <i>Le Point</i> , 04/02/2010 N°1951	El final del caso Frêche <i>El País</i> , 07/02/2010
14	Vive Jean-Baptiste Botul ! Pour Lacan et contre l'évaluation. De qui se moque Olivier Besancenot ? <i>Le Point</i> , 11/02/2010 N°1952	Una brillante farsa <i>El País</i> , 14/02/2010
15	Pourquoi je suis favorable à une loi sur la burqa <i>Le Point</i> , 19/02/2010 N°1953	Sí a la ley del burka <i>El País</i> , 21/02/2010
16	Vingt-quatre heures en Haïti. Le cochon de Villepin. A gauche, la boutique contre l'éthique ? <i>Le</i> <i>Point</i> , 25/02/2010 N°1954	Escenas de la vida francesa <i>El País</i> , 28/02/2010
17	De Tarantino à Scorsese : quand Hollywood perd la boule <i>Le Point</i> , 04/03/2010 N°1955	Cuando Hollywood pierde la cabeza <i>El País</i> , 07/03/2010
18	Marie et Raphaëlle Billetdoux : tombeau pour Paul Guilbert <i>Le Point</i> 11/03/2010 N°1956	De libros y elegías <i>El País</i> , 14/03/2010
19	Pierre Bergé, tombeau pour Yves Saint Laurent. Les apostats de Jean-Pierre Martin. Pour «La rafle » <i>Le Point</i> , 18/03/2010 N°1957	Entre homenajes y polémicas <i>El País</i> , 21/03/2010
20	Maintenant, Marine Le Pen <i>Le Point</i> , 26/03/2010 N°1958	Le Pen contra Le Pen <i>El País</i> , 28/03/2010

La constitution d'un réseau francophone d'interprétation en milieu social : défi ou utopie?

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO
Universidad Pablo de Olavide

La France, la Belgique et le Québec constituent trois exemples de gestion de la diversité culturelle et du multilinguisme. Pendant ces vingt dernières années, des organismes communautaires et des instances publiques ont mis en place des dispositifs d'interprétation en milieu social par le biais de banques d'interprètes, cela afin de favoriser l'accès des immigrants aux services publics, notamment la santé, les services sociaux, l'école et la justice. Les solutions apportées sont fort diverses et il serait souhaitable que les responsables de ces banques d'interprètes tissent des liens de plus en plus forts entre eux et s'habituent à travailler en réseau. L'objectif de notre article sera de comparer les diverses solutions envisagées et de réfléchir à l'éventualité d'un réseau francophone d'interprétation en milieu social : s'agit-il d'un défi envisageable ou d'une utopie?

Il faut tout d'abord définir quelques concepts de base en interprétation en milieu social. Nous emploierons dans ce travail la terminologie québécoise de l'interprétation en milieu social car dans le domaine francophone c'est au Québec que l'on a le plus longtemps travaillé sur cette question. Le terme « banques d'interprètes » fait référence à une liste d'interprètes pigistes qui travaillent auprès de services publics considérés comme essentiels : la santé, les services sociaux, l'éducation et la justice. Ces banques ont pour tâche de faciliter la communication entre les usagers d'origine étrangère des services publics et les professionnels qui y travaillent (médecins, infirmières, travailleurs sociaux, psychologues, enseignants, personnel judiciaire...) (Jiménez Salcedo, 2010 : 72). Ces professionnels ont été connus au Québec sous le nom d'*intervenants*, mais dans les derniers documents publics du Gouvernement du Québec on les appelle tout simplement *professionnels*.

En outre, dans la littérature francophone sur l'interprétation en milieu social il n'est pas question d'*usagers*, mais de *clients* (terme consacré au Québec) ou

bénéficiaires (terme consacré en Belgique). Nous leur préférons cependant le terme *usagers*, qui nous semble moins confus que *client*, puisque les véritables clients des banques d'interprètes sont les services publics qui sollicitent les interprètes et payent le coût des interventions. À cet égard il ne faut pas oublier que les banques d'interprètes suivent le principe de gestion de l'utilisateur-payeur, selon lequel les services d'interprétation se réalisent aux frais de l'établissement où a lieu l'intervention. Cela s'explique par le fait que le recours à des interprètes fait partie de la politique d'accès des citoyens aux services publics et des bonnes pratiques de l'Administration à l'égard des usagers. Ce principe est acquis au Québec mais il n'a malheureusement pas encore été intégré aux modes de fonctionnement des services publics en Europe francophone.

Mais qui sont ces usagers pour qui il faut prévoir des services d'interprétation? La Commission européenne et le Gouvernement canadien les connaissent sous le nom de « nouveaux arrivants »¹ : ce sont des personnes en contexte migratoire, récemment arrivées dans leur pays d'accueil et issus de minorités ethnoculturelles allophones. Le terme allophone est propre à la démolinguistique canadienne : il fait référence aux personnes dont la langue maternelle n'est aucune des deux langues officielles du Canada, à savoir le français ou l'anglais. Il commence à être employé dans les années 70 à la suite des travaux d'une Commission provinciale –la Commission Gendron– dont le but était d'analyser la question des droits linguistiques au Québec. Il ne désigne aucune réalité sociolinguistique puisque les allophones ne constituent pas un groupe unitaire, mais il peut être productif en ce sens qu'il fait référence à une communauté n'ayant la langue qui est utilisée régulièrement dans les services publics ni comme langue maternelle ni comme langue d'usage. C'est de cette discordance entre la langue de l'utilisateur et celle du service que naît la nécessité d'avoir recours à des formes d'aménagement linguistique comme l'interprétation. Ces aménagements ne constituent aucunement la reconnaissance d'une réalité multiculturelle en vertu de laquelle l'État laisserait les immigrants continuer à employer leur propre langue en les encourageant de ce fait à ne pas s'intégrer dans la société d'accueil : ils sont bien au contraire la réalisation du principe libéral d'égalité selon lequel tous les citoyens, quelle que soit leur langue d'usage, doivent avoir un accès égal aux services essentiels de l'État (Pagé, 1998 : 24-27). L'aménagement linguistique devient par conséquent une mesure supplémentaire d'intégration.

Cette conception de l'accès des nouveaux arrivants aux services publics n'a pas encore été intégrée aux pratiques européennes. Selon les différents rapports de la

¹ « Primo-arrivants » dans le jargon des autorités belges francophones.

Commission européenne relatifs à l'immigration, les États membres se consacrent principalement à mettre au point des systèmes d'intégration basés sur le respect des valeurs fondamentales de leur société d'accueil et sur l'apprentissage de la langue, sans pour autant évaluer la pertinence de ces programmes. Nous ajoutons à cette critique le fait que la dimension linguistique n'est prise en compte que dans le volet relatif à l'apprentissage de la langue du pays d'accueil², mais aucunement dans ce qui a trait aux barrières linguistiques que les nouveaux arrivants peuvent rencontrer en contexte migratoire (Commission of the European Communities, 2004), sujet auquel une plus grande importance est accordée au Canada.

Une fois déterminés ces principes de base de l'interprétation en milieu social, nous décrivons comment cette interprétation se réalise dans trois banques d'interprètes opérant dans trois villes différentes : Montréal, Bruxelles et Paris. Ces exemples nous serviront ensuite à évaluer la nécessité d'établir des liens entre les diverses structures d'interprétation en milieu social dans le contexte francophone.

Au Québec la banque d'interprètes la plus importante à bien des égards, notamment en nombre d'interventions par année, c'est la Banque interrégionale d'interprètes de Montréal (BII), qui est en plus la pionnière dans ce genre d'activités après celle de l'Hôpital pour enfants de Montréal. Les interventions des interprètes de cette banque se produisent dans le domaine des services de santé et des services sociaux. La banque fait partie du Service des relations avec la population de l'Agence de la Santé et des Services sociaux (ASSS) de Montréal, qui dépend directement du Ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec. Il s'agit donc d'un organisme public qui fournit un service payant à d'autres organismes publics (CSSS³, hôpitaux, centres de jeunesse, etc.). Selon les données de son dernier rapport (Hemlin, 2009 : 2), la BII dispose d'une liste de 118 interprètes travaillant avec 47 langues de service différentes. Pendant le dernier exercice ils se sont partagé 1.307.300 \$CA. Ce montant fait référence uniquement aux honoraires versés aux interprètes, car les frais administratifs de la banque sont financés par le Gouvernement du Québec. Le fait que la BII fasse partie de la structure de l'ASSS de Montréal aide sans aucun doute à diminuer les frais, qui sont plus élevés dans d'autres banques gérées par des organismes communautaires privés (Jiménez Salcedo, 2010 : 108).

² De plus en plus de pays européens, comme l'Allemagne ou le Danemark, exigent un test de connaissance de leurs langues nationales respectives dans les dossiers de regroupement familial. Par ailleurs, de nombreux pays conditionnent la résidence permanente et l'acquisition de la nationalité à la maîtrise de la langue (Ciré, 2009 : 6-7).

³ Centres de santé et des services sociaux.

Pour ce qui est de la Belgique, nous nous concentrerons sur le cas de Bruxelles, ville du pays qui recense le plus grand nombre d'immigrants et dont la gestion de l'intégration des nouveaux arrivants est *communautarisée*, c'est-à-dire qu'elle relève de chacune des deux instances administratives d'ordre linguistique du pays, soit la communauté française –avec une politique d'intégration constituée d'actions diverses sans autre fil conducteur que celui de mettre à la disposition des immigrants un certain nombre de services⁴–, soit la communauté néerlandophone, qui s'est organisée autour d'une politique d'*inburgering* ou *contrat civique*⁵, beaucoup plus précise (Huytebroek, 2007 : 62-77). Il faut bien évidemment établir un distinguo entre, d'une part, les étrangers qui résident à Bruxelles ou dans les communes flamandes de la banlieue proche et qui travaillent pour les nombreuses institutions internationales ayant leur siège dans la capitale belge (Commission européenne, OTAN, entreprises publiques ou privées, etc.) et, d'autre part, les immigrants économiques, les demandeurs d'asile ou encore les immigrants sans statut administratif précis qui se retrouvent en Belgique dans des contextes migratoires divers. C'est cette double nature –siège de nombreuses institutions internationales en même temps que lieu d'accueil d'immigration économique– qui fait la différence de Bruxelles par rapport à Montréal. Mais il existe un autre élément essentiel, lequel relève de la politique d'immigration des deux pays : la Belgique n'est pas pour le moment un pays d'immigration choisie, contrairement au Canada, qui a mis au point des systèmes de filtrage de l'immigration économique selon ses besoins de main d'œuvre. Cette particularité du système d'immigration canadien, fort discutable aux yeux des Européens, leur permet pourtant de planifier les flux migratoires et donc l'accès aux services publics des nouveaux arrivants.

La banque d'interprètes bruxelloise que nous avons étudiée est le dénommé service d'interprétariat de l'organisme de Coordination et Initiatives pour réfugiés et étrangers (CIRÉ), qui existe depuis 2004. CIRÉ est une structure de coordination réunissant 23 organismes communautaires tels que des services sociaux d'aide aux demandeurs d'asile, des organisations syndicales, des services d'éducation permanente et des organisations internationales. Le 1^{er} janvier 2010 le service d'interprétariat social de CIRÉ s'est séparé administrativement de son organisme

⁴ Dans la plupart des cas, ces actions d'intégration sont menées à bien par des organismes communautaires qui peuvent éventuellement recevoir des financements de la part des pouvoirs publics. Face à la politique flamande, qui mise sur l'intervention directe auprès du nouvel arrivant, les autorités francophones transfèrent cette responsabilité aux organisations censées être sur le terrain.

⁵ En vertu de laquelle le nouvel arrivant est suivi par un *traject begeleider* (accompagnateur) qui parle sa langue maternelle ou sa langue de communication.

de référence, devenant un service indépendant appelé SeTIS Bxl. Nous constatons que la première différence par rapport à la BII de Montréal vient du fait que cette dernière est un organisme public, alors que SeTIS Bxl fait partie d'un organisme communautaire, c'est-à-dire une personne morale de droit privé. Cette caractéristique du modèle de gestion bruxellois a des conséquences sur le nombre total de services sollicités à SeTIS Bxl. Malgré les succès de ces premières années de fonctionnement, les responsables de SeTIS Bxl estiment que les institutions et les organismes susceptibles d'opérer auprès de la population allophone à l'aide d'interprètes en milieu social ne le font autant qu'ils le voudraient tout simplement parce que le financement public fait défaut. C'est le cas des services de santé, dans lesquels on fait toujours appel à des interprètes informels, notamment les autres patients et le personnel de soins, au lieu d'envisager un véritable programme d'intervention systématique d'interprètes professionnels. En conséquence, SeTIS Bxl a contacté IRIS, le réseau administratif qui regroupe les 11 centres hospitaliers de la région de Bruxelles-Capitale, pour entreprendre un projet de convention entre les deux organismes qui permettrait de fournir des interprètes professionnels lors des interventions avec les usagers allophones des hôpitaux. La banque SeTIS Bxl est par ailleurs confrontée au problème de la formation des intervenants, auxquels il faut faire prendre conscience des contraintes que suppose la présence d'un interprète lors de l'interaction, par exemple entre un médecin et son patient. Cette prise de conscience, plus ou moins acquise au Québec, reste toujours à envisager en Belgique et en France.

L'exemple français de structure d'interprétation en milieu social nous est fourni par Inter Service Migrants Interprétariat (ISM), elle aussi association sociale à but non lucratif. Créée en 1970, ISM propose des services d'interprétariat par déplacement et par téléphone. Le service d'interprétariat par téléphone d'ISM constitue une véritable exception dans le domaine francophone, où la plupart des services d'interprétation en milieu social se réalisent en présence physique des deux parties au dialogue, l'intervenant et l'utilisateur. À cet égard il faut préciser que l'interprétation en milieu social à distance, par téléphone et par le Web, est devenue une véritable industrie aux États-Unis et au Canada anglophone (Industrie Canada, 2007 : 57). L'interprétation à distance permet de répondre à l'urgence d'une intervention de manière satisfaisante et cela sans contrainte horaire ou géographique.

Le service d'interprétation par déplacement, quant à lui, fonctionne comme n'importe quelle banque d'interprètes : un intervenant de l'établissement auprès duquel aura lieu l'intervention contacte la banque et fournit les descripteurs de la demande (type d'intervention, nationalité et langue maternelle de l'utilisateur, lieu,

date et heure du rendez-vous...); une fois évalués ces descripteurs, la coordination cherche un interprète approprié parmi ceux qui sont inscrits dans les fichiers de la banque et lui attribue le service selon ses disponibilités.

ISM tient à présenter ses interprètes non seulement comme des professionnels du transfert linguistique, mais aussi comme des décodeurs de la dimension culturelle de la communication, le problème du décryptage des paramètres socio-culturels étant d'une grande importance dans les travaux scientifiques sur l'interprétation en milieu social et constituant par ailleurs un élément qui fait la différence entre les orientations théoriques des différentes banques d'interprètes. ISM prône un rôle actif de l'interprète dans l'interaction sans pour autant tomber dans l'*advocacy*⁶; elle se situe dans une position qui tenderait à voir l'interprète comme l'élément qui établit des liens entre des individus de cultures différentes. En ce sens il est un facilitateur d'intercompréhension (Morrissette, 2005 : 308), rôle qu'il peut assumer aisément grâce à sa biculturalité et au décentrage par rapport à sa culture d'origine (Graber, 2002 : 117). La BII de Montréal, quant à elle, a subi une évolution qui l'a menée de l'interprétation culturelle de ses premières années à un positionnement plus neutre selon lequel l'interprète en milieu social est avant tout un professionnel du domaine linguistique : il gère le « complément culturel » inhérent à toute interaction en faisant des remarques sur tel ou tel aspect d'ordre socioculturel avant ou après l'intervention et en essayant de neutraliser tout impair culturel qui pourrait apparaître pendant l'entretien (Bourque, 2004 : 304). SeTIS Bxl, à son tour, établit le rôle de l'interprète lors de l'intervention dans un texte rédigé à l'intention des intervenants⁷ : l'interprète ne fournit aucune aide directe aux usagers et de ce fait ne remplit pas les fonctions qui sont attribuées à l'intervenant ; pour ce qui est de la dimension culturelle de l'intervention, l'interprète peut émettre des informations d'ordre culturel visant à faciliter la communication entre l'intervenant et l'utilisateur, mais son rôle de médiateur reste à tout moment du côté de la langue, sans rentrer dans le domaine de la médiation interculturelle.

⁶ Dans les pays anglo-saxons, le terme *advocacy* fait référence au fait de s'aligner sur les arguments de l'immigrant comme une façon de compenser l'inégalité instaurée entre la puissance publique et l'immigrant. Dans cette perspective, Gehrke considère que l'interprétation en milieu social est à mi-chemin entre l'interprétariat et le travail social (Gehrke, 1993: 420). Nous pensons plutôt que tous les citoyens –nationaux et d'origine étrangère– sont soumis à l'Administration. Cette soumission est établie par le principe de la prerogative de puissance publique, si cher aux systèmes juridiques inspirés du droit administratif français: il ne s'agit pas d'un principe d'inégalité mais d'un contre-poids inhérent à toute démocratie, puisque cette puissance publique est à son tour sous l'emprise de la justice administrative (Jiménez Salcedo, 2010: 50).

⁷ Il s'agit du Vade-Mecum des utilisateurs:
<<http://www.cire.irisnet.be/services/interpretariat/vademecum-utilisateur.html>>.

Pour ce qui est des profils professionnels des interprètes, SeTIS Bxl déclare que la plupart des professionnels travaillant pour l'association sont des étrangers issus du même groupe ethnoculturel que les allophones auprès desquels ils oeuvrent. Il en est de même pour les deux autres banques d'interprètes. Aucune des trois ne dispose d'un modèle précis d'habilitation de leurs interprètes : la BII est la plus avancée à cet égard, car elle a déjà établi une liste de critères de sélection⁸ dans l'attente de pouvoir appliquer dans les années à venir un système d'habilitation au niveau provincial, tel que cela se fait dans le domaine de la justice. En effet, l'administration judiciaire du Québec a mis au point la Directive A-6 visant entre autres à établir les paramètres d'habilitation des interprètes travaillant dans les tribunaux. Ce système d'évaluation permet au moins d'avoir recours à des professionnels ayant démontré des connaissances dans les langues de travail et dans les techniques d'interprétation. Le problème c'est que les tribunaux doivent assez souvent faire appel à des interprètes qui ne sont pas habilités lorsque les langues de travail sont rares ou quand le Palais de Justice de Montréal est débordé. Eu égard à l'expérience dans le domaine de la justice, il est à supposer qu'une habilitation pour les interprètes oeuvrant dans le domaine de la santé ne réglerait pas complètement le problème de la professionnalisation des interprètes, puisqu'il y aura toujours des situations d'urgence ou des langues de travail pour lesquelles on ne peut compter que sur peu d'interprètes, mais au moins les critères seront clairs et la plupart des interprètes seront contraints de s'y conformer.

La description des principes de travail de ces trois banques d'interprètes nous permettent de viser des aspects de l'interprétation en milieu social pour lesquels une collaboration en réseau serait fort utile.

Tout d'abord, une banque d'interprètes basée sur un modèle de gestion publique contribuerait à l'essor de ses activités tout en réduisant les coûts. En effet, l'expérience de Montréal montre bien qu'une banque insérée dans la structure des services publics demeure plus accessible pour les intervenants et s'avère moins onéreuse car les ressources sont optimisées. Un travail en réseau donnerait aux responsables des banques d'interprètes européennes l'occasion d'observer la gestion d'une banque publique qui gère un grand volume de demandes comme le fait celle de Montréal.

Un travail en commun entre les banques d'interprètes francophones permettrait également de mettre en place des stratégies communes de

⁸ Dans l'Annexe 1 du document « Politique destinée aux établissements ou organismes concernant les demandes d'interprétation culturelle », la BII fixe les critères de sélection pour les interprètes: <http://www.santemontreal.qc.ca/pdf/BII/Pol_etablissement_interpretation.pdf>.

sensibilisation à l'égard des pouvoirs publics. Il est évident qu'il existe pour l'instant un manque flagrant de sensibilité de la part de l'administration vis-à-vis des barrières linguistiques dans l'accès aux services publics, aussi bien en France qu'en Belgique. Cette tendance semble s'estomper petit à petit, comme le montre le récent colloque *Interprétariat, Santé et Prévention*, organisé par ISM Interprétariat avec le soutien du Ministère français de la Santé, qui s'est tenu à Paris le 18 mars 2010 et auquel a assisté la ministre Roselyne Bachelot. La collaboration et l'échange d'information au niveau international entre les différentes structures d'interprétation permettraient de fournir des solutions communes au problème du financement des services d'interprétariat, raison pour laquelle les intervenants, surtout en milieu de soins, se montrent réticents à faire appel à un interprète et préfèrent se débrouiller avec les moyens du bord (personnel multilingue, patients d'origine ethnoculturelle diverse, etc.).

La collaboration entre les différentes banques permettrait également d'ouvrir le débat sur les modalités d'intervention des interprètes. Dans une époque de compressions budgétaires dans tous les domaines comme celle que nous vivons, l'Administration peut-elle se payer des interprètes? L'accès égalitaire aux services publics peut-il être sacrifié sur l'autel de l'austérité? Nous pensons que les réponses à ces deux questions ne sont aucunement incompatibles. L'expérience d'interprétation par téléphone engagée à Paris pourrait-elle servir de modèle à d'autres banques d'interprètes? Pourrait-on même envisager un service d'interprétation par téléphone, francophone et commun à la France, la Belgique, la Suisse et le Québec? Des entreprises nord-américaines fournissent ce genre de services aussi bien aux États-Unis qu'au Canada anglophone. Les logiciels de communication sur internet permettent des interventions en temps réel à des kilomètres de distance. Cela s'est avéré fort utile en Amérique du Nord, où les distances rendent impossible une structure centralisée d'interprétation par déplacement. Un projet de la sorte serait-il faisable pour l'Europe et l'Amérique du Nord francophones? L'idée semble peut-être utopique, mais seule la constitution d'un réseau commun permettrait de l'étudier en profondeur.

Il en est de même pour la nature des interventions : une perspective internationale et francophone permettrait d'ouvrir un débat sur le véritable rôle de l'interprète lors de l'intervention et cela sans être tributaire des travaux critiques et de l'expérience pratique menée dans les pays anglo-saxons, tenant compte exclusivement des spécificités des contextes migratoires des pays francophones. La question de la formation, l'évaluation et l'habilitation des interprètes serait placée dans une perspective internationale qui ouvrirait la voie non seulement à l'analyse des solutions apportées dans les pays francophones, mais surtout à l'établissement

de systèmes communs d'habilitation qui comporteraient une plus grande mobilité des professionnels. Par ailleurs, ce système normalisé d'habilitation rassurerait les intervenants, lesquels pourrait se référer à un ensemble de paramètres de qualité des interprètes. Il ne faut pas nier l'évidence : il existera toujours des interprètes *ad hoc* puisque la nature même des interventions rend parfois impossible la présence d'un professionnel, par exemple dans un cas d'extrême urgence, mais ces efforts de normalisation du métier neutraliseront au moins le plus grand nombre de ces impondérables.

Autant de problématiques de l'interprétation en milieu social pour lesquelles la constitution d'un réseau francophone contribuerait à trouver des solutions. Le défi consiste à trouver des stratégies communes pour avancer dans la professionnalisation du métier et pour convaincre les services publics de la nécessité éthique et légale de faciliter l'accès à ces services aux personnes allophones. Nous refusons de voir ce projet comme une utopie et préférons le considérer comme un espace commun de travail qui devra se mettre en place au fur et à mesure.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURQUE, R. (2004) : *Guide sur les services de santé et les services sociaux pour les interprètes en milieu social*, Montréal, Services aux communautés linguistiques et ethnoculturelles.
- CIRÉ ASBL (2009) : *Les politiques d'intégration en Europe*, Bruxelles, CIRÉ asbl.
- COMMISSION OF THE EUROPEAN COMMUNITIES, *Communication from the Commission to the Council, the European Parliament, the European Economic and Social Committee of the Regions. First Annual Report on Migration and Integration*, Bruxelles, 16/07/2004, COM(2004) 508 final.
- GEHRKE, M. (1993) : « Community interpreting », en C. Picken (ed.) (1994) : *Translation-The Vital Link : Proceedings of the XIIIth World Congress of FIT*, vol. 1, Londres, Institute of Translation and Interpreting.
- GRABER, M. (2002) : « Communication interculturelle à l'hôpital : réflexion autour de la médiation », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 36.
- HEMLIN, I. (2009) : *Banque interrégionale d'interprètes 2008-2009*, Montréal, Agence de la Santé et des Services sociaux de Montréal.
- HUYTEBROEK, É. et P. SMET (2007) : *L'Accueil des primo-arrivants en Région de Bruxelles-Capitale*, Bruxelles, Commission communautaire commune de Bruxelles-Capitale.

INDUSTRIE CANADA (2007) : *Portrait de l'interprétation en milieu social*, Ottawa, Gouvernement du Canada.

JIMÉNEZ SALCEDO, J. (2010) : *Traducción-interpretación en los servicios públicos en Quebec : ¿un modelo para Andalucía?*, Séville, Fundación Centro de Estudios Andaluces.

MORRISSETTE, K. (2005) : « L'interprétariat : espace de médiation interculturelle dans le contexte francophone québécois », *Ethnologies*, 27-1.

PAGÉ, M. (1998) : *Usage des langues dans les services de l'État québécois*, Montréal, Conseil de la langue française.

SETIS BXL (2008) : *Rapport d'activités 2008*, Bruxelles, CIRÉ asbl.

Les composantes culturelles de la publicité internationale

ESTHER KWIK

Universidad de Oviedo

1. INTRODUCTION

Tout semble nous renvoyer au mondial: le libre échange de biens matériels, la disparition des barrières commerciales entre pays, l'essor de nouveaux pays émergents, le développement d'une économie de libre marché, le déploiement de nouvelles technologies en communication et en production; tout semblerait nous conduire inexorablement vers une conscience universelle... Tout, sauf peut être un élément qui résiste tout particulièrement à l'uniformisation de notre monde: le facteur culturel :

La mondialisation, qui marquera notre siècle, est inévitable compte tenu de la circulation des technologies, de l'information et des capitaux. Le défi consiste à s'appuyer sur nos différences pour apprendre et progresser, et finir ainsi par renforcer notre propre identité. S'ouvrir au changement ne signifie pas oublier ses racines. Bien au contraire (cité par Dru, 2007 : 171).

Les paroles de Carlos Ghosn, Président de Renault et de Nissan, prononcées lors d'un discours sur la diversité, au dîner annuel de la Japan Society de New York, nous plongent directement dans le vif de notre étude: en quoi le contexte culturel influence-t-il la communication internationale d'une entreprise? La composante culturelle nous semble décisive, et de sa bonne perception et exécution dépendra le succès d'une campagne publicitaire. Elle conditionne non seulement le choix d'une communication appropriée et efficace, mais affecte aussi en amont, la politique de marketing international de l'entreprise, la façon de gérer les relations entre pays vendeur et pays acheteur, la manière de comprendre quelles sont les attentes, les habitudes d'achat des consommateurs ainsi que leur comportement.

1.1. Stratégies multiples pour un marché unique

La concurrence sur les marchés, le besoin de survie, quel que soit le motif, nul ne peut échapper à la mondialisation. Les entreprises se transforment désormais en structures interactives à la recherche d'efficacité à échelle planétaire. Un tel résultat dépendra essentiellement de stratégies bien définies comme production, distribution, prix et communication. Les réseaux de communication eux mêmes se mondialisent pour devenir réellement performants. En ce qui concerne la stratégie de communication, la publicité internationale représente un des moyens les plus efficaces. C'est alors que se pose le problème de bien définir la politique de communication de l'entreprise: standardiser le message publicitaire ou bien l'adapter à chaque pays?

1.1.1. La standardisation

La standardisation des politiques de marketing présuppose l'homogénéisation des marchés et l'uniformisation des comportements. Selon cette tendance, les consommateurs auraient les mêmes besoins, les mêmes désirs et les mêmes habitudes de consommation, au sein d'un marché unique. L'article de Theodor Levitt dans *The globalization of markets* (1983) renforce l'idée d'un monde allant vers une communauté globale convergeante, où les différences culturelles s'estomperaient. Certaines catégories de produits sont moins dépendantes de la culture des consommateurs que d'autres (vêtements, produits de luxe, parfums, montres, haute technologie, services, voyages). Un même produit est diffusé sur tous les marchés avec le même packaging, le même positionnement-prix et la même communication. Ces produits récents, très fonctionnels, sans ancrage culturel et qui dans certains cas ne jouissent pas encore d'une grande notoriété et d'une image de marque solide; visent un grand segment composés principalement par une cible de professionnels, de cadres et de jeunes. Selon Eliane Karsaklian (2007 : 18), plus les personnes appartenant à la cible visée ont un style de vie et une mobilité comparables, plus elles sont considérées comme étant comparables dans leurs attentes de certains produits. Le « consommateur monde » recherche davantage l'adhésion à un groupe dont le mode de vie soit identique sur toute la planète, plutôt que l'appartenance à un groupe ethnique. Les marques deviendront pour lui un indicateur de positionnement social et les valeurs universelles que projettent les icônes lui permettront de se les approprier. Standardiser l'image de la marque et le positionnement du produit est une nécessité et une garantie pour éviter d'éventuelles dérives et le risque d'une image floue, incohérente entre les pays. « La standardisation, c'est la meilleure façon d'imposer une marque

internationale. Et puis une marque qui est présente partout, dans tous les marchés, avec le même discours, avec le même concept, avec la même couleur, c'est rassurant »¹ (Propos recueillis lors d'un entretien en 2007). Dès lors, la politique de communication sera identique sur tous les marchés quelles que soient les différences socioculturelles de chaque pays. La standardisation suppose des coûts moins élevés évitant ainsi l'adaptation pays par pays. Elle possède une plus grande rapidité d'exécution des campagnes, une diffusion de la marque plus rapide, une image de marque renforcée ainsi qu'un positionnement mondial identique. Malgré ces avantages, l'homogénéisation totale reste encore une utopie. Certaines marques mondiales comme Nike ou Coca-Cola, malgré la standardisation de leur campagne, vont être obligées de décliner ces messages différemment, non seulement en fonction des langues mais en fonction des styles, des revendications culturelles, des espaces régionaux... En effet, certains consommateurs pourraient réagir négativement face à un produit qui ne tient pas compte de ses spécificités, d'où une certaine perte d'efficacité du message inadapté aux spécificités locales. Dans certains pays, il existe un rejet de la culture *mainstream* ou culture dominante, notamment l'américaine. La sous culture ou contre culture revendique dès lors un caractère d'identité face à la culture hégémonique. Prenons le cas de certains pays arabes où le consommateur pour des motifs politiques et nationalistes se tourne de préférence vers des marques locales comme *Mecca Cola* face à *Coca-Cola*.

1.1.2. La localisation

Conscientes de ce handicap, les entreprises vont localiser. C'est l'exemple de Michelin qui adapte son discours à chaque pays. Ainsi, les entreprises pourront utiliser des marques globales pour certains produits et des marques locales pour d'autres comme pour le cas de Danone. C'est en quelque sorte jouer sur les deux tableaux: le tableau de la globalisation de l'idée, du concept et du sens, de ce que l'on veut dire pour que chaque élément de la marque renvoie à la même idée de marque; et le tableau de la localisation en adaptant tout ce qui pourrait ne pas passer aisément dans le pays cible. Le cas de Nivéa est le plus représentatif. Dans chaque pays, les gens croient que Nivéa est une marque du pays. En Allemagne, puisque évidemment c'est une marque allemande; les Français à leur tour croient que c'est français et les Américains pensent que c'est américain. Il existe actuellement une tendance à imposer une vision commune de la marque entre les

¹ Alain Meillès, directeur de l'agence Ursula Grüber à Paris.

différents pays où elle est présente et à en coordonner au niveau local les différentes versions. Face à la tendance générale d'homogénéiser certains marchés et certains produits, les différences culturelles représentent cependant un obstacle non négligeable de la communication internationale. Les habitudes locales, les modes de vie, les croyances et les valeurs peuvent être un frein à la commercialisation uniforme des produits et services. Les individus à travers le monde se différencient par leurs besoins et par leur façon de les satisfaire. Les consommateurs du « village global » ont des comportements et des habitudes de consommation et d'utilisation variables ainsi que des appréciations différentes des messages. Donc, plus l'entreprise aura une projection internationale, plus elle devra être sensible aux différences culturelles, sociales, économiques et juridiques de chaque pays. Les produits véhiculant une charge symbolique, et très liés aux contextes culturels comme les produits de grande consommation et les produits alimentaires, ne peuvent que rarement faire l'objet d'une communication standardisée. L'entreprise doit donc gérer simultanément le niveau global et le niveau local et aboutir à la *glocalisation*, formule médiane qui utilise conjointement la standardisation et l'adaptation et qui répond au slogan, désormais célèbre, « Think global, Act local ». L'image locale de l'entreprise s'avère excellente puisqu'elle tient compte des besoins spécifiques du marché local et des attentes. Toutefois, l'adaptation représente certains inconvénients non moins importants pour une économie de marché: coût surélevé, risque de disparité de l'image de l'entreprise sur les marchés internationaux, contrôle difficile de la communication et rapidité d'exécution faible. Il faut partir du principe que quelle que soit la stratégie de communication utilisée, (standardisation et / ou localisation), ni l'une ni l'autre ne s'excluent forcément, elles ne sont pas nécessairement le contraire de l'autre. Elles s'enchevêtrent pour tisser une toile de fond où tantôt l'une primera sur l'autre, ou bien les deux seront utilisées simultanément. Elles se complètent ou s'alternent, suivant les besoins du marché cible, ou le type de produit. C'est la globalisation de l'idée, du concept, et c'est la localisation des exceptions. Ce qui reste intangible concerne la communication sur la marque source qui porte les valeurs de base de l'entreprise. La communication étant le principal vecteur de créations immatérielles, elle véhicule sur les produits une valeur culturelle qui va au delà de leur valeur matérielle. Le message publicitaire s'inscrit dans cette logique tout en respectant le caractère local de la communication. Il a d'autant plus de chance d'être efficace qu'il est une adaptation locale des grandes orientations internationales, donnant l'impression d'être spécifique.

2. CULTURE ET MONDIALISATION

Il est certainement difficile de bien cerner le concept de culture, tant par la quantité de définitions qui existent, que par les théories qui oscillent entre le caractère inné ou acquis de la culture. Nous pourrions parler à la fois d'une culture héréditaire que partage une société à travers les normes, les mythes, les archétypes et les valeurs implicites de l'inconscient collectif ; et d'une culture acquise par l'apprentissage et le mimétisme des comportements et des attitudes à suivre au sein d'une société. Notre bagage culturel se compose à la fois d'interprétation et d'imitation. L'individu absorbe presque inconsciemment une vision du monde qui affectera sa relation au monde, à l'univers, à soi même et aux autres. Nous retiendrons deux définitions assez proches du concept culture: celle que nous propose Edward B Tylor dans *Primitive Culture* (1871) :

Dans son sens ethnographique le plus large, le terme de culture ou civilisation désigne ce tout complexe qui comprend à la fois le savoir, les croyances, les arts, les lois, les coutumes ou toute autre faculté ou habitude acquise par l'être humain en tant que membre d'une société.

Ou bien celle présentée par l'Unesco² :

L'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social et englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.

Si nous partons du principe que le marketing international a pour but de satisfaire les besoins des consommateurs, et si d'autre part, les modes de vie, les habitudes des hommes vivant en société sont une représentation de la culture, il va de soi que tout effort devrait se pencher à comprendre la culture des autres. Vendre à l'international un produit, une marque, c'est tenir compte des différences culturelles, les respecter sachant qu'il n'existe pas de culture supérieure ou inférieure. Pour A. Mattelart, une culture universelle imposée entraîne la destruction des différentes cultures : « L'acculturation achevée est la réduction à l'unité, à l'uniformisation culturelle par voie de déculturation » (2007 : 52). Quant à la vision de Todorov, le métissage culturel devient inévitable, les cultures s'entrecroisent comme des « vases communicants » :

² Fukuda-par s. (2000) : « A la recherche d'indicateurs de la culture », *Rapport mondial sur la culture*, Paris, Unesco.

Nous possédons non pas une mais plusieurs identités culturelles. Tout individu est pluriculturel; les cultures ne sont pas des îles monolithiques mais des alluvions entrecroisées. L'identité individuelle résulte du croisement entre plusieurs identités collectives. Il n'existe pas des cultures pures et des cultures mélangées; toutes les cultures sont mixtes. Les cultures sont en perpétuelle transformation. Les cultures se forment pas addition et par agglutination. Les cultures sont en transformation constante mais sans culture commune au groupe, l'être humain dépérit. La culture qui ne change plus est précisément une culture morte (2008 : 90).

Cependant, cet amalgame de cultures débouche sur un paradoxe. Nous observons un client mondialisé ambivalent qui souhaite d'une part accéder à un meilleur niveau de vie standardisé, et à la fois, épris de nationalisme, défend de plus en plus ses particularismes culturels :

Pour cette raison tout changement qui affecte la culture est vécu comme une atteinte à mon intégrité. L'époque contemporaine, au cours de laquelle les identités collectives sont sommées de se transformer de plus en plus vite, est donc aussi celle où les groupes adoptent une attitude de plus en plus défensive, en revendiquant farouchement leur identité d'origine (Todorov, 2008 : 91).

C'est ce que les entreprises ne doivent pas perdre de vue: vendre un produit à une cible qui réagit en grande mesure par les émotions. Nous pouvons aisément parler de synergie entre culture et publicité. La communication publicitaire à 90% émotionnelle et à 10% rationnelle, ne transmet pas uniquement l'image de marque d'un produit, elle véhicule des sentiments, des mythes, des croyances, surtout si celle-ci est représentée par une « star » dans le domaine des sports, du cinéma ou autre. L'identification de la cible aux valeurs de la célébrité et donc à celles de la marque, tisse une relation affective entre consommateur et produit par le biais du personnage célèbre. La culture quant à elle, fournit à la fois à l'individu, sur le plan psychique des canaux d'expression de ses sentiments, et sur le plan social, elle lui procure un sentiment sécurisant d'appartenance à un groupe. La culture conditionne donc les habitudes et les comportements des consommateurs et c'est la société qui devient le creuset des valeurs, des croyances et des normes de l'individu.

Selon la stratégie d'entreprise, si la « star » possède une projection internationale, son image restera identique sur toutes les versions. Dans d'autres cas, l'image est déclinée selon le pays ou le continent, dans le but de favoriser une meilleure réception de la part du client potentiel qui pourra ainsi se reconnaître au moyen d'individus locaux. Cependant, ces petites retouches peuvent être à l'origine de malentendus et d'une certaine polémique comme le cas très récent de la publicité de Microsoft en Pologne (réunion de businessmen souriants autour

d'une table) où un personnage noir a été remplacé par une personne de race blanche, d'où les accusations de racisme contre l'entreprise qui a dû s'excuser et retirer l'image. Ces différents exemples nous montrent à quel point le moindre détail devra être étudié afin de ne pas heurter les sensibilités du pays récepteur.

3. LES CONTRAINTES CULTURELLES

Il est évident que les contraintes culturelles (langue, tabous, croyances, normes sociales, aspect esthétique, etc.) marquent un obstacle à la communication internationale et conditionnent substantiellement les décisions des spécialistes du marketing. Eliane Karsaklian souligne que les différences socioculturelles sont l'expression des écarts de perception entre la culture du marché source et celle du pays cible et que la politique de communication est celle qui met le plus en relief ces écarts. Prenons quelques exemples qui illustrent bien ces préférences culturelles très marquées chez le consommateur: les Anglais préfèrent les yaourts moins sucrés que les Français; les Néerlandais préfèrent la margarine, les Français le beurre, les Espagnols et les Italiens l'huile d'olive. Les méditerranéens aiment mieux le vin, tandis que l'Europe du Nord boit de la bière. Les Allemands ont longtemps choisi de rouler à l'essence, les Français au gazole. « Un produit est un produit partout, ce qui est différent c'est le rapport qu'entretient le consommateur avec le produit » (Karsaklian, 2007 : 95)

Communiquer avec des personnes d'autres cultures ne dépend pas uniquement de la maîtrise de la langue mais aussi du contexte culturel. Dans une culture de haut contexte comme l'Asie, (sociétés collectivistes) la communication passe surtout par des éléments non verbaux, implicites, sujets à l'interprétation qu'en fait chaque société; alors que dans les cultures occidentales de bas contexte (sociétés individualistes) le message est nettement plus explicite et la communication plus directe.

3.1. La langue

Vendre un produit, une marque à l'étranger suppose une exportation culturelle et linguistique. Il va de soi que connaître la langue d'une culture est fondamental pour une stratégie de marketing réussie. En tant que principal véhicule de culture, la langue est dotée d'une valeur intrinsèque qui appartient au domaine de l'implicite langagier et renvoie à l'imaginaire culturel des récepteurs de la langue en question, c'est pourquoi, elle représente un des éléments culturels les plus difficiles à maîtriser. De sorte que les grandes firmes optent de plus en plus pour des publicités sans texte afin d'éviter les dérapages d'un transfert

linguistique funeste. Tout ce qui est impact visuel et qui ne demande pas de traduction, c'est ce qui voyage le mieux. Rappelons le cas de la campagne de Peugeot *Sculpteur* réalisée en Inde sans aucun dialogue. Les agences en communication l'ont bien compris pour les campagnes publicitaires mondiales: une accroche, un slogan devra voyager à l'international par le fil conducteur du concept, sans traduction mot à mot. C'est l'adaptation et pas forcément la traduction qui saura en conserver le sens et l'intention. Nous citerons à la suite quelques exemples de mauvaises traductions de slogans, de phonétiques équivoques, de logos mal perçus dans certains pays, et à l'origine d'échecs publicitaires. Le slogan de Pepsi « Come Alive With the Pepsi Generation avait été traduit en chinois par « Pepsi fait sortir vos ancêtres de la tombe ». La traduction actuelle « Cent choses heureuses » a favorisé une meilleure réception du message. Quand American Airlines a voulu faire de la publicité pour ses vols en première classe sur le marché mexicain, leur slogan « Fly in Leather » (Volez dans du cuir, en référence au cuir des sièges) a été traduit en espagnol par « Vuela en Cuero », ce qui signifie : volez nus. Exporter une marque ayant des connotations positives et se prononçant presque de la même façon représente quelquefois une tâche impossible. Colgate avait essayé de lancer en France un dentifrice appelé *Cue...* Coca-Cola s'est lancé sur le marché chinois, avec le nom « Kekoukela », ce qui signifie « Mords le crapaud en cire ». Après avoir fait des recherches parmi 40 000 caractères pour trouver un équivalent phonétique, la marque a opté pour « Kekoukele », qui peut se traduire par « délicieux bonheur ». (Les Chinois donnent une grande importance aux noms qui véhiculent une connotation positive, un nom porte bonheur). L'Oréal *Ou la ya* veut dire « L'élégance de l'Europe ». Un nom particulièrement bien choisi présent sur toutes les bouches des Chinoises. Autre exemple de réussite de la marque espagnole Cola Cao qui a traduit son nom par *Gao-Le-Gao* « grandir heureux grandir » ou bien celle des supermarchés Carrefour traduit en chinois par *Jialefu* et qui signifie « maison du bonheur ». Cependant, lorsque General Motors introduisit le modèle Chevrolet Nova en Amérique Latine, la firme ne s'était pas rendue compte qu'en espagnol *no va* signifie ne fonctionne pas, ce qui les obligea à le changer par celui de Caribe. Même cas en Espagne avec Mitsubishi qui dû changer le nom du modèle tout terrain *Pajero* par *Montero*. Que se passera-t-il avec le modèle de la maison Audi qui se fabriquera en Espagne sous le nom de Q3 (cutres = crasseux) ? Il ne faudra pas oublier non plus l'importance qu'accordent certains pays comme la Chine à la calligraphie (*shu-fa*). Une belle écriture ne fera que renforcer l'image positive d'une marque. Une erreur de graphie pourrait créer sans le vouloir un sérieux conflit. Le logo « Air » de la marque Nike a dû être retiré immédiatement de la vente lorsqu'ils se sont rendus

compte que la transcription ressemblait au nom de « Allah ». Ces erreurs de communication nous montrent bien que les mots, les émotions, les croyances qui se rattachent à un produit, à une marque ou à un slogan ont un poids décisif lorsqu'il s'agit d'atteindre la cible mondiale.

3.2. La religion

La religion, les croyances affectent les valeurs et les comportements des différentes cultures et ont un poids considérable dans certaines sociétés. Pour ne pas heurter la sensibilité religieuse, il est recommandé de ne pas faire la publicité de produits contenant du porc pour un public juif (certificat *Casher*) ou musulman (certificat *Halal*), de produits contenant du bœuf en Inde, (animal sacré) ou de l'alcool dans les pays musulmans. En 1996, McDonald's a dû retirer une publicité en Israël qui montrait un hamburger où une tranche de viande touchait une tranche de fromage. Selon la loi juive de la Torah « basar bejalav », il est interdit de cuisiner, de consommer ou de vendre de la viande et du lait ou tous ses dérivés ensemble. Actuellement, McDonald's a implanté pour les plus orthodoxes des restaurants où l'on sert uniquement des produits *Casher* strictement contrôlés selon les normes religieuses, et qui ferment le jour du Sabbath. Il existe par ailleurs, d'autres restaurants McDonald's sans restrictions religieuses pour les Israéliens laïques. La même entreprise propose en Inde le *Maharaja Mac* au poulet.

3.3. L'aspect esthétique, les symboles

En publicité, le choix de certaines couleurs, ou de certains icônes véhicule un symbolisme intimement lié à des aprioris culturels, peuvent devenir des éléments de controverse et être mal perçus par la culture cible si l'on ne prend pas soin d'en tenir compte pour exporter une marque ou un logotype. Méconnaître l'interprétation des couleurs selon les cultures pourrait vouer à l'échec une campagne publicitaire. La couleur agit sur la perception et l'état affectif des individus, bien que toutes les sociétés n'aient pas la même perception des effets psychologiques de la couleur sur les émotions. D'autre part, sur le plan cognitif et au moyen de l'apprentissage, l'individu associe la couleur à des symboles. Ces aspects symboliques sont éminemment culturels; c'est pourquoi ils s'interprètent de façon différente selon les pays et sont difficilement transposables d'une culture à l'autre. Le blanc symbolise la vie et la pureté dans certains pays (Europe) et la mort dans d'autres (en Asie de l'Est). Le rouge est la couleur de la chance en Chine, tandis qu'elle représente l'amour ou le danger pour d'autres cultures. Le violet est une couleur noble au Japon, alors qu'elle représente la mort dans certains pays

sud-américains. En Iran, la couleur du deuil est le bleu, le noir dans le monde occidental. Par ailleurs, la présence d'êtres humains sous des traits d'animaux peut choquer la sensibilité des cultures islamiques et offenser les pays bouddhistes qui croient en la réincarnation.

En ce qui concerne les superstitions, certaines cultures attachent une valeur particulière à des chiffres précis porteurs de symbolisme. Ainsi, en Chine on attribue la chance au chiffre 8 (rappelons la date des Jeux Olympiques le 08/08/2008 à 8h du soir), tandis que le 4 représente la mauvaise chance. Pour l'Europe le 7 aura des connotations positives tandis que le 13 aura l'effet contraire.

4. VERS UNE CULTURE UNIVERSELLE ?

Si d'une part les exemples mentionnés plus haut nous révèlent une grande diversité de composantes culturelles au sein d'une communication internationale, il n'en reste pas moins vrai que la publicité est capable de véhiculer des signes universels et des symboles inscrits dans l'inconscient collectif. Ces structures psychiques et ces archétypes constants chez l'être humain, permettent de relier l'universel et l'individuel. Ils vont par ailleurs provoquer chez la cible une réaction favorable au moyen du langage symbolique: ils fonctionnent comme des catalyseurs psychologiques pour obtenir l'effet désiré. Quel que soit le pays récepteur, ces archétypes jouent un rôle unificateur à l'image de l'éternelle jeunesse, du bonheur, de la famille, du succès, etc. :

Le problème c'est l'universalité des questions: l'amour, la haine, la jalousie, la séduction, tous les grands thèmes, les sept péchés capitaux, toutes ces choses là ce sont des choses qui sont partagées par l'ensemble de l'humanité et donc là vous n'avez pas de problème ni d'adaptation, ni de culture³ (propos recueillis lors d'un entretien sept 2008).

A cela s'ajoute un renforcement de l'impact du message par une convergence d'affectivité. C'est bien souvent un argument sur lequel la publicité s'appuie pour gommer au maximum les plus grands obstacles d'adaptation. Les agences de communication se mondialisent et se fusionnent pour centraliser leurs efforts et pour devenir plus performantes sur le marché car celles qui n'ont pas de réseaux n'ont pas de clients internationaux. L'avis et le savoir-faire de ces experts en communication nous illustre parfaitement sur ce qui se fait réellement. « Ce sont des professionnels qui peuvent tester d'éventuels problèmes suffisamment tôt

³ Claude Jean Couderc, Executive Vice-président Euro RSCG Worldwide Réseau de communication Havas.

pour les intégrer avant que la campagne soit déjà lancée dans 40 pays ». C'est ce que nous explique Nicolas Bordas lors d'un entretien⁴ (août 2008) :

Plus le message sera simple et iconique, plus il aura des chances de passer sans trop de réticences. La publicité a cet enjeu qui est la concision absolue. Donc, il faut véhiculer une idée très forte afin de construire la vision de la marque, donner la différence du produit avec le minimum de mots et garantir son efficacité. Est-ce que j'ai une idée mondiale qui peut s'exprimer mondialement? est une question que l'on se pose en amont, très en amont. C'est au moment de l'élaboration d'idées, du concept central de communication, de la signature de marque, très souvent, qu'on se pose cette question lorsqu'on a un enjeu de communication mondiale. Pour ce faire, on utilise bien évidemment des gens qui sont dans la culture locale et donc, on travaille avec nos agences en conception pour vérifier que le message est approprié pour le pays, pour vérifier qu'on peut trouver une acception qui ne trahit pas le sens mais qui est complètement adaptée au pays. Quand on fait des campagnes internationales, on les conçoit dans deux langues, ou quelquefois même dans cinq langues. Pour garantir qu'un concept voyage bien, il suffit de limiter le nombre de mots pour maximiser l'idée visuelle. C'est pour ça que la plupart des campagnes mondiales sont des campagnes avec des visuels très forts. Une image a sept fois plus de force qu'un mot. C'est parce que les images voyagent forcément mieux et plus vite que la plupart des mots sans avoir besoin de traduction, surtout quand ce sont des images empruntées à la culture mondiale. Nous sommes des médiateurs qui sommes plongés dans le bain culturel local, avec un enjeu qui est de toucher la fibre qui déclenche. C'est pour ça que les marques mondiales, pour éviter les risques de trahisons par difficultés de traduction culturelle font appel à un langage beaucoup plus symbolique à tout point de vue, et ont tendance à minimiser la partie des mots pour maximiser la partie photo ou film. Parce que qu'à un moment donné, la communication fonctionne quand même dans une ligne d'imposition. On apprend aux gens dans le monde entier à dire Nike = just do it. Mais à un moment donné aussi, le fait d'avoir le switch (la petite virgule de Nike) devient un langage universel beaucoup plus parlant, beaucoup plus signifiant que la collection de mots. Donc, plus les mots sont économiques, plus ça voyage. C'est donc pour ça que très souvent les marques mondiales veulent des idées visuelles, même si elles ont aussi besoin de mots pour donner du sens. Je ne suis pas en train de dire qu'elles se passent complètement des mots. Elles préfèrent avoir trois mots comme « Just do it » que vingt trois mots. Il faut être fou pour dépenser plus. Ça sera des rabs. Et c'est quand même super dur à transcrire dans tous les pays. Donc, l'enjeu c'est bien d'avoir une idée internationale, une idée qui fonctionne et qui crée du business dans tous les pays, d'où le rôle des planneurs stratégiques. On a des gens qui travaillent sur l'idée avant même que les créatifs commencent à lever le crayon. Ce sont ceux qui décident le message

⁴ Nicolas Bordas: président de TBWA France et Président de l'A.A.C.C. (Association des Agences Conseils en Communication). Entretien accordé à Esther Kwik le 10/08/2008.

clé avant qu'on briefe les créatifs pour dire : et bien maintenant trouve-moi un film ou un spot radio qui permette au message d'être entendu par les gens. Le plus dur est bien de trouver des idées qui fonctionnent dans tous les pays quand on est une marque mondiale de manière universelle. L'idée c'est la promesse, c'est quelle promesse je fais, quel message je délivre. Donc, il faut que ce message indépendamment de sa formulation dans une langue ou dans une autre, soit un message adapté. Et adapté ça veut dire qu'il provoque une modification d'attitude et de comportement.

5. CONCLUSION

Les composantes culturelles du message publicitaire constituent souvent un handicap à la communication internationale. Quelle que soit la stratégie adoptée selon le produit, le pays récepteur, la politique de marketing, ces contraintes d'ordre socioculturelles représentent le talon d'Achille de toute entreprise à vocation planétaire. Bien les connaître, les anticiper et les respecter, aidera sans aucun doute les professionnels de la communication internationale, évitant ainsi les principaux écueils par un message concis et exclusivement iconique dans beaucoup de cas. Le consommateur « monde » s'identifie plus facilement à des images et à des symboles universels, réagit positivement au désir d'achat et accomplit donc l'objectif principal des entreprises.

BIBLIOGRAPHIE

- BASSAT, L. (2006a) : *El libro rojo de la publicidad (ideas que mueven montañas)*. Barcelona, De Bolsillo.
- . (2006b): *El libro rojo de las marcas (cómo construir marcas de éxito)*, Barcelona, De Bolsillo.
- CAUMONT, D. (2001) : *La publicité*, Paris, Dunod.
- CERVIÑO, J. (2006) : *Marketing internacional. Nuevas perspectivas para un mercado globalizado*, Madrid, Pirámide.
- CHÉTOCHINE, G. (2006) : *Le blues du consommateur. Connaître et décoder les comportements de l'« homo-clients »*, Ed. d'Organisation, Paris.
- CROUÉ, Ch. (2006) : *Marketing International. Un consommateur local dans un monde global*, Bruxelles, De Boeck.
- DRU, J.-M. (2007): *La publicité autrement*, Paris, Gallimard.
- KARSAKLIAN, E. (2007) : *Le marketing international. Stratégie globale, campagne locale*, Paris, Éditions d'Organisation.
- MATTELART, A. (2007) : *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, Éditions La Découverte.

TODOROV, T. (2008): *La peur des barbares. Au delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont.

SICARD, M.-Cl. (2002): *Ce que marque veut dire...*, Paris, Éditions d'Organisation.

Algunas reflexiones en torno a la traducción de diccionarios culturales

VERÓNICA C. TRUJILLO-GONZÁLEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente, si vamos a cualquier librería especializada, podemos observar cómo casi cualquier tema es susceptible de convertirse en un diccionario; pero ¿qué es un diccionario?; ¿cuáles son las características que determinan que el conjunto de vocablos recogidos en una obra se conviertan en un diccionario?; y, por último, ¿qué tipos de diccionarios existen?

La definición del término *diccionario*, a pesar de lo que podría pensarse, entraña ciertas dificultades pues, dada la gran variedad existente de este tipo de obra, una definición muy específica corre el riesgo de dejar al margen a un gran número de diccionarios, mientras que una definición demasiado generalista podría incurrir en ambigüedades que conllevaran ciertas confusiones. Sin embargo, no resulta difícil encontrar numerosas definiciones sobre lo que es o debería ser un diccionario; el problema, como dijimos anteriormente, se presenta cuando estas definiciones no son representativas de la gran variedad lexicográfica existente. Así pues, de todas las definiciones consultadas, la que nos parece más representativa es la que ofrece el *Diccionario de Lingüística* (1979: 194):¹

El diccionario es un objeto cultural que presenta el léxico de una (o varias) lengua de trabajo bajo forma alfabética, dando de cada término un cierto número de informaciones (pronunciación, etimología, categoría gramatical, definición, construcción, ejemplos de empleo, sinónimos, idiotismos); estas informaciones intentan permitir al lector traducir de una lengua a otra o colmar las lagunas que no le permitían comprender un texto en su propia

¹ Hemos utilizado la traducción española del *Dictionnaire de Linguistique de Larousse* de J. Dubois et al. La traducción de este diccionario está editada en España por Alianza Editorial; los traductores son I. Ortega, I. y A. Domínguez y la dirección y adaptación de la obra corre a cargo de A. Yllera.

lengua. El diccionario intenta también dar el dominio de los medios de expresión y ampliar el saber cultural del lector. La manera de leer un diccionario es la consulta.

Esta definición, aunque no cubre todo el espectro del mundo lexicográfico, nombra ciertas características atribuibles a un gran número de diccionarios; aun así, no cabe duda de que el eje central de esta definición es el diccionario de lengua. Dado que este tipo de diccionario es el de uso más extendido, partiremos de las características principales de los diccionarios de lengua para poder establecer, más adelante, los rasgos que definen un diccionario cultural y que, en consecuencia, lo distinguen del resto de diccionarios. Rey-Debove (1971), establece que, entre otras, estos diccionarios tienen las siguientes características:

- ▶ Constan de una secuencia de mensajes gráficos independientes.
- ▶ Son obras de consulta y no de lectura.
- ▶ El tema de información al que se refieren es de tipo lingüístico.
- ▶ La información explícita es de carácter didáctico.
- ▶ Presentan dos estructuras: la macroestructura o secuencias de lemas y la microestructura u ordenamiento de la información dentro de cada lema.

Todas estas características, tal vez exceptuando la del *tema de información lingüística*, son extrapolables a otras obras lexicográficas, de este modo, en las características de cualquier diccionario encontraremos un porcentaje muy alto de coincidencia. En cuanto a los tipos de diccionarios que podemos encontrar, Moreno-Sandoval (2009: 104), por su parte, propone dos tipos de clasificaciones; en la primera de ella distingue entre:

- a) Diccionarios generales monolingües y bilingües.
- b) Diccionarios escolares y diccionarios de lengua extranjera (FLE; ELE).
- c) Diccionarios históricos, etimológicos y cronológicos.
- d) Diccionarios de dudas gramaticales y de conjugación.
- e) Diccionarios de construcción y régimen, diccionario de locuciones.
- f) Diccionarios especializados y terminológicos.
- g) Diccionarios de sinónimos y antónimos.
- h) Diccionarios inversos.
- i) Diccionarios de frecuencia.
- j) Diccionarios de imágenes o por la imagen.
- k) Diccionarios de apellidos, nombres de pila, pseudónimos, apodos.
- l) Diccionarios de insultos, refranes, argot, etc.

Mientras que la segunda forma de clasificación propuesta por Moreno-Sandoval se basa en la distinción a través de dicotomías y, por tanto, podríamos distinguir entre:

- ▶ Diccionarios enciclopédicos / diccionarios lingüísticos.
- ▶ Diccionarios normativos / diccionarios descriptivos.
- ▶ Diccionarios monolingües / diccionarios bilingües o multilingües.
- ▶ Diccionarios generales / diccionarios particulares.
- ▶ Diccionarios en papel / diccionarios en soporte electrónico.
- ▶ En suma, existen diferentes maneras de clasificar la diversidad de obras lexicográficas, sin embargo, como puede observarse, dentro de las clasificaciones que se han ofrecido hasta ahora, no hemos encontrado referencia alguna a los diccionarios culturales.

2. LOS DICCIONARIOS CULTURALES

En el caso del diccionario cultural, es evidente que existe dificultad para su clasificación. De entre las numerosas preguntas que nos podemos plantear a la hora de establecer una clasificación tipológica de diccionarios en la que se incluya a los diccionarios culturales, prevalecen dos: la primera y más obvia es, precisamente, qué es un diccionario cultural; y la segunda, no menos importante, es cuál es la diferencia entre un diccionario cultural y un diccionario enciclopédico. La primera de estas preguntas intentaremos responderla recurriendo a las principales características destacadas en la publicidad de *Le dictionnaire culturel en langue française*, publicado en 2005. Como bien puede observarse en el título de este diccionario, no se trata de un diccionario cultural de la lengua francesa, sino de un diccionario cultural escrito en tal lengua. En la citada publicidad se nos explica que la idea inicial con la que partió el proyecto lexicográfico fue la de darle al diccionario de lengua otra dimensión, es decir, se trata de abarcar todo a lo que las palabras dan acceso. De hacer visibles las interferencias, las influencias entre el francés y otras lenguas. Se intenta, por tanto, abrir una ventana hacia el pensamiento universal. Se incluyen, además por vez primera, términos procedentes de otras regiones francófonas (África, América, Europa...), pero también numerosos regionalismos franceses, lo que constituye una novedad ya que, de manera generalizada, la lexicografía francesa olvida, a menudo, que el francés de otras regiones no es exactamente igual al de la región parisina. Como dice la propia publicidad de este diccionario, insistimos, se trata de un nuevo concepto: del diccionario de lengua al diccionario cultural. La solvencia de esta obra viene avalada por el director del proyecto, Alain Rey, y por ser Le Robert

quien lo edita. Igualmente, como se afirma en la explicación sobre la obra, este diccionario se beneficia de todo el *savoir-faire* del *Robert*, del *Grand Robert de la langue française*, y del *Dictionnaire historique de la langue française*.

Se trata pues, de un diccionario que nos muestra la amplia red histórica y cultural que se oculta tras cada palabra. Se ofrece, de este modo, una mirada nueva sobre las culturas del mundo a través de la lengua francesa.

Le dictionnaire culturel en langue française se compone de cuatro volúmenes y en ellos, a través de las palabras, encontramos 1300 textos de diferentes lenguas o culturas. Aparecen citas de autores como Virgilio o Cervantes, traducidas o escritas directamente en francés en las que se expresa un pensamiento colectivo e individual. Además, estos artículos culturales no solo se limitan a las citas de autoridades, también analizan cómo se percibe una realidad o revelan el recorrido natural de un objeto cultural. En definitiva, no se trata de artículos culturales realizados desde un solo enfoque, sino desde múltiples enfoques, es decir, es una obra caleidoscópica.

En cuanto a las traducciones empleadas en el diccionario, encontramos dos variantes. De un lado, se ha optado por incluir traducciones en francés actual; de otro lado, se han utilizado las primeras traducciones aparecidas en lengua francesa, a pesar de que estas plantean cierta dificultad al lector contemporáneo. Los autores de este diccionario lo justifican diciendo que su intención ha sido la de conservar en las traducciones color similar al del original.

Para responder a la segunda pregunta que planteamos anteriormente: ¿Cuál es la diferencia entre un diccionario cultural y uno enciclopédico? Nos ceñimos a la explicación dada por Alain Rey en el prefacio de la obra (2005: XI); en donde el lexicógrafo francés establece la diferencia entre una enciclopedia y un diccionario, para más tarde referirse a los diccionarios enciclopédicos. Para explicarnos cuál es la diferencia entre una obra lexicográfica y otra, Rey explica que la enciclopedia tiende a cubrir el « ciclo » de las cosas, mientras que el diccionario hace el inventario de la manera en que las decimos. Además, sobre los diccionarios enciclopédicos, Rey afirma: « Quant aux dictionnaires encyclopédiques, ces petits monstres savants, ils mentent en faisant de leurs mots prisonniers d'une langue des fictions des idées, des calques de choses. » Por tanto, nos encontramos ante un nuevo tipo de repertorio lexicográfico, el diccionario cultural. En este tipo de obras se rompe el enfoque tradicional de limitarse a un campo de conocimiento y se pretende abarcar la incidencia de los términos que recoge no solo en la lengua sino en otros ámbitos; es decir, se intenta en cierto grado, aplicar lo que podría llamarse una transversalidad de la cultura a través de la lengua.

3. DICCIONARIO CULTURAL Y TRADUCCIÓN

Desde un punto de vista traductológico, este tipo de obras supone un desafío para el traductor. En los últimos años, la traducción se viene entendiendo como una herramienta de comunicación cultural, es decir, los estudios de traducción ya no centran tanto sus investigaciones en el aspecto lingüístico que implica el acto de traducción, como en el hecho cultural que conlleva. Cuando traducimos no trasladamos palabras de un sistema a otro como una simple operación de permuta, sino que trasladamos ideas y conceptos en función de la cultura que las recibe. En consecuencia, ciertos términos que son muy propios de una cultura determinada implican un alto grado de dificultad durante el proceso de traducción.

Dependiendo del tipo de texto al que el traductor se enfrente, este empleará unas técnicas u otras que le permitirán trasladar el mensaje con la mayor fidelidad posible; todo ello sin olvidar que dicha fidelidad se ve condicionada por la aceptabilidad del texto en la cultura de llegada. Además, estos requisitos necesarios en cualquier traducción implican otra dificultad: la inteligibilidad del mensaje, por lo que cualquier opción no es válida. Existen algunos casos en que la traducción adolece de una cierta ambigüedad u opacidad terminológica, sin embargo, en la gran mayoría de ellos, el traductor cuenta con que el receptor desenmarañe el significado ayudándose del contexto. No obstante, cuando se trata de la traducción de un diccionario esta estrategia se ve limitada por varias razones; la primera, y que normalmente pasa desapercibida, es el gran prestigio social del que gozan las obras lexicográficas. Los diccionarios alcanzan, en muchas ocasiones, el carácter de autoridad, es decir, el lector busca en ellos la respuesta verdadera, la única y más autorizada. En realidad, como señala Quemada (1967: 14), el diccionario es un hecho tanto social como lingüístico o científico; nos encontramos, por tanto, ante un objeto de características específicas que refleja una realidad compleja nacida de una civilización, de una cultura determinada. En consecuencia, dicha consideración social de verdad absoluta, implica que el traductor deba intentar minimizar los aspectos ambiguos u opacos de su traducción.

Y es, precisamente, en este punto donde el traductor se encuentra con otro escollo característico de este tipo de textos. Al tratarse de textos cuyas convenciones textuales están tan marcadas, el traductor se encontrará con bastantes limitaciones que mermarán su libertad a la hora de traducir. El primer obstáculo con el que este se encuentra, en este sentido, es la definición lexicográfica. Como es bien sabido, las definiciones lexicográficas están sujetas a ciertas restricciones tales como la extensión y la claridad expositiva, aunque no

siempre se cumplan. En consecuencia, el traductor deberá ajustarse a estas restricciones. Mientras que el lexicógrafo está trabajando desde su cultura y para un público perteneciente a esa misma cultura, el traductor trabaja, normalmente, para trasladar desde una cultura extranjera a la suya y a un público diferente al de la cultura de origen. Todo ello implica que el traductor deba recurrir a una serie de estrategias que le ayuden a cumplir con su cometido.

Una de las estrategias traductológicas con la que cuenta el traductor para realizar su labor y lograr que el texto meta sea aceptable en la cultura de llegada es la *adaptación*. Como señala Pascua-Febles (1998: 160), las *adaptaciones* dentro de las traducciones se realizan a través de tres técnicas: ampliación, sustitución y omisión.

De estas tres técnicas, en el caso de los aspectos culturales, la ampliación como técnica de traducción parece ser la más favorable para resolver los problemas inherentes a la traducción. De hecho, esta técnica puede resultar de gran ayuda al traductor cuando las características de un texto le permiten, mediante una explicación, o a través de una nota a pie de página, completar la información cultural. Pero, cuando el texto presenta unas limitaciones tan claras como las de la definición lexicográfica, esta opción se reduce. No parece pertinente que el traductor de un diccionario proporcione, a pie de página, una explicación más detallada de un término cuyas características son muy propias a una cultura dada. Igualmente, el margen con el que se encuentra el traductor de diccionarios para la aplicación de esta técnica dentro del propio texto, dada la limitación de extensión característica de las definiciones lexicográficas, resulta casi anecdótica.

Si por el contrario, ante estas dificultades, el traductor opta por la técnica de sustitución, al tratarse de vocablos cuya carga semántica tiene un gran componente cultural, se arriesga a no encontrar un equivalente en la lengua de llegada. Este sería el caso, por ejemplo, de querer sustituir el término *ANTIOPE*, en francés, por su equivalente en español. En esta ocasión, este término funciona como un acrónimo de un servicio de teleinformática: *Adquisición Numérica y Televisualización de Imágenes Organizadas en Páginas de Escritura*. Este vocablo suele aparecer en las pantallas de televisión francesas, sin embargo, en España, este caso no se da y, consecuencia de ello, no podría utilizarse la equivalencia como técnica de traducción, sino que habría que recurrir a la ampliación.

En cuanto a la técnica de omisión como herramienta para solventar una dificultad al traducir un término de amplia carga cultural, puede resultar desaconsejable. En este caso, el traductor deberá sopesar, especialmente, la pérdida de información que supone omitir un término, pues como decíamos al principio de nuestro trabajo, una de las características de los diccionarios es que

son obras de consulta y no de lectura, además de tratarse de obras de referencia desde una óptica social. Por tanto, la omisión de una entrada del diccionario o de un término, podría pasar desapercibido, pero también se corre el riesgo de que no sea así y parte de ese prestigio se convierta en decepción del usuario.

3. CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, podemos concluir que el mundo lexicográfico presenta una gran variedad de obras; todas ellas mantienen unas características generales que propician que se las identifiquen como diccionarios. Nosotros en este trabajo hemos querido destacar algunas de las dificultades más significativas a las que se puede enfrentar un traductor cuando debe traducir un diccionario. Igualmente, hemos querido subrayar que dichas dificultades se ven amplificadas ante un nuevo tipo de obra lexicográfica, el diccionario cultural.

En el presente trabajo, hemos abordado una de las herramientas con las que el traductor puede hacer frente a las dificultades que entraña la traducción de diccionarios culturales: la adaptación. No obstante, al igual que no existe una sola traducción para un único texto, el empleo de las diferentes estrategias o técnicas de traducción se van solapando a lo largo del proceso traductológico. Cuando nos encontramos ante un tipo de texto determinado, como es el caso de un diccionario y, especialmente, de un diccionario cultural, las opciones del traductor se ven bastante limitadas, pues no le queda más que la técnica de la adaptación como estrategia más socorrida para enfrentarse a los diferentes problemas que surgen cuando se traduce este tipo de obras de tan marcado carácter cultural.

Evidentemente, del estudio futuro de estas traducciones esperamos hallar otros procedimientos que contribuyan a minimizar los inconvenientes aquí expuestos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- DUBOIS, J. *et al.* (1979): *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza Editorial.
- MORENO-SANDOVAL, A. (2009): «¿Cómo elegir un diccionario?», *Acta* 52, 101-112.
- PASCUA-FEBLES, I. (1998): *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- QUEMADA, B. (1967): *Les dictionnaires du français moderne. Étude sur leur histoire, leurs types et leurs methods*, París, Didier.
- REY, A. *et al.* (2005): *Le dictionnaire culturel en langue française*, París, Le Robert Dictionnaires.

REY-DEBOVE, J. (1971): *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporain*, La Haye, Paris, Mouton.

Tiempo para traducir la imagen

JOSÉ YUSTE FRÍAS
Universidade de Vigo

En 2002 la línea editorial del grupo de jugueterías educativas Imaginarium me contactó para solicitarme el servicio urgente de la traducción al español de dos libros infantiles escritos en francés: *Dans ma maison il y a...* de Valérie Gerspacher¹ y *Dans ma forêt il y a...* de Anne-Laure Witschger². Me explicaron que todas las traducciones a las lenguas oficiales del estado español ya habían sido encargadas y realizadas, pero a la hora de la revisión de las galeras no quedaron satisfechos con el resultado final de determinadas versiones, entre ellas la traducción al español. Tal y como suele ocurrir en el mercado real de la traducción profesional, el nuevo encargo corría mucha prisa y de la noche a la mañana me propusieron realizar la traducción al español de los libros franceses susodichos para el día siguiente porque todo estaba ya en prensa. Acepté encantado y me enviaron los textos que había que traducir: 13 páginas no numeradas de unos textos que no superaban las dos líneas por página.

Ante encargos de traducción de libros infantiles cuyo inicio acabo de describir, un neófito podría pensar que traducir un libro infantil es muy fácil ya que la cantidad de palabras es paupérrima por no decir prácticamente inexistente en cada página. Imaginarium había ya comprobado todo lo contrario, es decir, que traducir para niños no debía de ser nada fácil. Como en cualquier otro proceso de todo encargo de traducción que se precie, pedí a Imaginarium acceso a la producción paratextual de los textos que tenía que traducir. Me enviaron fotocopias en blanco y negro de todas las imágenes que rodeaban, envolvían, acompañaban, prolongaban, introducían y presentaban las susodichas escasas líneas de texto. Me encontré con unos peritextos icónicos que, en la edición final de

¹ Un extracto paratextual (cubierta, contracubierta, anteportada y portada) de la primera edición de mi traducción al español, publicada en 2002 por *Imaginarium*, puede consultarse a todo color en red: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/traducciones/2002a/JoseYusteFrias%202002a.pdf>>.

² *Ibidem*.

la traducción, iban a seguir ocupando el 99% de cada una de las 13 páginas. Cuando me atreví a solicitar más tiempo para traducir la imagen de cada página, *Imaginarium* se sorprendió pero aceptó al explicarles lo mejor que pude que, sin tiempo para traducir la imagen, la traducción de las dos líneas de texto de cada página era imposible.

El gran desafío del traductor viene dado por la dificultad que supone traducir la pareja texto_imagen cuando construye el imaginario, en este caso, de un libro infantil. Con la palabra «imaginario» hago referencia al conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras editadas, construido a base de imágenes de naturaleza verbal en el texto (imágenes mentales implícitas en todo signo lingüístico con valor metafórico) e imágenes de naturaleza no verbal en el paratexto (imágenes visuales tales como dibujos, ilustraciones, fotografías) que llegan a construir estructuras coherentes y dinámicas, proveedoras siempre de un sentido simbólico a leer, interpretar y (para)traducir por el sujeto que (para)traduce. Para traducir el imaginario de cualquier libro, el traductor debe traducir no solo las ideas y pensamientos del aspecto verbal del libro sino también, y sobre todo, paratraducir las emociones y sentimientos transmitidos por los valores simbólicos del aspecto visual del libro: desde la propia textura de cada forma material del libro hasta cada una de las imágenes y colores impresos, pasando incluso por los propios sonidos y olores incorporados en el libro cuando va dirigido a un niño menor de 3 años.

PARATRADUCCIÓN: LA NOCIÓN CLAVE DE LA ESCUELA DE VIGO

La noción de «paratraducción» fue creada en el seno del Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción (T&P)³ para analizar, desde un principio, el espacio y el tiempo de traducción de todo paratexto que rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta el texto traducido para asegurar en el mundo de la edición su existencia, su recepción y su consumo no solamente bajo la forma de libro sino también bajo cualquier otra forma de producción editorial posible en la era digital. En la era digital de la información los profesionales de la traducción somos cada día más conscientes de que la concepción y regulación de sentido de cualquier texto varía en función de sus paratextos, es decir, en función de un determinado conjunto de unidades verbales, icónicas, entidades iconotextuales o diferentes producciones materiales que dentro

³ Para más información sobre el Grupo T&P, creado en marzo de 2005, visítese su nuevo sitio web: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>.

del espacio material del texto lo rodean, envuelven o acompañan (los peritextos) y, fuera del espacio material del texto, hacen referencia a él prolongándolo en otros espacios externos físicos y sociales virtualmente ilimitados (los epitextos). Si, como decía Gérard Genette (1987: 9-10), no puede existir texto sin paratexto, tampoco puede existir traducción sin su correspondiente paratraducción. Traducción y paratraducción son siempre inseparables, de ahí que a la hora de unir las dos nociones para dar nombre al Grupo de Investigación de Referencia (TI4) que dirijo en la Universidad de Vigo empleásemos no la conjunción copulativa «y» sino el signo llamado *et* en español, *esperluette* en francés, *ampersand* en inglés: [&]. Esta grafía moderna del bigrama latino «et» no es propiamente hablando ni una «letra» del alfabeto ni un signo de puntuación sino todo un ideograma del trazado original de un lazo, de un nudo, de un dibujo de una cuerda que se anuda: una ligadura. En el Grupo T&P escribimos el signo «&» para representar todo ese sentido simbólico de unión que deseamos que exista siempre entre la traducción y la paratraducción.

Ahora bien, la paratraducción no es solo la traducción de paratextos o de textos paraliterarios (Yuste Frías, 2006a: 194-196), sino una noción mucho más compleja. La noción de paratraducción pretende ser una referencia simbólica no solo al lugar, físico o virtual, que ocupan todas las posibles producciones que rodean, envuelven, acompañan, prolongan, introducen y presentan a la traducción sino también, y sobre todo, una referencia simbólica al lugar, físico o virtual, que ocupamos todos los profesionales de la traducción en el mercado real de todos los días. El prefijo «PARA» ayuda a designar la siempre indescriptible posición de la persona que al ejercer la traducción se sitúa a la vez en un más acá y un más allá de la frontera, del umbral o del margen, con igual estatus que el primer autor del texto que está traduciendo y, sin embargo, demasiadas veces aparentemente secundario, subsidiario, subordinado como lo puede estar un invitado «frente a» su anfitrión. Un traductor, segundo autor frente al primer autor, es antes que nada un paratraductor porque su condición es la de estar ocupando siempre el espacio del prefijo «PARA»... es decir, estar al mismo tiempo de los dos lados de la frontera, del umbral, del margen que siempre separan una lengua de otra, una cultura de otra. En realidad, el propio traductor es «PARA», es la frontera misma, el umbral de una puerta entre lo conocido y lo desconocido, el margen del espacio intermediario situado «entre», el puente que permite el paso de una orilla a otra. Separa y une al mismo tiempo. La noción de paratraducción resulta idónea para intentar describir y definir esa zona imprecisa e indecisa espacio-temporal en la cual se sitúa todo traductor ante un encargo de traducción en el que saber tomar decisiones marcará o no la calidad del producto final. Con la noción de paratraducción queremos reivindicar la figura visible del traductor en todas y cada una de sus traducciones

editadas. Con el término de paratraducción queremos también expresar la necesidad de un posicionamiento ético, político, ideológico, social y cultural ante el acto nada inocente de traducir porque lo que está «cerca de», «al lado de», «junto a», «ante», «frente a», «en», «entre» o incluso «al margen de» la traducción resulta ser la propia vida que late en todos y cada uno de los textos que traducimos (Cf. Yuste Frías, 2005: 75-82). La paratraducción invita al traductor (sujeto que traduce y primer agente paratraductor) a leer, interpretar y paratraducir todo símbolo y toda imagen que rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta al texto en los márgenes, en los umbrales de la traducción porque se trata de fenómenos paratextuales de naturaleza social y antropológica que participan, junto al texto, en la construcción del sentido de la obra editada.

La aplicación práctica de la nueva noción de paratraducción se encuentra localizada en la actividad cotidiana de las traducciones profesionales contemporáneas editadas en papel y/o en pantalla. Partiendo del hecho que de los textos de hoy en día están cada vez más acompañados de imágenes visuales o sonoras que orientan su traducción, la paratraducción de dichas producciones paratextuales se ha convertido en una necesidad en el mercado de la traducción. Umbral de transición, margen de transacción, zona indecisa, intermediaria y fronteriza de producciones paratextuales audiovisuales y verbo-icónicas, convertidas en auténticas entidades multimedia e iconotextuales, la paratraducción supone siempre un espacio de lectura interpretativa y escritura paratraductorales «entre» diferentes códigos semióticos productores o reguladores del sentido simbólico creado gracias a la relación intersemiótica o multisemiótica de los mismos. Esta publicación quiere centrarse en uno de los ejemplos típicos y tópicos de relación intersemiótica en traducción actualizada metatextualmente gracias al *modus operandi* de la paratraducción: el encargo de traducción del código verbal de un texto unido al código visual de un peritexto icónico que lo rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta en papel. La traducción de la pareja texto/imagen en los libros infantiles (Yuste Frías, 2006b) supone el encuentro del código verbal y del código visual para construir sentido. El sentido de un texto no es jamás la suma de sus palabras sino la totalidad orgánica de las mismas, creada gracias a todo lo que las rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta en la obra editada. Lejos de ser un dato tangible, el sentido en traducción es siempre el producto de la actividad de comprensión y expresión del traductor y, por consiguiente, solo podrá existir en la traducción editada gracias al sujeto que interpreta y traduce.

PARATRADUCIR LA IMAGEN

Los traductores siempre hemos vivido en el mundo de las imágenes ya que nunca hemos traducido lenguas sino los imaginarios transmitidos por las imágenes mentales implícitas en el uso actualizado de dichas lenguas dentro de un texto determinado. Con la era digital, hoy en día los textos son introducidos y presentados tanto en pantalla como en papel, rodeados, envueltos, acompañados, prolongados de imágenes visuales o sonoras (peritextos icónicos o sonoros) que orientan su lectura, su interpretación y, por consiguiente, su traducción. Hay que saber «leer las imágenes» e interpretarlas para traducirlas ya que la imagen no es universal y, como el símbolo, tampoco escapa a la supuesta maldición de Babel. En efecto, muy al contrario de lo que suele pensarse, la percepción de una imagen no es un acto universal⁴: las imágenes no son universales de la comunicación sino que son productos culturales cuyo sentido puede cambiar según la localización espacio-temporal del acto de comunicación. Es algo que algunos llevamos repitiendo hasta la saciedad desde nuestros primeros pasos en la investigación sobre la traducción de textos con imagen (Yuste Frías, 1998a, 1998b, 2001, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b y 2010a) y a lo largo de todos estos años en nuestros cursos de doctorado sobre el símbolo y la imagen en traducción impartidos en la Universidade de Vigo⁵.

PARATRADUCIR LA IMAGEN DE LA LETRA

Para un niño las imágenes son textos y los textos son imágenes. En efecto, si la escritura en sus orígenes fue un pictograma antes de convertirse en letra⁶, para un niño en plena fase de alfabetización, las letras de un texto de un libro infantil son ante todo y sobre todo trazos dibujados. La escritura en su materialidad es siempre icónica: caracteres y maquetación siguen dependiendo de esquemas gráficos, ideográficos, por mucho que gracias a las nuevas tecnologías la tipografía haya

⁴ Tal y como lo he demostrado en papel (Yuste Frías, 2008a) y en pantalla (Yuste Frías, 2008b y Yuste Frías, 2010a) a propósito de la percepción de una imagen publicitaria que todo el mundo cree conocer: el logotipo de *Carrefour* (Yuste Frías, 2008a: 153 *et seq.*).

⁵ Para una visión general de mi docencia en posgrado, consúltese la sección correspondiente de mi Web Personal <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/docencia/docencia-de-posgrado.html>>. Para más detalles sobre la investigación del símbolo y la imagen en traducción, consúltese en red los textos y las imágenes de la sección *Imagen y traducción* de la Nueva Web del Grupo T&P. <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>.

⁶ Mucho antes de ser lo que son, las letras fueron imágenes. Como ya se sabe la palabra «alfabeto» fue creada a partir de las letras hebreas álef y bet que representaban respectivamente en sus antiguas grafías, tomadas de jeroglíficos egipcios, una cabeza de toro (al revés) y una casa en cuyo trazado puede verse nuestra actual letra «b» tumbada.

conseguido esquematizar al máximo la caligrafía. Aunque pertenezcan al mismo estilo y a la misma familia de carácter tipográfico, no todas las letras son iguales. La imagen final de las letras con las que se ha editado el libro a traducir y se va a editar el libro traducido, constituye un aspecto visual esencial cuya lectura, interpretación y (para)traducción por parte del traductor deben ser tenidas muy en cuenta a la hora de publicar la edición definitiva de la traducción. Con la aplicación de los recursos diacríticos tipográficos se altera el valor normal de las palabras, sintagmas, frases, párrafos y títulos. De ahí que la ortotipografía⁷ resulte ser un elemento paratextual fundamental en traducción, ya que la escritura tipográfica correcta de cada letra, su tamaño y su estilo, no solo facilita la legibilidad de la traducción sino también el éxito o el fracaso de la presentación de la traducción en el primer y más importante espacio paratextual de todo libro: su cubierta y su portada. Los recursos diacríticos tipográficos fundamentan unas estructuras simbólicas muy determinadas a la hora de recrear el imaginario que impregna la edición de los libros infantiles originales y traducidos. Si ya en la edición de cualquier libro se procura no cometer erratas en la escritura tipográfica de las letras que van a ir en la portada o en la cubierta, en la edición de un libro infantil cualquier desliz en el diseño tipográfico puede tener repercusiones nefastas en las ventas de la mejor de las traducciones.

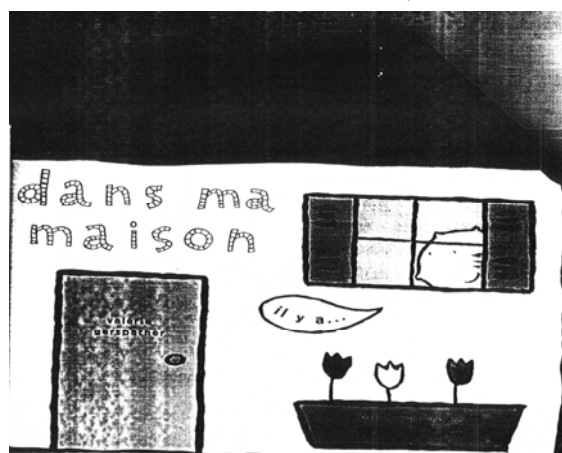


Imagen 1.

En las primeras ediciones originales en francés (Gerspacher 2001 y Witschger 2001) de los dos libros infantiles utilizados como corpus para escribir esta publicación, todas las letras de las palabras de la primera parte de cada uno de los títulos que figuran en portada –*Dans ma maison* y *Dans ma forêt*– (Imágenes 1 y 4) adoptan una figura inclinada sin rasgos de unión tratando de⁷ imitar una

escritura manual muy específica. En efecto, las letras en portada fueron impresas con caracteres de escritura titulados y un tipo de figura que parece adaptar a la mano de un niño el carácter tipográfico llamado cursiva, bastardilla o itálica, de una manera muy particular: rellenando cada sección de cada letra con rayas que otorgan un aspecto visual único a los títulos. Para empezar con este diseño de los títulos se consigue que las letras rayadas sea lo primero que ve el ojo humano

⁷ Cf. Yuste Frías 2010b.

cuando contempla la portada del libro infantil que acaba de abrir la mano del niño o del adulto. Las superficies rayadas frente a otros tipos de superficie poseen siempre una prioridad visual en la cultura occidental:

Dans toute image, l'élément rayé est celui qui se voit en premier. [...] Il est permis de s'interroger sur cette « priorité visuelle » du rayé par rapport aux autres structures de surface. Ce qui est rayé se voit avant ce qui est uni, avec ce qui est semé et même avant ce qui est tacheté. Est-ce là un phénomène perceptif propre à l'homme occidental ? Ou bien est-ce quelque chose de commun à toutes les cultures, voire à l'homme et à certains animaux ? Dans un tel phénomène, existe-t-il une frontière entre le biologique et le culturel et, si oui, où se situe-t-elle ? (Pastoureau, 1991: 41 y 42-43).

El traductor, sujeto que traduce y primer agente paratraductor, es un estudioso de todos los signos, marcas, señales, símbolos e imágenes que funcionan como códigos sociales en la comunicación humana. Por consiguiente, resulta obvio que como traductores no podemos pasar por alto una lectura e interpretación del universo material y simbólico de las rayas dibujadas en las letras titulares de nuestros dos libros infantiles antes de plantearnos cualquier (para)traducción de los mismos. En la lectura, interpretación y traducción de cualquier elemento simbólico, todo es cultural y, por consiguiente, su estudio debe tener siempre en cuenta el momento histórico de su aparición y el contexto preciso donde aparece. Como en cualquier investigación sobre el símbolo y la imagen en traducción, se impone ciertas puntualizaciones semiológicas de componentes aparentemente fortuitos o gratuitos de la comunicación humana pero que, en última instancia, resultan ser claves esenciales de interpretación de la simbología occidental.

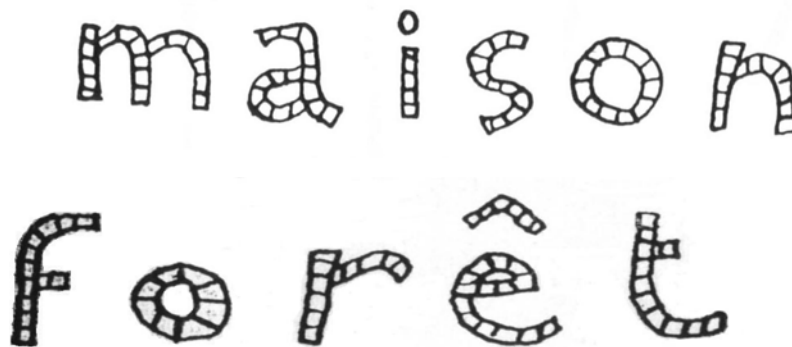


Imagen 2.

Escribir y editar los títulos de dos libros infantiles así (imagen 2), con rayas en cada una de sus letras, constituye un diseño ortotipográfico de gran valor simbólico. La raya es una estructura de superficie tan dinámica que impone

movimiento y anima todo lo que toca, otorgando un ritmo incesante de energía vital hacia delante. En traducción publicitaria se explota constantemente las capacidades paratraductorales de la raya: la marca *Adidas* no se equivoca cuando nos vende sus tres rayas paralelas y oblicuas en la ropa deportiva que fabrica, para hacernos sentir, por ejemplo, que en los estadios los atletas que calzan zapatillas con sus tres rayas corren más rápido que las que no las tienen⁸. Para un traductor, consciente de que nada de lo que se edita es pura visión o simple percepción sino mirada (para)traductora y lectura interpretativa, las rayas pueden llegar a tener distintos sentidos según los contextos de comunicación (para)traductora. Las rayas pueden ser «diabólicas» cuando se convierten, por ejemplo, en marca ignominiosa de los deportados en los campos de concentración. Todo un motivo visual de la vestimenta, el de las rayas de los pijamas de las víctimas del holocausto, utilizado por John Boyne en su libro «juvenil» titulado *The Boy in the Striped Pyjamas* (Boyne 2006); libro traducido al español con el título de *El niño con el pijama de rayas* (Rovira Ortega [trad.] 2007) y al francés con el de *Le garçon en pyjama rayé* (Gibert [trad.] 2007). En las ediciones de las producciones paratextuales de las portadas de los tres libros mencionados se paratraducen las mismas rayas «diabólicas» que durante la Edad Media ya eran utilizadas para estigmatizar y anatemizar a toda persona excluida del orden social⁹. La estructura simbólica de la raya ha simbolizado, desde los tiempos medievales, la segregación ideológica y la discriminación social, utilizándose como marca de infamia impuesta a los judíos (y musulmanes) en la simbología occidental¹⁰. El famoso pijama de rayas era la vestimenta que los nazis imponían a todos los deportados en los campos de concentración¹¹. Las portadas de las dos traducciones citadas

⁸ «La marque d'articles de sport Adidas ne s'y est pas trompée, qui a choisi pour emblème trois bandes parallèles, formant comme des rayures sur les vêtements et les chaussures qu'elle vend un peu partout dans le monde. Ces trois bandes connotent pleinement l'idée de la rapidité et de performance sportive» (Pastoureau, 1991: 149-150 nota 4).

⁹ «Dès avant l'an mille, en effet, l'image occidentale a pris l'habitude de réserver un statut péjoratif à la rayure du vêtement [...]. Dans l'image comme dans la rue, sont ainsi fréquemment signalés par un vêtement ou un attribut rayé tous ceux qui se placent hors de l'ordre social, soit en raison d'une condamnation (faussaires, faux monnayeurs, parjures, criminels), soit en raison d'une infirmité (lépreux, cagots, simples d'esprit, fous) soit parce qu'ils exercent une activité inférieure (valets, servantes) [...] soit parce qu'ils ne sont pas ou plus chrétiens (musulmans, juifs, hérétiques). Tous ces individus transgressent l'ordre social, comme la rayure transgresse l'ordre chromatique et vestimentaire» (Pastoureau, 1991: 31-33).

¹⁰ «Le rayé, quels que soient son périmètre et ses couleurs, est plus fortement marqué – et donc plus “ efficace ” – que la couleur jaune, le bonnet pointu ou la rouelle *partie*» (Pastoureau, 1991: 29; la cursiva es del autor).

¹¹ Pijama de rayas en el que se cosía el triángulo correspondiente o la estrella de David que estigmatizaba la jerarquía racista y social establecida por los nazis: triángulo azul para el deportado apátrida; triángulo marrón para el deportado gitano; triángulo negro para el deportado asocial; triángulo rojo para el deportado

reproducen la misma construcción paratextual que la edición original (imagen 3): rayas azules y blancas alternando para escribir las palabras que componen cada título en inglés, español y francés (*The Boy/El niño/Le [raya blanca] in the/con el/garçon [raya azul] Striped/pijama/en [raya blanca] Pyjamas/de/pyjama [raya azul] rayas/rayé [raya blanca]*).

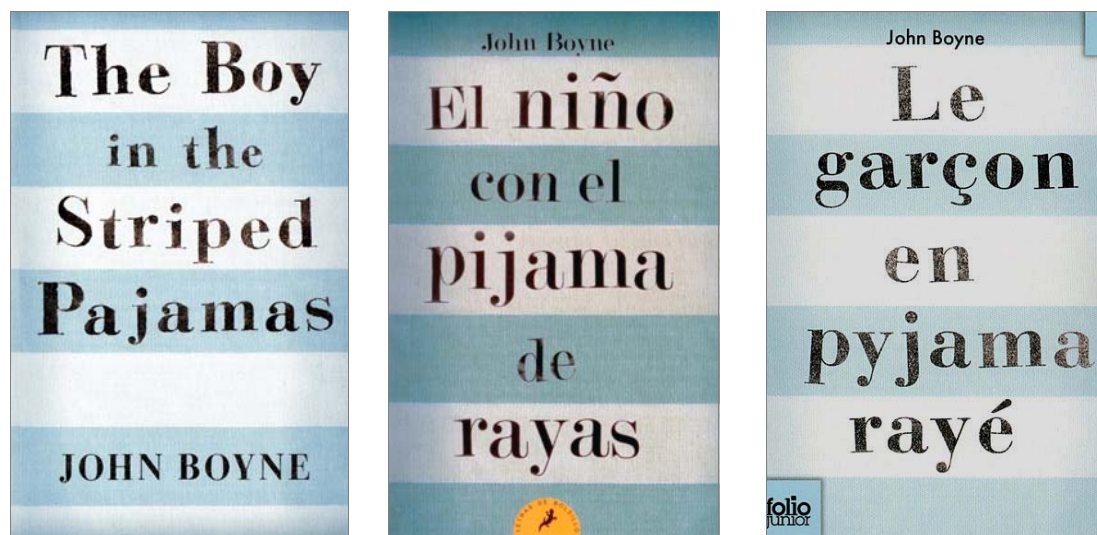


Imagen 3.

Pero las rayas también pueden tener otros sentidos simbólicos en la comunicación más cotidiana. Desde la creación del grupo de investigación T&P numerosos son los ejemplos que estamos recopilando donde la estructura de la raya paratraduce mensajes muy concretos. Así por ejemplo, cuando cogemos el coche nos encontramos en las carreteras con rayas «peligrosas» como las usadas por el código de la circulación cuando, rojas y blancas, funcionan para señalizarnos el peligro, o, blancas y negras, nos advierten del posible cruce de peatones en un paso que, no por casualidad, se llama «paso de zebra» en español o «*zebrastreifen*» en alemán. Intérpretes de lo cotidiano, los traductores sabemos que existen también rayas «higiénicas» como las rayas de las sábanas en las que dormimos, las rayas de las toallas con las que nos secamos o las rayas de la ropa interior que llevamos¹². Estudiosos de los códigos sociales los traductores interpretamos

político; triángulo rosa para el deportado homosexual; triángulo verde para el deportado de derecho común; triángulo violeta para el deportado sectario de la Biblia; estrella amarilla para el deportado judío; estrella amarilla y roja para el deportado judío resistente.

¹² «Faut-il aller jusqu'à penser que ces rayures pastellisées qui touchent notre corps ne répondent pas seulement au souci de ne pas le souiller, mais qu'elles ont aussi pour rôle de le protéger ? Le protéger contre la saleté et la pollution, contre les attaques extérieures, mais le protéger aussi contre nos propres désirs, contre notre irrésistible appétit d'impureté ? [...] Longtemps, du reste, les vêtements rayés garderont la réputation

también las rayas «emblemáticas» cuando aparecen en los uniformes, insignias y banderas. Ahora bien, las rayas que aparecen en los títulos de nuestros dos libros infantiles son rayas dinámicas esencialmente «lúdicas». Tal y como tan acertadamente apunta el propio Michel Pastoureau, las relaciones entre la infancia y las superficies rayadas son antiguas pero las rayas no adquieren un sentido positivo y esencialmente lúdico, hasta bien entrado el siglo XIX:

Les relations entre l'enfant et la rayure sont anciennes. [...] Il faut vraiment attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que s'instaure entre l'univers de la rayure et celui de l'enfance des rapports privilégiés. Depuis cette date, ils n'ont cessé de se consolider. [...] Saine et propre, donc « bourgeoise », la rayure des enfants possède également quelque chose de ludique [...] ce n'est pas un hasard si un personnage comme Obélix, compagnon d'Astérix dans la bande dessinée de ce nom, porte un gigantesque caleçon rayé verticalement bleu et blanc. *Ces rayures-là [...] peuvent s'exprimer sur le vêtement mais aussi sur d'autres supports ayant à voir avec l'enfance, la fête et le jeu : les bonbons (pensons aux berlingots), les jouets, les baraques de fêtes foraines, les accessoires de cirque et de théâtre. Aujourd'hui la rayure des enfants est donc tout à fait saine et sereine, ludique et dynamique, toutes qualités sur lesquelles s'appuient les firmes commerciales pour vendre des produits destinés aux plus jeunes et à tous ceux qui souhaitent le rester (Pastoureau, 1991: 120-126; la cursiva es mía).*

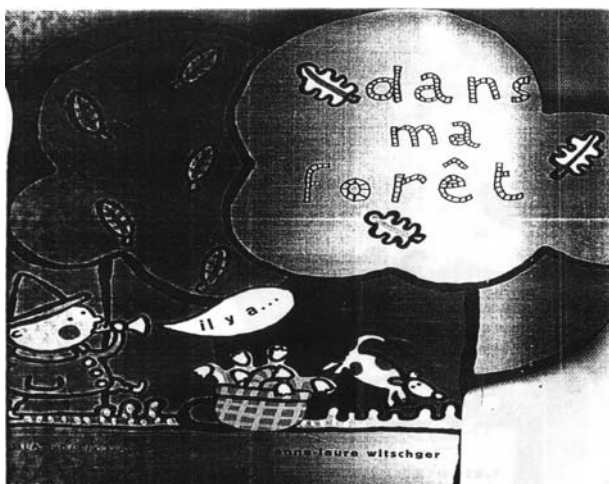


Imagen 4.

El carácter dinámico y lúdico que impregna el diseño de las rayas otorga cierta cercanía y familiaridad al proceso de la mirada infantil de las portadas de cada uno de los dos libros antes, durante y después de su lectura en voz alta. Una primera mirada superficial podría interpretar cada diseño de las rayas de la unidad iconotextual de las letras cursivas titulares en cada libro como sigue: unos ladrillitos que construyen la casa

para el caso de la portada del libro *Dans ma maison, il y a...* (imagen 1) y, en el caso de la portada del libro *Dans ma forêt, il y a...* (imagen 4), unas senditas o pequeños caminitos que ayudan orientarse en el bosque.

d'être moins salissants que les autres. Idée évidemment fautive sur le plan chimique et matériel, mais idée qui ne l'est pas complètement dans le domaine perceptif. La rayure joue toujours un rôle de trompe-l'œil. Elle montre et elle cache à la fois, et peut donc aider à dissimuler les taches» (Pastoureau, 1991: 108 y 122-123).

Ahora bien, una segunda mirada mucho más profunda nos permite ver que con las rayas también se dibuja, en cada una de las letras que componen la primera parte de los títulos de la portada, diferentes siluetas de algo parecido a una especie de tablero como si en cada una de las letras la «mano» de un niño se hubiese entretenido en retocarlas, una a una, para redecorarlas pintando pequeñas y distintas casillas sin numerar hasta conformar diminutas rayuelas de formas diferentes (circulares, rectas, cuadradas, curvas o en forma de caracol) en cada sección geométrica que compone cada letra.



Imagen 5.

Dibujar rayuelas imaginarias con la ayuda de rayitas (imagen 5), tal y como se hizo, consciente o inconscientemente, en la presentación tipográfica de las letras de la primera parte de los títulos de las obras originales editadas por Mila Éditions, constituye en definitiva todo un gesto de gran valor simbólico en un imaginario esencialmente lúdico como el del niño. Como sucede con todo juego, el acto lúdico de dibujar, con la ayuda de esas rayas, siluetas de rayuelas sin numerar, se realiza en un muy determinado contexto espacio-temporal: el espacio y el tiempo de la lectura y escritura para niños. *Las rayas* pintadas en cada una de las letras titulares *inician el libro e inician al niño*. En efecto, por un lado, son el inicio físico y material del libro, están en la portada, y, por otro, son la iniciación del niño ya que lo preparan, instintiva e inconscientemente, a una de las futuras actividades más serias de su vida como va a ser leer y escribir, uno de los objetivos pedagógicos y educativos más importantes de la LIJ. Escribir con rayas las letras de los títulos de los dos libros infantiles constituye un acto de recreación y de reconstrucción, de manera esencialmente lúdica, del propio acto de la escritura ya que esta, en definitiva, no es más que una larga sucesión de rayas:

Ce qui est rayé n'est pas seulement quelque chose de marqué et de classé. C'est aussi quelque chose de créé, de construit, [...] comme l'écriture [...] : mise en ordre des connaissances et sillon fertile de la pensée, l'écriture n'est souvent sur son support qu'une longue suite de rayures (Pastoureau, 1991: 144-145).

Es muy importante darse cuenta de que estamos ante una auténtica iniciación a la lectura y a la escritura llevada a cabo gracias al dibujo de distintas formas de

un juego infantil tradicional muy determinado: la rayuela. Un juego que recibe nombres diferentes según las formas geométricas empleadas para dibujarlo¹³ y traducciones diferentes según las lenguas de los lugares del mundo en los que se practica¹⁴. Desde siempre, los juegos son actividades desinteresadas, voluntarias, que se desarrollan según ciertas reglas para revelar unas significaciones simbólicas generalmente olvidadas pero que se actualizan en determinados tipos de escritura como es el caso que nos ocupa aquí. Las casillas dibujadas por las rayas lúdicas en cada letra titular simbolizan lo que siempre ha simbolizado el propio juego infantil de la rayuela: un recorrido individual de iniciación a través del cual el niño pasa de un grado a otro, de una casilla a otra, en su propia conciencia de ser humano a lo largo de un proceso de individuación laberíntico pero esencialmente lúdico. No hay que olvidar que el juego de la rayuela, con sus múltiples variantes en formas cuadradas, rectangulares, circulares o en espiral, ha sido, desde siempre, una de las representaciones lúdicas más frecuentes para «ilustrar» las narraciones sobre laberintos y el dédalo mitológico:

Ainsi, le « jeu du ciel et de l'enfer » au cours duquel les enfants dessinent sur le sol une spirale et poussent en sautant sur un pied un caillou à travers douze cases jusqu'au centre, renvoie à l'origine à l'exploration du labyrinthe au cœur duquel on devait trouver le secret de son propre destin et la lumière surnaturelle qui surgit dans l'obscurité de l'inconscient au plus profond de l'âme. [...] La marelle à laquelle jouent encore les petites filles d'aujourd'hui, et qui simule un parcours d'épreuves entre « l'enfer » et « le ciel », mais selon un schéma linéaire où l'enfer est en bas et le ciel en haut (sans doute sous l'influence de la représentation chrétienne du monde), en est d'ailleurs dérivée (Cazenave 1996: 335-336).

¹³ La rayuela en Galicia es conocida por nombres gallegos tan variados como *rollo*, *mariola*, *cotelo*, *truco*, *roleta*, *peleltre* y un largo etcétera. Muchos de esos nombres fueron creados en función de la forma geométrica empleada para dibujar *o xogo da chapa*. Así, por ejemplo, existen nombres gallegos para designar la rayuela tales como: *o castro*, *o castrillo*, *o padrón (o mundo)*, *o caracol*, *o armario*, *a chapa de nove*, *a chapa chinesa*, *a chapa do aeroplano*, *o boneco e a boneca*, *os meses do ano*, *o transatlántico* y, ¿cómo no?, *o ceo e a terra*. Cf. Cortizas y Souto, 2001: 293-306.

¹⁴ Así tenemos nombres como: *calajanso*, *calderón*, *cascayu*, *coroza*, *coxcoc*, *coxcocjilla*, *cruceta*, *chinche*, *escanchuela*, *futi*, *infernáculo*, *monet*, *palet*, *pata coja*, *pico*, *pique*, *pitajuelo*, *rayuela*, *reina mora*, *tejo*, *teta*, *toldas*, *trillo*, *truco*, *truquemele*, *xarranca* en España; *jogo do homen*, *jogo da mulher*, *macaca*, *da macaca*, *do diablo*, *do homen morto*, *da gargalo*, *da cuadrado*, *do truque*, *pulgarcillo* en Portugal; *aeroplano*, *gambeta*, *luche*, *lucho*, *rayuela*, *tejo*, *tilín*, *tuncuna* en Argentina; *coxcocjilla*, *luche*, *lucho*, *mariola*, *tejo* en Chile; *la golosa*, *coroza*, en Colombia; *tejo pijeje* en México; *mundo*, *changala* en Perú; *peregrina*, *trucamelo* en República Dominicana; *la grulla*, *la vieja* en Venezuela; *Munzenwurspiel*, *Hinspiel*, *Himer an hülle* en Alemania; *Hopscotch* en Australia, Estados Unidos y Reino Unido; *Hinkelen* en Holanda; *marelle* en Francia; etc.

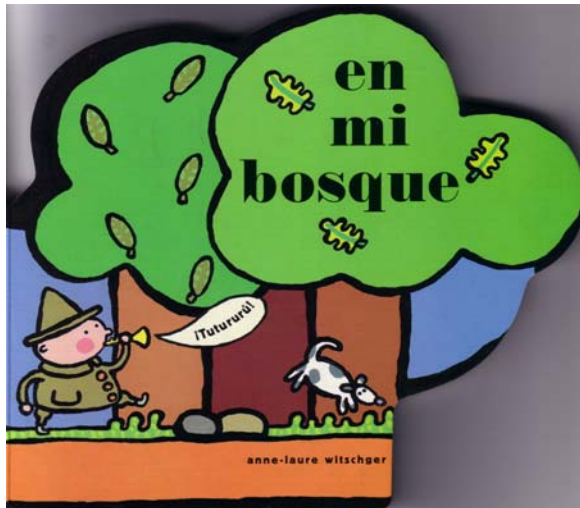


Imagen 6.

En definitiva, el diseño de las rayas lúdicas de cada una de las letras cursivas de los títulos de nuestros dos libros infantiles, en sus ediciones originales en francés, está impregnado de toda la carga simbólica del imaginario ancestral del juego de la rayuela. La interpretación simbólica final del diseño de las rayas lúdicas contempla la perfecta complementación de las dos lecturas realizadas en la primera y segunda miradas comentadas. La referencia

simbólica al juego de la rayuela, por una parte, ayuda a orientarse en el espacio exterior del niño: los posibles caminos laberínticos que un niño puede encontrarse cuando se pasea por el bosque (imagen 4). Por otra parte, la representación del juego de la rayuela colabora en la verticalidad de la construcción poética del espacio más íntimo del niño: su propia casa, su hogar (imagen 1). Sin embargo la editorial del grupo Imaginarium tan solo mantuvo el uso de las minúsculas y decidió publicar las primeras ediciones de mis traducciones al español (Yuste Frías [trad.] 2002a y 2002b) de los mencionados títulos utilizando solo letras negritas en redondo (imágenes 6 y 7). Un tipo de letra mucho más corriente que, en portada, enfatiza todavía más la linealidad de la escritura tipográfica no lúdica y nada infantil, por mucho que mantenga la redondez y la minúscula inicial presentes en la edición original. De este modo el nuevo aspecto visual instaurado rompe la unidad iconotextual original y hace que el texto se separe más de la imagen en la traducción al español. Ha habido lectura e interpretación de lo visual por parte del traductor pero no paratraducción de lo visual por parte de la editorial. El paratexto de la portada original francesa necesitaba de una paratraducción que trasladara el conjunto de implicaciones simbólicas presentes en el diseño de las rayas lúdicas de cada una de las letras de los títulos en portada para presentar mucho mejor la traducción. Si decimos que no puede haber traducción sin paratraducción, en la traducción de nuestros dos libros infantiles se imponía paratraducir lo visual para traducir mejor lo verbal.

CONCLUSIONES

En toda traducción especializada de textos con imagen los traductores nunca traducimos de una lengua a otra, aislada cada una de otros códigos semióticos, sino entre lenguas actualizadas en actos de habla únicos e irrepetibles en plena interacción intersemiótica. Traducir y paratraducir libros infantiles no son actividades propias de una traducción subordinada (*constrained translation*) sino más bien de una traducción intersemiótica donde la unidad verbal y la unidad visual conforman unas entidades iconotextuales de traducción mestizas, indivisibles, nada arbitrarias y totalmente motivadas en las que el texto es imagen y la imagen es texto. La creación de mestizas entidades iconotextuales constituye una técnica muy frecuente en actividades simbólicas de producción de todo tipo de textos con imagen fija así como en la producción de todo tipo de textos con imagen en movimiento. La riqueza de los imaginarios en los libros infantiles proviene del hecho editorial de acompañar texto con imágenes visuales que hacen mucho más que simplemente ilustrarlo: refuerzan y amplifican las posibilidades de sentido simbólico. Por lo tanto, leer e interpretar la imagen resulta esencial a la hora de traducir el texto que la acompaña. Traducir es interpretar, la interpretación es una forma de traducción. Leer, interpretar y (para)traducir imaginarios implica saber captar la dimensión verbo-icónica de los textos a traducir. Texto e imagen se entrelazan, se complementan y se refuerzan mutuamente sellando *in aeternum* una mestiza pareja indivisible entre lo legible y lo visible. Para asegurar el éxito de la traducción de un libro infantil, el traductor debe leer e interpretar cada uno de los elementos textuales y paratextuales constitutivos del imaginario de la obra a traducir: las palabras, las imágenes, los sonidos, los movimientos y hasta los olores



Imagen 7.

presentes en cada texto y paratexto. Un traductor de libros infantiles traduce textos y paratraduce paratextos sin olvidar nunca la futura interacción del niño y el adulto con la totalidad del material iconotextual que él mismo recrea ya que, en realidad, todo traductor de libros infantiles es o debería ser siempre reconocido como un segundo autor tanto del aspecto verbal como del aspecto visual.

¡Paratraducir bien los paratextos para traducir mejor el texto! Ser

conscientes de la paratraducción puede ayudar al traductor a no sucumbir ante la manipulación editorial que empobrece la mayoría de los contenidos traducidos al no editar en la publicación final de la traducción de los textos, la lectura, interpretación y paratraducción, por parte del traductor, de las estructuras simbólicas de cada imaginario presente en los paratextos. La manipulación de paratextos por parte no tanto de los propios traductores sino de terceros, concretamente los editores, conlleva implicaciones ideológicas, políticas, sociales y culturales. De ahí que para todo traductor el concepto de paratraducción pueda resultarle idóneo a la hora de intentar describir y definir esa zona imprecisa e indecisa en el tiempo traductor y en el espacio editorial en los que siempre se sitúa el profesional de la traducción cuando se va a publicar, por fin, su trabajo. Saber tomar decisiones junto con el editor marcará o no la calidad del producto final. Con el concepto de paratraducción el traductor puede reivindicar, de una vez por todas, la figura visible de su persona dentro del espacio físico y material de los libros. Como segundo autor que es, el nombre del traductor debería aparecer no solo en la página de derechos sino también en portada y hasta, ¿por qué no?, en cubierta, junto al nombre del primer autor y a su misma altura, tal y como aparecen siempre tanto el nombre del autor del texto como el del autor de las ilustraciones en un libro infantil. Esto acabaría con la sensación que suele tener la mayoría de los lectores de traducciones al creer ingenuamente que han leído la obra de tal o cual autor francés, inglés, alemán, italiano, etc., cuando lo que han leído es un texto escrito por alguien cuyo nombre ni recuerdan porque el escondite en el que lo ha metido el editor, el paratexto de la página de derechos, es un lugar muy poco visitado cuando se lee un libro por muy infantil que (se) sea. Ahora bien, el traductor es el sujeto mestizo por antonomasia y por consiguiente, como magistralmente sugiere Alexis Nouss, la paternidad de cualquier obra traducida se diluye en el flujo de las identidades múltiples que viven en el traductor cuando hace visible sus huellas no solo al traducir entre dos lenguas y dos culturas sino también al paratraducir entre dos códigos semióticos:

[...] si on sait que le traducteur laisse ses traces dans le texte, il ne faudrait pas en conclure à une hypostase du traducteur qui viendrait prendre la place théologique de l'auteur laissée inoccupée depuis que structuralisme et post-structuralisme l'en ont délogé. Après la mort de l'auteur (sinon celle de l'homme), est-il possible de ressusciter, pour la traduction, la notion d'œuvre, impliquant une reconnaissance de paternité, une identité forte et singulière, alors que le sujet contemporain sait qu'il est flux identitaire, construction permanente soumise à la multiplicité de ses diverses appartenances ? Le traducteur, entre deux langues et deux cultures, en est un modèle. Certes, il signe sa traduction et il est heureux que son statut légal et éditorial soit

désormais attesté. Mais qui est l'auteur d'une traduction ? (Laplantine y Nous, 2001: 562).

BIBLIOGRAFÍA

- BOYNE, J. (2006): *The Boy in the Striped Pyjamas*, Oxford, David Fickling Books.
- CAZENAVE, M. (dir.) (1996): *Encyclopédie des symboles*, París, Le Livre de Poche.
- CORTIZAS, A. y C. SOUTO (2001): *Chirlosmirlos. Enciclopedia dos xogos populares*, Vigo, Xerais.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- GERSPACHER, V. (2001): *Dans ma maison, il y a...*, París, Mila.
- GIBERT, C. (trad.) (2007): *Le garçon en pyjama rayé* (autor: John Boyne, tít. orig.: *The Boy in the Striped Pyjamas*), París, Gallimard, col. Folio Junior, n.º 1422.
- LAPLANTINE, F. y A. NOUSS (2001): *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, París, Fayard/Pauvert.
- PASTOUREAU, M. (1991): *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, Seuil, col. La librairie du XX^e siècle.
- ROVIRA ORTEGA, G. (trad.) (2007): *El niño con el pijama de rayas* (autor: John Boyne, tít. orig.: *The Boy in the Striped Pyjamas*), Barcelona, Salamandra.
- WITSCHGER, A. L. (2001): *Dans ma forêt, il y a...*, París, Mila.
- YUSTE FRÍAS, J. (1998a): «Contenus de la traduction : signe et symbole», en P. Orero, (ed.), *III Congrès Internacional sobre Traducció. Març 1996. Actes*, Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 279-289. Publicación disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias1998a.pdf>>.
- . (1998b): «El Pulgar Levantado: un buen ejemplo de la influencia del contexto cultural en la interpretación y traducción de un gesto simbólico», en L. Félix Fernández y E. Ortega Arjonilla (eds.), *II Estudios sobre Traducción e Interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Málaga, 17-20 de marzo de 1997*, Málaga, Universidad de Málaga y Diputación Provincial de Málaga, tomo I, pp. 411-418. Publicación disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias1998c.pdf>>.
- . (2001): «La traducción especializada de textos con imagen: el cómic», en Departamento de Traducción e Interpretación (ed.), *El traductor profesional ante el próximo milenio. II Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*, Villaviciosa de Odón (Madrid), Universidad Europea CEES [CD-ROM], 4^e sección, cap. IV. Publicación disponible en la web del autor:

- <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202001a/Portada.htm>>.
- (2005): «Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital», en J. Yuste Frías y A. Álvarez Lugrís (eds.), pp. 59-82.
Publicación disponible en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202005c.pdf>>.
- (2006a): «Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil», en A. Luna Alonso y S. Montero Küpper (eds.), *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2, pp. 189-201. Publicación disponible en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006a.pdf>>.
Presentación y extractos del libro disponibles en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>>.
- (2006b): «La pareja texto/imagen en la traducción de libros infantiles», en A. Luna Alonso y S. Montero Küpper (eds.), *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2, pp. 267-276. Publicación en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006b.pdf>>.
Presentación y extractos del libro disponibles en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>>
- (2008a): «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada», en *PLP Pensar La Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, II, 1, p. 141-170.
Presentación y extractos del libro disponibles en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2008.pdf>>.
- (2008b): «Para-traducir Carrefour (1ª parte)», en J. Yuste Frías (dir.) *Zig-Zag. El primer programa Web-TV dedicado a la traducción*, episodio n.º 2 editado en red el 16/06/2008. Presentación de esta producción audiovisual T&P disponible en la web del autor:
<<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/audiovisuales/42-videos/109-episodio-no-2-de-zig-zag-para-traducir-carrefour-1o-parte.html>>.

- Presentación del programa Web-TV *Zig-Zag* también disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/zig-zag.html>>.
- (2010a): «Para-traducir Carrefour (2ª parte)», en YUSTE FRÍAS, J. (dir.) *Zig-Zag. El primer programa Web-TV dedicado a la traducción*, episodio n.º 4 editado en red el 09/04/2010. Presentación de esta producción audiovisual T&P disponible en la web del autor:
<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/zig-zag/50-webtvnocomments/137-cuarto-episodio-para-traducir-carrefour-2o-parte.html>>. Presentación del programa Web-TV *Zig-Zag* también disponible en la web del autor:
<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/zig-zag.html>>.
- (2010b): «Ortotipografía y traducción», en J. Yuste Frías (dir.) *Píldoras T&P. El tercer programa Web-TV dedicado a la traducción*, píldora n.º 7 editada en red el 10/06/2010. Presentación de esta producción audiovisual T&P disponible en la web del autor:
<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/pildorastyp/57-pildoras/142-ortotipografia-y-traducccion.html>>. Presentación del programa Web-TV *Píldoras T&P* también disponible en la web del autor:
 <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/web-tv/pildorastyp.html>>.
- (trad.) (2002a): *En mi casa* (autora: Valérie Gerspacher; tít. orig.: *Dans ma maison il y a...*), Zaragoza, Imaginarium. Extractos paratextuales del libro disponibles en la web del autor:
<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccion%20PDF/2002a/JoseYusteFrias%202002a.pdf>>.
- (trad.) (2002b): *En mi bosque*, (autora: Anne-Laure Witschger, tít. orig.: *Dans ma forêt il y a...*), Zaragoza, Imaginarium. Extractos paratextuales del libro disponibles en la web del autor:
 <<http://webs.uvigo.es/jyuste/traduccion%20PDF/2002b/JoseYusteFrias%202002b.pdf>>.
- YUSTE FRÍAS, J. y A. ÁLVAREZ LUGRÍS (eds.) (2005): *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 1. Extractos del libro disponibles en la web del autor:
 <<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/115-estudios-sobre-traducccion-teoria-didactica-profesion.html>>.

5. EL TIEMPO EN DIÁLOGO

Temps et expérience ontique dans des récits populaires gabonais

JAVIER DE AGUSTÍN
Universidad de Vigo

Le but du présent travail a été de saisir la perception et la conceptualisation de la dimension temporelle chez les Mpongwè –une des ethnies bantu que l'on rencontre au Gabon– par le repérage et l'analyse de différentes traces présentes dans une vingtaine de récits oraux recueillis par André Raponda-Walker. Puisque le temps est un mode humain d'être et d'affronter la réalité, les résultats de notre travail pourraient contribuer à vérifier ou à fausser des données composant le portrait anthropologique des Mpongwè.

Le corpus que nous avons analysé fait partie de *Contes gabonais*, un ouvrage publié en 1967 où l'auteur, André Raponda-Walker, présente une mise en texte des récits oraux transmis par des conteurs traditionnels du Gabon. Les contes y sont groupés suivant l'ethnie qui les a engendrés et à chaque fois précédés d'une petite notice concernant l'histoire de l'ethnie en question, ses déplacements et ses traditions. À mi-chemin entre le travail ethnographique et la recreation des traditions orales africaines par l'écriture, le recueil de récits étudié est un échantillonnage de l'imaginaire des différentes ethnies qui se rencontrent au Gabon, telles les Apindji, les Bakèlè, les Balumbu, les Eshira, les Fang, les Mitsogo, ou les Mpongwé que nous avons choisis.

André Raponda-Walker (1871-1969), le responsable de cette version écrite des contes gabonais, naquit à Libreville d'une mère mpongwè et d'un père anglais et sa vie fut marquée par le contact des cultures et vouée à différents domaines de la connaissance (De Agustín, 2002, 2003, 2004) : il parlait anglais avec son père, mpongwè avec sa mère, français à l'école et aussi d'autres langues africaines ; il devint prêtre et missionnaire et s'intéressa à la linguistique, à la zoologie, à la botanique, et à l'ethnologie, dans une démarche vitale qui visait, entre autres, à mettre en valeur les langues et les cultures gabonaises.

Par rapport à la méthodologie que nous avons suivie, il faut signaler premièrement que nous avons posé comme hypothèse de travail, vis-à-vis du corpus analysé, que le rôle de Raponda-Walker n'y est que celui d'un narrateur « ethnique » qui, remplaçant le conteur authentique, transcrit et ne réécrit pas. Deuxièmement, il faut préciser que nous avons placé notre approche dans le cadre de la phénoménologie, qui s'avère être, à notre sens, le modèle général le plus adéquat aux conditions de notre objet d'étude.

En ce qui concerne le rapport du temps au sujet, Merleau-Ponty (1945 : 469-489) précise que tellement le sujet est ancré au temps, que l'on ne peut comprendre le premier sans avoir recours au deuxième et à l'inverse, car le temps est la conséquence du rapport individuel de chaque sujet aux choses. C'est ce rapport essentiel du temps au sujet qui permet de poser les notions de *temps vécu* et *temps théorique*. Ce qui caractérise le temps vécu, c'est son caractère imperfectif, le fait d'être un temps toujours en train de se faire; en revanche, le temps théorique est composé par la série close des rapports possibles entre l'avant, le maintenant, et l'après, autrement dit, c'est le temps saisi, le devenir observé, une sorte d'espace du domaine cognitif où le passé, le présent et le futur peuvent coexister.

Dans une optique phénoménologique, une conception substantialiste du temps permet d'affirmer que le temps a une identité dont le trait essentiel, c'est la labilité : le sujet est toujours affecté d'un instant différent : le futur devient présent et disparaît à jamais sous le nom de passé. Chaque instant est l'acte unique d'une puissance qui devient ensuite impuissance. Le temps est alors une dynamique du possible vers l'impossible qui passe par le réel.

En revanche, toujours dans une optique phénoménologique, une conception relationniste du temps pose le passé comme l'état de ce qui n'existe plus –dont subsistent des traces objectives dans les effets, des traces subjectives dans la mémoire–, le présent comme l'état de ce qui existe maintenant, le futur comme l'état de ce qui n'existe pas encore –dont on a des traces dans la prévision objective ou dans l'espoir plus ou moins subjectif. C'est justement de cette approche relationniste que rendent compte les textes retenus, comme il convient à des récits attachés à l'expérience plutôt qu'à la spéculation.

Par ailleurs, les rapports du sujet à ce que l'on pourrait nommer le devenir du temps vécu prennent d'après Husserl (2001 : 3-19, 20-49) la forme d'un réseau d'intentionnalités qui peuvent être des *protensions* –c'est-à-dire des tensions en avant, des avances vers le futur qui peuvent devenir des attentes, des perspectives, des désirs, des rêveries...– et des *réentions* –c'est-à-dire des tensions en arrière, des retours de l'esprit vers le passé qui peuvent pendre la forme de souvenirs, de regrets, de rêveries...

Le système des rétentions reprend à chaque instant en lui-même ce qui était, en un instant précédent, le système des protentions et permet ainsi d'expliquer le temps comme un flux où être égale passer et passer égale être, ainsi que le propos de Claudel, d'après lequel « le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être afin de n'être plus » (Angers, 1949 : 148).

Dans le cadre du moi, l'opposition entre le temps vécu et le temps thétique est liée au distancement en tant que condition nécessaire pour passer de la conscience subjective du moi à l'observation objective du je par le moi. Le temps vécu crée des indices de tension –annonce, constat, trace– sur la conscience, le temps thétique marque les termes des concepts de la pensée. C'est le repérage de ces deux genres d'indices qui va nous permettre de préciser l'approche du temps chez les Mpongwè au travers des récits transcrits par Raponda Walker. L'opposition entre temps expérientiel et temps thétique peut être synthétisée de façon schématique par la grille ci-dessous :

RAPPORTS	DIMENSION EXPÉRIENTIELLE	DIMENSION THÉTIQUE
Rapport au rôle du sujet	Vécu du temps (Temps vécu)	Devenir observé (Temps saisi)
Rapport à la perception	Imperfectif	Perfectif
Rapport épistémologique	Continuum temporel (temps continu)	Clivage temporel (temps discret)
Rapport symbolique	Flux	Stagnation
Rapport au discours	+Discours direct	+Discours rapporté
Rapport à la mise en texte (Instances textuelles)	-Narrateur autre (→narrateur autre mineur)	+Narrateur autre (→narrateur autre majeur)
Rapport à la mise en texte (Structure textuelle)	+Dialogue	-Dialogue

Schéma 1.

Cette grille reprend différents rapports du temps à d'autres instances: Premièrement, l'opposition entre le temps vécu et le temps saisi comporte celle qui se produit entre l'agent et le patient et concerne donc un sous-domaine identitaire du sujet, celui de son rôle, où prend place sa capacité d'action, son élan de maîtrise de la réalité. Le temps n'est vécu qu'en conséquence de l'action du temps sur le

sujet, tandis que le temps saisi devient un objet qui subit l'approche de l'homme ; ainsi, le temps vécu est une preuve de la conscience du sujet, de même que le temps saisi prouve une démarche scientifique au sens large.

Deuxièmement, le temps vécu est perçu comme un procès inaccompli – imperfectif – dont le terme ne peut pas être envisagé par le sujet ; en revanche, grâce aux distances que l'on prend vis-à-vis du temps saisi, celui-ci est ressenti dans sa totalité, comme une forme achevée –perfective.

Troisièmement, au plan épistémologique, l'opposition temps vécu / temps saisi recouvre celle de temps continu *versus* temps discret, car tout processus qui est perçu dans son déroulement ne peut qu'être conçu comme un continuum, de même que le temps saisi ne peut s'expliquer par que par un clivage qui le retranche de ce temps continu.

Quatrièmement, au niveau des représentations symboliques, se trouve l'opposition entre flux et stagnation : en effet le temps vécu est ressenti en tant que tel grâce aux traces que la succession ou la simultanéité des événements laissent sur la conscience de l'individu, alors que le devenir observé entraîne un arrêt de ce mouvement, une spatialisation de la temporalité, comme l'avait signalé Bergson (1958 : 56-77).

En ce qui concerne la matière langagière, c'est le discours direct qui s'avère être la forme propre à l'énonciation de l'expérience et de la conscience du temps où le *je* énonce et est énoncé et rend compte de son vécu au présent; en revanche, la réification du temps vécu n'est possible que dans le cadre du discours indirect.

Toujours au sujet de la matière langagière, il faut noter que le choix discursif en entraîne deux autres au plan de la mise en texte : en effet, le discours direct demande une structure textuelle dialogique, où les divers *je* du texte interagissent sans avoir recours à un narrateur majeur autre qu'eux-mêmes, mais à un narrateur dont les tâches sont restreintes au minimum et qui reste, de ce fait, estompé dans le récit ; à l'inverse, le discours indirect comporte une structure textuelle non clivée, continue, où un narrateur majeur assimile et refond l'expérience des *je* du récit.

Nous passerons maintenant à l'analyse des récits, dont, suite aux conditions d'édition du présent travail, nous ne présenterons que celle des deux premiers, qui sont d'ailleurs les plus riches pour l'étude du temps chez les Mongwè. Les contes gabonais recueillis par Raponda Walker peuvent être groupés suivant deux catégories (Raponda Walker, 1967 : 13-16) : d'un côté, il y a les récits merveilleux où les acteurs sont des esprits ou des humains, de l'autre des apologues ou des fables, où l'on trouve aussi bien des êtres humains que des animaux –parfois les deux en même temps et liés dans un même texte par des liens de parenté–, tous

deux stéréotypés créant comme cela des acteurs porteurs de valeurs morales. Ces récits transmis oralement chez les différents peuples bantu rendent compte d'une mythologie qui sert aussi bien à l'éducation qu'au divertissement pendant des nuits entières et qui est intimement liée à l'identité anthropologique de ces groupes sociaux.

Par ailleurs, il faut signaler également que les structures mythiques qui sous-tendent les contes retenus ont soit un but explicatif de la réalité –le plus souvent des faits observés dans le cadre de la nature sauvage, mais aussi des conventions sociales–, soit un but probatoire vis-à-vis d'une conduite connue –qui de ce fait permet d'attribuer une morale implicite au texte qui en découle–, soit un but didactique qui explique une morale explicite dans le texte qui lui correspond.

« Le Léopard simule la mort pour essayer d'attraper le Rat-Fouisseur, animal à la chair savoureuse », le premier récit mpongwè retenu par Raponda Walker correspond à la catégorie fonctionnelle des textes à but probatoire d'une conduite connue chez les bantu. Le titre si analytique correspond à un texte, où au niveau dialectique deux acteurs s'opposent: le léopard et le rat-fouisseur. Dans l'imaginaire bantu, le léopard, nommé aussi *R'Akangana* –c'est-à-dire le seigneur solitaire– et *Ewoga* –le croqueur– est affecté des traits [+impulsif] [+cruel] [+sanguinaire] [-rusé], se laissant tromper par des animaux plus petits. Le rat-fouisseur ou rat de Gambie, lui, surnommé également *Ngiya* –le méfiant– ou encore *Onanga-Nangè* –toujours en mouvement– fait partie, avec l'antilope-souris, d'un agoniste¹ que l'on pourrait nommer *Rusé au Service des Faibles*.

Le texte en question est articulé autour de l'exposé et de la mise en œuvre d'un projet. Le projet est un acte de la volonté qui n'est possible qu'après avoir assimilé des expériences vécues, donc passées. Le projet est alors un acte qui tire profit du passé pour rendre le futur présent. Cela dit, de nos jours, sous ce terme *projet*, on peut en envisager deux types : le projet médiat, réfléchi de la science et le projet immédiat² de la conscience dont il est question ici, et c'est ce projet, un projet de piège échoué que le léopard conçoit afin d'attraper le rat, qui est intéressant pour l'analyse de la notion du temps d'un point de vue phénoménologique.

En effet, le chronotope du texte prouve la conscience du temps vécu (présent), d'où est projetée une rétention sur un passé duratif hors texte –une analepse externe de Genette (1972 : 82-105) – et une protention vers un futur immédiat que le texte va prendre en charge avec, à la fin, une sorte d'aller-retour temporel : une

¹ En ce qui concerne les notions d'*agoniste*, *acteur*, *thème* et *rôle*, on peut consulter les travaux de Rastier (1987, 2001).

² Ce projet qui relève du « projet originel qui s'exprime dans chacune de nos tendances empiriquement observables [et qui] est donc le projet d'être » dont parlait Sartre (1943 : 652).

protention vers un futur immédiat où se produit à son tour une rétention vers le passé. Schématiquement³ :

TR₁ = < ↖T₀ (rétention vers un passé pré-textuel) = le léopard n'avait jamais réussi à attraper le rat-fouisseur >

TR₂ = < T₁ (temps textuel, temps présent), ↗T₂ (protention vers un futur textuel) = un jour, le léopard expose son projet de piège à ses femmes et leur donne des consignes pour le mener à bien >

TR₃ = < T₂ (temps présent textuel) = le projet du léopard échoue >

TR₄ = < ↗T₃ (protention vers un futur immédiat) = après l'échec ↖T₀ (rétention vers un passé relatif au futur) = sur ce, le léopard s'en retourna chez lui tout confus et fit part de son échec à ses femmes qui s'en plainquirent >

Schéma 2.

En somme, c'est un état de choses durable au passé qui justifie l'énonciation d'un projet au présent qui, par définition, vise le futur. Le temps phénoménologique y est donc axé sur le présent qui est en effet le temps dominant dans ce premier récit : le sujet n'y tente pas de maîtriser le temps, mais bien au contraire il se laisse aller à la merci du devenir qui marque sur lui cette trace ontique du temps subi qu'est le changement.

Par ailleurs, la confirmation perceptive du temps est évidente dans le texte, car le passage qui mène d'abord de l'énonciation du projet à sa mise en œuvre, et ensuite à la prise de conscience de l'échec est présenté dans son déroulement. Par contre, le récit n'a pas de traces sur lesquelles pourraient s'appuyer les confirmations épistémologique et symbolique, ce qui permet d'affirmer que le texte en question est pauvre en représentations figurées (ou dénotatives) et en représentations directes (ou connotatives).

En revanche, le récit confirme l'approche du temps vécu au niveau discursif et textuel : en effet, le discours direct l'emporte nettement sur le discours rapporté, le narrateur autre est restreint aux précisions que les acteurs ne sauraient assumer et la forme dialogique domine le texte. En conclusion, ce premier récit n'est pas porté sur le temps saisi, mais sur le temps vécu dont la trace expérientielle fondamentale c'est le projet ; le projet, en tant que forme sensible composite de

³ Où TR indique « temps du récit », T temps phénoménologique (le temps de l'histoire), la flèche vers la gauche veut dire rétention (vers le passé) – et la flèche vers la droite indique protention (vers le futur).

deux protensions simultanées –la volonté et le désir– est, du point de vue thématique, un élément privilégié pour mettre en évidence le rapport étroit entre le moi et le temps et, du point de vue narratif, un outil très profitable à la progression du récit. Or, il s’agit ici, et dans la plupart des récits retenus, d’un projet échoué, ce qui, étant donné le caractère « ethnique » ou « culturel » de ces récits-là, rend compte d’une attitude vitale contraire aux protensions.

Le deuxième récit intitulé « Le Héron cherche la pirogue de R’Agnambiè » appartient à la catégorie de ceux qui fournissent une explication (mythique) à un fait de la nature observé, en l’occurrence la marche du héron solitaire sur la plage. Au niveau dialectique, le texte est soutenu par l’opposition entre deux agonistes : d’un côté, *l’Insouciant*, instancié par un groupe de jeunes gens et, de l’autre côté, *l’Averti*, instancié par le héron.

Le chronotope général du texte est posé au début par un narrateur majeur : Un jour, les jeunes gens d’un village s’en allèrent danser le *nkondjo* dans un village voisin. Pour s’y rendre, ils empruntèrent la pirogue de R’Agnambiè –un personnage riche et puissant récurrent dans les contes gabonais. Ensuite le texte continue comme ceci :

Une fois rendus, ils furent tellement pris par le plaisir de la danse, qu’ils ne songèrent plus à la pirogue qu’on leur avait prêtée. Vers minuit, tandis que le *nkondjo* battait son plein, le Héron vint leur dire : « Mes amis, allons monter la pirogue. »

– « Oui, oui, on ira, mais laisse-nous danser un peu, la marée ne monte pas encore. »

– « C’est bien », dit le Héron. Et la danse reprit de plus belle.

Une heure après, le Héron revint trouver les jeunes gens : « Mes amis, n’oublions pas la pirogue. »

– « On y pense. Mais ne nous dérange donc pas ainsi, il sera encore temps tout à l’heure. »

Une troisième fois, le Héron revint à la charge : « Mes amis, j’entends le flot battre le rivage. Il est grand temps d’aller monter la pirogue, sans quoi nous aurons à la payer. »

– « Oui, oui, on y va », firent les jeunes gens. Mais personne ne bougea.

– « J’ai assez averti », dit le Héron. « Tant pis si la pirogue est perdue. Moi aussi, je vais voir la danse... »

Au lever du jour, nos jeunes gens se s’écrier : « Si on allait tout de même tirer la pirogue à sec ! » Mais ils ne trouvèrent plus rien. Elle était partie à la dérive...

Là-dessus, ils se concertèrent : « Qui accuserons-nous d’avoir perdu la pirogue ? »

– « Le Chimpanzé », hasarda l’un d’entre eux.

– « Non pas », fit un autre, « les Chimpanzés vivent en bandes, ils pourraient prendre parti pour leur camarade. »

– « Le Pain à cacheter ou le Musée-bleu », proposa un autre.

–« Pas davantage. Eux aussi vivent en troupes. »

– « Mais qui donc alors ? »

– « Le Héron. Il voyage toujours seul. Il ne pourra rien nous faire. »

Ainsi fut fait. De retour au village, tous ensemble accusèrent le Héron d'avoir laissé partir la pirogue à la dérive...

Et voilà pourquoi vous voyez tous les jours le Héron solitaire marcher à grandes enjambées sur les bancs de sable... Il cherche la pirogue de R'Agnambiè.

L'analyse de ce segment du texte permet de poser un micro-chronotope à deux foyers temporels dont un est représenté par l'acteur *Héron*, l'autre par chacun des acteurs anonymes qui composent le groupe des jeunes gens. C'est l'interaction de ces deux foyers par l'intermédiaire des agonistes qui assure la progression du texte. À l'agoniste *Insouciant* correspond le foyer du temps vécu, alors que l'agoniste *Averti* représente celui du temps saisi.

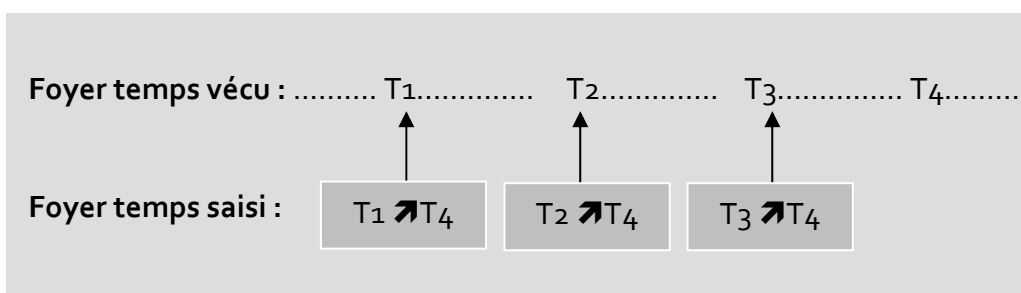


Schéma 3.

Tel qu'il est représenté dans le schéma ci-dessus, le micro-chronotope du récit est dominé par le foyer du temps vécu : c'est à chaque moment du devenir qu'il instaure que se produit l'interaction des deux foyers par l'intromission des propos de l'agoniste *Averti* et la réponse de l'agoniste *Insouciant* : prenant ses distances par rapport au flux des événements du récit, l'*Averti* observe le temps passer, est capable de tirer des conséquences des changements que cela entraîne et, à chaque moment, fait part à l'*Insouciant* de son approche du temps globale où co-existent tour à tour T1, T2 et T3, d'un côté, et T4, de l'autre ; l'*Insouciant*, lui, fait fi à chaque fois des remarques de l'*Averti*, en s'appuyant sur la conscience de son temps vécu.

L'échange des propos entre le héron et les jeunes gens est dominé par deux thèmes opposés : la danse, qui est un élément essentiel du monde de l'agoniste *Insouciant*, et la pirogue, qui, bien que liée à ce même monde par un rapport fonctionnel –c'est grâce à la pirogue que les jeunes ont pu aller danser– elle en est détachée après avoir rempli sa fonction –*Une fois rendus, ils furent tellement pris par le plaisir de la danse, qu'ils ne songèrent plus à la pirogue qu'on leur avait*

prêtée. La pirogue ainsi rejetée est reprise par l'agoniste *Averti* qui en fait un thème associé à son approche du temps et la clé de l'avertissement aux jeunes gens.

Dans le petit réseau dialogique entre le héron et les jeunes gens, on remarque que la demande du héron –*Mes amis, allons monter la pirogue*– déclenche un refus rhétorique (perlocutif) chez les jeunes –*Oui, oui, on ira, mais laisse-nous danser un peu*– avec également un argument rhétorique (pas fondé) –*la marée ne monte pas encore*–, vu qu'ils ne sont pas à même d'élucider si la marée monte ou ne monte pas.

Le deuxième essai du héron prend la forme d'un rappel de la demande précédente –*Mes amis, n'oublions pas la pirogue*–, sur lequel les jeunes répondent encore par un refus rhétorique (perlocutif) –*On y pense*– suivi d'un reproche –*Mais ne nous dérange donc pas ainsi*– avec une marque explicite de leur approche du temps vécu –*il sera encore temps tout à l'heure*.

Enfin, le héron fait la description de la réalité incontestable –*Mes amis, j'entends le flot battre le rivage*– et ajoute la preuve du bien-fondé de son observation du devenir –*Il est grand temps d'aller monter la pirogue, sans quoi nous aurons à la payer*. Et les jeunes gens de répondre à nouveau par un refus rhétorique (perlocutif) –*Oui, oui, on y va* » sans d'autres considérations.

Ces propos échangés représentent le contraste entre le monde de l'*Averti* et celui de l'*Insouciant* par un mouvement d'approche-écart, de va-et-vient, jusqu'à la dernière réponse des jeunes, après laquelle, le héron déclare forfait et plonge dans le monde de l'insouciant –*J'ai assez averti. Tant pis si la pirogue est perdue. Moi aussi, je vais voir la danse*.

L'opposition temps vécu/temps saisi entraîne que l'agoniste *Insouciant* soit affecté du rôle patient et que l'agoniste *Averti* joue le rôle agent. À cet égard, on peut affirmer que l'insouciant est emporté par un temps imperfectif –*'mais laisse-nous danser un peu', 'On y pense. Mais ne nous dérange donc pas ainsi', 'Oui, oui, on y va'* – qui n'en finit pas de marquer son terme, c'est-à-dire T4 –*'la marée ne monte pas encore, il sera encore temps tout à l'heure'*–, tandis que le temps de l'averti envisage, de manière perfective, les deux bouts de ce temps thétique qui va de T1, T2, T3 à T4 ; cela est possible grâce au clivage, dont rendent compte les différents propos du héron, contrairement à l'*Insouciant* qui envisage le temps uniquement comme conscience du moi. Les marques du clivage temporel chez le héron sont ces trois encrages énoncés par le narrateur : *Vers minuit, Une heure après, Une troisième fois*. Celles du continuum temporel chez les jeunes gens sont *'la marée ne monte pas encore', 'il sera encore temps tout à l'heure'*. Le texte ne présente pas de marques renvoyant à des symbolisations du temps autour du flux ou de la stagnation. En ce qui concerne la mise en texte, il faut noter que celle-ci est dominée par la forme

dialogique et le discours direct avec un narrateur dont la fonction n'est que d'assurer la présence du paysage et de confirmer l'identité des intervenants à chaque tour – *'Vers minuit, tandis que le nkondjo battait son plein, le Héron vint leur dire', dit le Héron, 'Et la danse reprit de plus belle', 'Une troisième fois, le Héron revint à la charge', 'firent les jeunes gens, Mais personne ne bougea', 'Au lever du jour, nos jeunes gens de s'écrier', 'Mais ils ne trouvèrent plus rien. Elle était partie à la dérive...'*

Dans ce conte, le seul où le mot *temps* est énoncé, le temps saisi est présenté face au temps vécu qu'on lui préfère, la domination des formes liées à la dimension expérientielle sur celles de la dimension thétique permet d'induire une orientation axiologique du texte qui est confirmée par le devenir des agonistes eux-mêmes. Le temps saisi, le devenir observé, est envisagé négativement, car, d'un côté, l'univers de l'Averti est rejeté, et le héron est châtié – même si grâce à lui on peut prévenir des situations gênantes-, d'un autre côté, l'agoniste *Averti*, qui se trouve à l'écart de la vie des jeunes et qui garde cette position au long des échanges, à la fin du dialogue en finit par y renoncer – *Tant pis si la pirogue est perdue. Moi aussi, je vais voir la danse...*

Des analyses que l'on vient de présenter ainsi que de celles des récits que l'on a été obligé d'omettre, on peut tirer les conclusions suivantes :

1. Dans presque la totalité des contes analysés –vingt sur vingt-et-un–, le temps est un élément essentiel à la progression du texte, donc à son existence en tant que tel. Alors, puisque ces contes ont été pris en tant que reflets de la perception et de la pensée chez les Mpongwè, il s'ensuit que le temps s'avère une forme à priori dans l'approche de la réalité, et plus précisément de l'expérience chez eux.

2. Parmi les vingt récits où le temps phénoménologique est une forme pertinente, il n'y en a que six qui le présentent dans une approche thétique stricte, c'est-à-dire comme une forme perfective et discrète, objet de réflexion, symbolisable par des instances de l'immobile, servant de cadre de la successivité – bien moins souvent la simultanéité– des événements concernés par l'histoire du texte et dont les formes privilégiées d'actualisation langagière sont liées au discours individuel et rapporté d'un narrateur extérieur.

En revanche, onze récits mettent en évidence une approche strictement expérientielle du temps, où il est une dimension subjective, imperfective et continue, symbolisable par des instances du mobile, rendant compte du vécu des sujets de l'intérieur du devenir et dont les formes privilégiées d'actualisation langagière sont liées au discours partagé et direct des échanges dialogaux.

En somme, on peut affirmer que, dans l'univers mpongwè, la dimension expérientielle du temps l'emporte nettement sur sa dimension thétique. Cela est en outre confirmé par le fait que, dans les trois contes où ces deux dimensions sont confrontées, le temps thétique est soit restreint à un rôle fonctionnel lié à l'énonciation, soit nettement rejeté –comme c'est le cas dans le conte intitulé *Le Héron cherche la pirogue de R'Agnambiè*.

3. En ce qui concerne les tensions propres au temps vécu, il faut noter que la présence des protentions vers le futur égale presque celle des rétentions vers le passé –dix contre onze– ; cependant il ne s'ensuit pas que, chez les Mpongwè, le regard existentiel vers l'avenir soit aussi pregnant que l'empreinte du passé, parce que les protentions sont toutes instanciées par des projets dont six sont des projets échoués, alors que parmi les quatre autres –le conte *La Mouche et le Chasseur* est affecté des deux types de projet–, un est réussi mais moralement rejeté –dans *La Bouteille de miel*–, un autre est un faux projet –dans *La Genette et la Tortue*, où sous l'apparence d'un projet se cache une accommodation à la réalité ; en conséquence, sur dix projets, seuls deux sont menés à bien, ce qui est l'indice que dans l'univers mpongwè le vécu du temps est porté de préférence sur le présent et sur le passé, non pas sur l'avenir.

Par ailleurs, le fait que là il n'y a presque pas de réflexion sur le temps, c'est une marque anthropologique : on y est porté sur l'action plutôt que sur la réflexion, sur la vie au jour le jour plutôt que sur les projets d'avenir, sur une certaine attitude de contentement passif, de conformisme, plutôt que sur l'engagement actif, sur la constatation de la réalité, plutôt que sur l'idéalisme militant.

Finalement, on peut signaler que les résultats de notre analyse vont dans le sens de ceux des travaux réalisés dans le domaine de l'ontologie à référent africain, tels que ceux de John S. Mbiti (1975), Dominique Zahan (1970), René Sanvée (1991) ou Robin Horton (1993). De plus, le résultat de notre analyse va exactement aussi dans le sens que l'on observe dans l'évolution des sociétés africaines, où le regard vers le passé l'emporte sur une projection vers l'avenir souvent refusée ; un regard qui n'est pas négatif de nature, mais qui, au lieu de permettre un avenir riche de biens culturels propres, empêche des changements indispensables à la survie des êtres humains dans un cadre de respect des droits de l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

BERGSON, H. (1958.) : *Essai sur les données de la conscience*, 80^{ème} éd., Paris, PUF.

- ANGERS, P. (1949) : *Commentaire à l'Art Poétique de Paul Claudel avec le texte de l'Art Poétique*, Paris, Mercure de France.
- DE AGUSTÍN, J. (2002) : « La gramática gisira de Raponda Walker », *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 8, I, 53- 64.
- . (2003) : « L'approche des données terminologiques chez Raponda Walker », in I. Iñarrea et M. J. Salinero (éds.) : *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*, II, 525-536, Logroño, Universidad de La Rioja.
- . (2004) : « Linguistique en Afrique francophone : Les travaux d'André Raponda Walker », in J. Oliver (éd.), *Isla Abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, I, La Laguna, Universidad de la Laguna.
- GENETTE, G. (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil.
- HORTON. R. (1993) : *Patterns of Thought in Africa and the West*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUSSERL, E. (2001) : *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/1918)*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers.
- KOKOLE, O. H. (1994) : « Time, Language and the Oral Tradition : An African Perspective », in J. K. Adjaye (éd.), *Time in the Black Experience*, Westport, Greenwood Press.
- MBITI, J. S. (1975) : *African Religion and Philosophy*, Londres, Heinemann.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945) : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- RAPONDA-WALKER, A. (1967) : *Contes gabonais*, Paris, Présence Africaine.
- RASTIER, F. (1987) : *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France.
- . (2001) : *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SANVÉE, M.R. (1991) : « Le sacré dans la littérature africaine d'expression française ou la quête du paradis primordial », *Afrique 2000*, n° 6, 73-83.
- SARTRE, J.-P. (1943) : *L'être et néant*, Paris, Gallimard.
- TEMPELS, P. (1965) : *La philosophie bantoue*, 3^{ème} éd., Paris, Présence Africaine.
- ZAHAN, D. (1970) : *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Paris, Payot.

Le temps narratif dans *La Modification* de Michel Butor

EMMA BAHÍLLO SPHONIX-RUST
Universidad de Valladolid

Une heure n'est pas une heure,
c'est un vase rempli de parfums,
de sons, de projets et de climats.
(Marcel Proust)

La Modification est le troisième et certainement le plus célèbre roman de la première période littéraire de Michel Butor, grâce auquel il reçoit le Prix Renaudot en 1957, année de sa parution.

Le héros Léon Delmont entreprend le vendredi 15 novembre 1955 à 8 heures du matin un voyage en troisième classe –contrairement à son habitude– dans le train Paris-Rome à la Gare de Lyon pour rejoindre Cécile, sa maîtresse qu'il a rencontrée il y a deux ans lors d'un voyage sur le même itinéraire. S'il décide de faire ce voyage c'est pour lui annoncer une bonne nouvelle : il est décidé à quitter sa femme et à lui trouver une situation qui leur permettrait de vivre ensemble à Paris. Au cours du voyage, qui matérialise le déroulement linéaire de l'espace et du temps, il accomplit par la pensée un va-et-vient constant du présent, passé¹ et futur. Ce voyage mental se construit par le biais du regard, du souvenir et de l'imagination qui se situent sur divers plans : le réel, le remémoré et l'imaginé qui s'entrecroisent donnant au récit un aspect fragmenté et discontinu. Le pourcentage d'observation, de souvenir et d'imagination est bien dosé tout au long du récit : dans la première partie nous avons le voyage réel avec l'observation de la réalité et la récupération du passé récent; dans la deuxième partie c'est le souvenir qui domine, les moments vécus avec les deux femmes; enfin, dans la troisième partie, ce sont les visions qui coïncident avec la fatigue et le sommeil du héros. Ce voyage

¹ On évoque des souvenirs dont un qui joue un rôle capital : le voyage que Cécile fait à Paris l'année qui précède celui-ci voyage, voyage malencontreux où les deux femmes on fait connaissance.

introspectif conduit à une *modification* de la décision première et raison principale du voyage. L'état d'esprit s'est modifié à tel point qu'il n'ira même pas voir sa maîtresse.

Le roman est, au même titre que la musique, un art temporel et s'oppose, dans ce sens, aux arts spatiaux que sont par exemple la sculpture et la peinture. La temporalité narrative se présente sous deux faces étroitement liées : temps du récit et temps de l'histoire. Cette double temporalité narrative permet d'établir des *jeux* avec le temps : on peut narrer les événements dans le désordre, plus ou moins vite, en développant un épisode ou, au contraire, en passant sous le silence des jours, des semaines, ou même des années complètes.

Gérard Genette² distingue trois déterminations pour l'étude des relations pertinentes entre le temps du récit et le temps de l'histoire, à savoir, l'ordre, la durée et la fréquence.

Cette duplication du temps romanesque est manifeste dans l'œuvre qui nous occupe, *La Modification*, devenant ainsi un véritable roman du temps. À partir du présent on évoque souvenirs et projets. Le passé et le futur sont perpétuellement confrontés au présent. Évoqués sous la forme de souvenirs et projets, ils sont actualisés.

1. TEMPS DE L'HISTOIRE

La première dimension temporelle saisie par le lecteur est, sans aucun doute, celle de l'histoire. Il se pose des questions comme : À quelle époque se situe-t-elle? Pendant combien de temps s'étend-elle? Le temps de l'histoire, c'est l'ordre chronologique des événements racontés que le lecteur reconstruit mentalement à partir des données qu'on lui offre.

La Modification fournit suffisamment d'indications temporelles pour délimiter la durée exacte de l'histoire évoquée dans ce roman. Au début du livre, nous trouvons la première indication : l'indicateur de Chaix qui permet de fixer l'année du voyage : « C'est l'édition du 2 octobre 1955, service d'hiver » (Butor, 1980 : 26). Les autres dates se construisent par rapport à celle-ci, à cette date du voyage central.

Pour établir la date du début de l'histoire narrée nous disposons d'indications d'événements historiques :

² Dorénavant, nous utiliserons la méthode ainsi que la terminologie que Gérard Genette établit dans *Figures III* pour analyser la structure temporelle du roman.

C'était une Italie policière en ce temps-la, intoxiquée du rêve de l'Empire [...] C'était avant la guerre. Il y avait des enfants en chemises noires sur le quai. [...] On venait d'achever et d'ouvrir la via dei Fori Imperiali (Butor, 1980 : 231, 267-268, 270).

Ce temps est le temps référentiel, c'est-à-dire, le temps réel extra-textuel auquel fait référence le temps de l'histoire.

Cette réalité se traduit également par la situation géographique du trajet : l'itinéraire parcouru par le train entre Paris et Rome est soigneusement respecté. Au début du roman, on détaille la liste des gares où le train s'arrête : Laroche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix-les-Bains, Chambéry, Modane, Turin, Gênes, Pise, puis Roma-Termini.

Nous remarquons que les toponymes sont complétés par les indications de temps, et plus précisément, les horaires que prévoyait l'indicateur de la S.N.C.F. Le nom d'une ville comme Dijon, Aix-les-Bains ou Chambéry permettrait à lui seul de se retrouver non seulement dans l'espace –ce qui est indéniable– mais également dans le temps car il s'agit de lieux dont on connaît les situations respectives.

Les références à une réalité extérieure ont un premier effet sur le lecteur : elles renvoient à une situation dans laquelle tout un chacun a pu ou pourrait se retrouver à un moment donné.

Le temps des horloges, le temps objectif est une acquisition tardive de l'humanité. Il est « fondé sur l'observation immémoriale du jeu des forces cosmiques, alternance du jour et de la nuit, trajet visible du soleil, phases de la lune, saisons du climat et de la végétation, etc. » (Benveniste, 1974 :71). Le temps objectif divise et organise l'ordre cosmique dans un comput qui le rend disponible pour l'organisation de la vie en société. Ces deux temps, *social* et *cosmique*, jouent un rôle remarquable dans *La Modification* : ils constituent l'un des facteurs de différenciation entre les dix voyages racontés dans le texte, autrement dit, le changement de circonstances de chaque voyage résulte, entre autres, du temps et des saisons ainsi que les conditions atmosphériques correspondant à chacune d'entre elles.

Ensuite vient le temps psychologique des souvenirs, des projets, et des sensations du personnage.

2. TEMPS DU RÉCIT

La narratologie distingue trois types de relations pertinentes entre le temps du récit et le temps de l'histoire : l'ordre, la durée et la fréquence

Par la suite nous allons étudier les rapports entre les deux temporalités –histoire et récit– selon les trois déterminations pertinentes : ordre, durée et fréquence.

Dans un premier temps, l'ordre. Étudier l'ordre temporel du récit, d'après Genette, c'est :

confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est implicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.(Genette, 1972 : 78-79).

Tout d'abord et afin de rendre notre étude plus claire, nous allons nous servir d'une reconstruction, bien évidemment artificielle des événements dans l'ordre chronologique :

1. ≈1936-8. Voyage de noces à Rome de Léon et d'Henriette.
2. 1951-52. Deuxième et malencontreux voyage à Rome de Léon et d'Henriette.
3. 1953. Après deux rencontres –dans le train et à Rome– Léon et Cécile deviennent amants.
4. 1954. Voyage de Cécile à Paris.
5. 1955. Mercredi 6 novembre au dimanche 10 novembre : voyage Léon à Rome.

Lundi 11 novembre au vendredi 15 (matin) : Séjour de Léon à Paris.

Vendredi 15 au samedi 16 : Voyage de Léon à Rome pour annoncer à Cécile qu'il veut vivre avec elle. Pendant ce trajet, ses projets se modifient.

Ce roman présente des discordances entre l'ordre des événements dans le récit et sa succession chronologique dans l'histoire. Ces différentes formes de discordances entre les deux ordres temporels reçoivent le nom d'*anachronies narratives*.

Les *anachronies narratives* s'insèrent dans ce que l'on appelle *récit premier*. Elles constituent un récit temporellement second subordonné au premier.

Elles se présentent sous deux formes : *analepse* et *prolepse*. L'*analepse* est « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 : 82), autrement dit, un retour en arrière dans le temps. La *prolepse* est, à l'inverse, « une manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette, 1972 : 82), on anticipe.

La Modification rompt avec l'ordre linéaire caractéristique du roman classique. On nous offre un récit discontinu. À partir de l'itinéraire principal apparaissent dix

itinéraires secondaires dont neuf renvoient au passé et un au futur³. Au cours du récit, le passé, le présent et le futur font l'objet de suites narratives indépendantes qui se succèdent et s'entrelacent.

Nous considérons donc *récit premier* le voyage ayant lieu en 1955, véritable repère chronologique des autres segments qui vont s'y emboîter.

Nous constatons qu'à chaque fois que l'on passe d'une suite temporelle à une autre différente, il y a passage par le présent en vue d'éviter toute confusion, car le personnage passe brusquement d'une séquence temporelle à une autre éloignée de la précédente. Ces ruptures correspondent aux blancs situés entre les paragraphes.

À l'intérieur du *récit premier* nous relevons des motifs fixes qui se répètent tout au long du texte. Ils ont pour fonction d'introduire et de joindre les différentes séquences temporelles. Ainsi, les séquences temporelles se rapportant au passé avec Cécile sont introduites par « Sur le tapis de fer chauffant », et celles qui le font au passé avec Henriette par « Un homme passe sa tête par la porte ». Les autres séquences concernant le présent, le passé et le futur sont liées aux motifs suivants : « Passe la gare de », « De l'autre côté du corridor » et « Au-delà de la fenêtre ».

Ce syntagme « Passe la gare », qui se répète tout le long du récit, entrecoupe le monologue intérieur. Le passage des gares rythme ainsi le temps subjectif sur le temps objectif, sans perturber la méditation du héros.

Le passé s'introduit dans la narration dans le sens d'un *creusement* vers le plus ancien. Au début, il remémore des événements du passé récent voire immédiat : deux heures avant le voyage, soit à l'aube du vendredi 15 novembre et rejoint l'heure du départ. Au fur et à mesure que le récit avance, le personnage se remémore d'un passé plus lointain. La mémoire envahit la scène mentale du voyageur. En effet, à partir du quatrième chapitre, la mémoire recréera les événements et les voyages plus éloignés dans le temps. Cet ancrage dans un passé de plus en plus ancien s'accompagne de sa récupération par le personnage narrateur « qui plonge de plus en plus profondément dans le passé comme un archéologue ou un géologue qui dans leurs fouilles rencontrent d'abord les terrains récents, puis de proche en proche, gagnent les anciens » (Butor, 1972 :115).

Le *voyage réel* acquiert une profondeur temporelle grâce à la mémoire, qui est capable de récupérer dans tous ses détails des séquences, des sensations et des sentiments du passé qui permettent d'expliquer sa situation actuelle et vont déterminer ses actes futurs.

³ L'itinéraire du futur est le voyage retour à celui du *récit premier*. Nous n'ajoutons pas celui que le héros envisage de faire avec Henriette qui n'intervient pas dans la narration.

L'exercice de la mémoire permet l'émergence d'un nouveau regard sur ce qui a été vécu, qui donne lieu à cette prise de conscience.

Cette remontée dans le temps est à la fois une découverte de ce qui était, avant ce voyage, inconnu, caché.

De tous les segments concernant le passé, celui qui porte sur le passé proche est spécialement important. Le fragment du récit qui lui est accordé démarre au premier chapitre et va continuer tout au long jusqu'à son dénouement. Sa construction reproduit celle qui dirige l'ensemble de la narration du passé : elle nous mène du vendredi matin 15 novembre au mercredi précédent 6 novembre.

À un segment vers le passé plus ancien succède, au début de chaque chapitre, une remontée vers le plus récent. Ce genre de construction produit un effet sur la lecture du récit : il est indispensable de lire le roman entièrement pour connaître l'histoire et comprendre le pourquoi de *la modification*. Il faut avoir lu le chapitre II pour comprendre le chapitre I, le chapitre III pour comprendre le chapitre II...et ainsi de suite.

La suite narrative consacrée au présent joue un rôle important dans l'ensemble du roman. Cette importance se manifeste d'abord par sa grande fréquence. Chaque chapitre s'ouvre et se ferme sur une séquence au présent. Il est de même lorsque l'on passe du futur au passé ou de l'un des plans du passé à un autre, à chaque fois on passe par le présent, ce qui permet d'éviter toute confusion entre les différentes parties. Ce voyage du *récit premier* se fait, obligatoirement, de façon linéaire puisque la voie ferrée ne peut que conduire linéairement d'un endroit à l'autre : de Paris à Rome. Nous avons, depuis le départ Gare de Lyon jusqu'à l'arrivée Roma Termini, une succession de lieux présentés dans leur linéarité géographique, ce qui conduit à une linéarité narrative. Le roman ne peut faire autrement que de suivre le trajet par le train et c'est le Chaix qui va ponctuer la syntaxe narrative. Au fur et à mesure de la progression du voyage, moins la linéarité est perceptible et plus se met en place un schéma de labyrinthe.

Le héros voyage sans perdre un seul détail du compartiment où il se trouve. Il prend conscience de la réalité et se montre capable de décrire les personnes et les objets dans les détails les plus insignifiants. Ceux-ci vont exercer une forte influence sur *la modification* à en juger par la réflexion que le héros fait à la fin du roman :

Vous vous dites : s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres (Butor, 1980 : 276).

La durée concrète et particulière du compartiment s'inscrit dans une durée cosmique. Tandis qu'à l'extérieur du compartiment le temps passe : la neige succède à la pluie, la nuit au jour, la lune se lève, l'intérieur du compartiment se modifie, par exemple, la chaleur augmente : « La température a continué de s'élever pendant votre absence » (Butor, 1980 : 23). On est appelé à mesurer le temps écoulé sur la transformation d'un objet extérieur. Les répétitions du même objet avec une variation ont pour fonction d'exprimer la durée, le temps vécu, le présent qui se transforme en passé. Ce phénomène est davantage perceptible avec le tapis de fer chauffant dont la présence est récurrente tout au long du récit. Au début : « Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes les raies de fer s'entrecroisent comme des minuscules rails dans une station de triage » (Butor, 1980 : 66) et arrivés à la fin du livre :

Sur le tapis de fer chauffant aux losanges semblables à un graphique idéal de trafic ferroviaire, vous considérez les poussières, les minces ordures qui se sont accumulées et comme incrustées au cours de ce jour et de cette nuit (Butor, 1980 : 280).

Le temps de *ce récit premier* passe et c'est pour cette raison que le présent rejoint une partie du futur. Ce qui est narré au début du roman comme ayant lieu demain matin : « Enfin ce sera Roma Termini, la gare transparente, dans laquelle il est si beau d'arriver à l'aube ainsi que le permet ce train dans une autre saison, mais demain il fera encore nuit noire » (Butor, 1980 : 32-33), à la fin, il a lieu dans quelques instants : « Vous allez arriver dans quelques instants à cette gare transparente [...] Le train s'arrête; vous êtes à Rome dans la moderne Stazione Termini. Il fait encore nuit noire » (Butor, 1980 : 274, 285).

Pour finir, quelques remarques concernant la narration du futur qui embrasse la période du samedi 16 novembre cinq heures quarante-cinq au mardi soir 19 novembre. Jusqu'au chapitre V elle est orientée du plus proche au plus lointain, du samedi au mardi, mais, lors des quatre derniers chapitres, elle le fait à l'inverse, du mardi au samedi. Ce virage dans le récit correspond au passage de la frontière entre la France et l'Italie.

Ce changement d'orientation a pour conséquence que les mêmes journées ou soirées sont abordées deux fois. Insistons-y un peu plus longuement.

Aux chapitres II et III pour le segment du samedi matin au lundi soir :

Miroirs opaques sous la nuit seront les vitres supérieurs à la Stazione Termini [...] Une fois que vous aurez pris votre « espresso » dans le bar qui lui, s'il n'est déjà ouvert, s'ouvrira à peu près à ce moment-là, que vous serez descendu à l'Albergo Diurno [...] Elle ne sortira pas de chez elle avant neuf heures, mais vous vous posterez bien plus tôt que cela via Monte della Farina[...] Pourvu

qu'à Rome il fasse beau [...] pourvu que vous puissiez demain matin, sans avoir besoin de vous protéger d'une de ces virulentes averses automnales romaines dans une porte cochère voisine, ce qui risquerait de vous empêcher de rencontrer, d'apercevoir ou même de rattraper Cécile au moment où elle s'enfuirait en courant dans son imperméable transparent vers l'ambassade [...] (Butor, 1980 : 42-43, 45, 55).

Au chapitre IX on y revient :

Vous n'irez point guetter les volets de Cécile; vous ne la verrez point sortir; elle ne vous apercevra point. Vous n'irez point l'attendre au Palais Farnèse; vous déjeunerez seul; tout au long de ces quelques jours, vous prendrez tous vos repas seul. Évitant de passer dans son quartier, vous vous promènerez tout seul et le soir vous rentrerez seul dans votre hôtel où vous endormirez seul (Butor, 1980 : 275).

À la lecture des citations ci-dessus, nous constatons, qu'en effet, les mêmes segments temporels sont repris. Cependant on n'y rapporte pas les mêmes événements : cette reprise systématique des mêmes moments de temps permet de mesurer *La Modification* du dessein du héros.

Ce renversement de situation était déjà indiqué à l'ouverture du roman par l'évocation de « la gare transparente où demain il fera une nuit noire » (Butor, 1980 : 32-33).

Nous en venons maintenant à la deuxième détermination pour l'étude des rapports entre le temps de l'histoire et celui du récit : la durée. Le temps du récit subit des ralentissements, des accélérations, des ruptures...etc. Afin de mesurer ces variations de rythme (ou *anisochronies*), Genette introduit la notion de vitesse :

On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages (Genette, 1972 : 123).

Citons en un exemple dans *La Modification*. Tandis que le chapitre VII on raconte en vingt-sept pages ce qui se passe dans l'esprit du héros entre une heure du matin et cinq heures, le chapitre XI narre en dix pages ce qui se passe pendant les vingt-cinq dernières minutes du voyage : tandis que certains souvenirs sont relatés dans le détail, d'autres sont passés sous le silence.

Ces rapports peuvent se réduire à quatre formes canoniques : la *scène* (TR=TH) et le *sommaire* (TR<TH) d'une part; la *pause* (TR ∞ > TH) et l'*ellipse* (TR< ∞ TH) d'autre part. Voyons comment ces quatre mouvements se manifestent dans *La Modification*.

La *pause* et l'*ellipse* marquent les deux points extrêmes de l'échelle des vitesses narratives.

L'*ellipse temporelle* se définit par un saut dans le temps de l'histoire : à une durée quelconque de l'histoire correspond un segment nul de récit. La pause constitue un arrêt dans le temps de l'histoire, un segment du récit correspond à une durée de l'histoire nulle. Nous remarquons que *La Modification* ne présente la vie de Léon Delmont que dans le compartiment. Mais ce n'est pas pour autant que Léon n'en sort pas. À la fin de chaque chapitre, il sort du compartiment pour aller dans le couloir ou au wagon-restaurant et il y rentre au début du chapitre suivant. Lorsque la fin du chapitre correspond à un arrêt dans une gare, il se promène sur le quai. À la fin du livre, il le quittera irréversiblement. Chaque sortie du compartiment correspond à un blanc dans le texte. Ces segments de l'histoire ne sont pas reproduits : il s'agit d'ellipses. Ces pages blanches correspondent à des moments vécus, passés tout simplement sous silence.

Voyons un exemple. À la fin du premier chapitre : « Allez-y vous aussi; ce livre qui vous embrasse, enfoncez-le dans votre poche et quittez ce compartiment »; et le deuxième commence par « C'est bien ici c'est bien ce compartiment que vous avez laissé » (Butor, 1980 : 21-22). Il en est de même au deuxième et troisième chapitre : « Les deux hommes de chaque côté de la porte ont allongé leurs jambes qui s'entrecroisent; vous vous excusez de les déranger et vous sortez [...] vous reprenez la place que vient de quitter le représentant de commerce » (Butor, 1980 : 47-48). Nous retrouvons la même structure dans les neuf chapitres qui composent le roman. Ces interruptions n'ont aucune influence sur *La Modification*; le train s'arrête mais le héros ne s'arrête pas, l'activité mentale continue.

Comme l'a souligné Michel Butor, « le blanc, la juxtaposition pure et simple de deux paragraphes décrivant deux événements éloignés dans le temps apparaît comme une forme de récit la plus rapide possible, une vitesse qui efface tout » (Butor, 1972 : 117).

La durée de l'histoire éliée reste vague, il s'agit donc d'ellipses indéterminées.

À l'intérieur de chaque période, la datation des jours permet de repérer leur succession, mais aussi de remarquer l'omission de certains d'entre eux. Par exemple, lors du séjour de Cécile à Paris, le dimanche est élié :

Longtemps après l'avoir quittée, le soir dans votre lit près d'Henriette qui dormait déjà, vous vous êtes aperçu que vous aviez oublié la proposition que vous lui avez faite de la mener en voiture dans la banlieue le lendemain, que vous lui avez dit simplement « à lundi ». Et, le lundi, elle ne vous en a point parlé (Butor, 1980 : 186).

À l'opposé de cette vitesse infinie qu'est l'ellipse nous avons la lenteur absolue qu'est la pause. Avec la pause, le récit *s'enlise*, pour reprendre l'expression de Ricardou : il s'arrête et laisse la place à la description ou au commentaire.

Voyons quel genre de description nous rencontrons dans *La Modification*. Elle se caractérise par la minutie, par la précision, l'agrandissement du détail : « votre montre rectangulaire fixée par une courroie de cuir pourpre, avec ces chiffres enduits d'une matière verdâtre qui brille dans la nuit, qui marque huit heures douze et dont vous corrigez l'avance » (Butor, 1980 : 12). Il est certain que ce genre de descriptions ne laisse aucune place à l'imaginaire. La minutie de ces descriptions nous rapproche de l'exactitude des indications référentielles citées plus haut.

À l'agrandissement des détails, s'ajoute l'énumération; énumération des objets qui défilent dehors, au travers de la vitre du compartiment lors du passage de la banlieue parisienne :

Ces grands immeubles que vous connaissez si bien, ces poutrelles de fer qui se croisent, ce grand pont sur lequel s'engage un camion laitier, ces signaux, ces caténaires, leurs poteaux et leurs bifurcations, cette rue que vous apercevez dans l'enfilade avec un bicycliste qui vire à l'angle, celle-ci qui suit la voie n'en étant séparée que par cette fragile palissade et cette étroite bande d'herbe hirsute et fanée, ce café dont le rideau de fer se relève, ce coiffeur qui possède encore comme enseigne une queue de cheval pendue à une boule dorée, cette épicerie aux grosses lettres peintes de carmin, cette première gare de banlieue (Butor, 1980 : 13).

La précision de la description rapproche l'objet décrit; en faisant un parallèle cinématographique, on pourrait dire qu'il se produit une sorte de *gros plan*, alors que l'énumération imite les différentes étapes d'un déroulement qui s'effectue au ralenti :

L'ecclésiastique à retire son ticket de son porte-monnaie qu'il remet dans la poche de sa soutane après avoir fait le compte de sa fortune, puis il boutonne son manteau noir, serre autour de son cou son écharpe de tricot, met sous son bras son porte-documents gonfle qu'il essaye en vain de fermer complétement, tandis que passent derrière lui les premières rues de Mâcon, puis, se tenant à la barre de métal, levant bien haut ses grands souliers, il passe devant la dame en noir, entre le militaire et le petit garçon, entre l'italien qui tourne la page de son journal et vous (Butor, 1980 : 114).

L'énumération respecte l'ordre chronologique des gestes et les décompose en parties différentes. Le temps du récit est amené à coïncider avec le temps de l'histoire.

Ces descriptions ne créent pas véritablement de pause dans le récit, celui-ci ne quitte pas la temporalité de l'histoire, ce qui est décrit étant ce que perçoit le personnage, perceptions qui naturellement se succèdent le long du déroulement temporel de l'histoire. Elles constituent tout de même un ralentissement dans le rythme, se rapprochant plutôt de la scène.

Avec le terme *sommaire* on désigne la narration en quelques lignes ou paragraphes, de plusieurs journées, mois ou années de l'histoire, sans détails d'actions ou de paroles. Le *sommaire* peut être plus ou moins rapide selon la durée de l'histoire ainsi résumée. Nous en repérons également dans ce roman. Voyons cet exemple du séjour de Cécile à Paris : « La dernière semaine, vous ne vous êtes pas une seule fois rencontrés seuls; elle avait renoué connaissance avec une partie de la famille et vous aviez vraiment beaucoup de rendez-vous aux heures des repas » (Butor, 1980 : 189).

Nous avons constaté que dans ce récit les mouvements narratifs se succèdent, notamment la *scène*, l'*ellipse* et le *sommaire*.

Dans ce roman à peine retrouve-t-on des phénomènes intéressants concernant la fréquence. Pour la plupart du temps nous retrouvons du récit *singulatif* (1R/1H).

3. CONCLUSION

Le temps dans le roman se prête à plusieurs analyses. Deux voies principales s'ouvrent à nous : l'approche phénoménologique et l'approche narratologique. C'est celle-ci que nous avons choisie pour étudier *La Modification* de Michel Butor.

Gérard Genette a beaucoup œuvré dans l'univers de la narratologie. Il a notamment réalisé la description la plus précise jusqu'à présent d'une méthode d'analyse de la structure temporelle du récit. Cette théorie repose principalement sur la double temporalité du roman : d'une part le temps de l'histoire et d'autre part le temps du récit. Cette dichotomie se reflète de façon évidente dans le roman que nous avons choisi. Nous avons analysé les différents rapports entre ces deux temps selon trois critères, à savoir, l'ordre, la durée et la fréquence, l'ordre étant celui qui présente le plus d'intérêt, car les événements ne s'offrent pas à nous dans leur ordre chronologique. Les passés, le présent et le futur se succèdent tout au long du récit mais non pas comme on pourrait le croire de manière anarchique, mais selon un plan très rigoureux. Michel Butor se conduit comme un véritable architecte du roman.

BIBLIOGRAPHIE

- BAL, M. (1997) : *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck.
- . (2006) : *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BENVENISTE, E. (1974) : « Le langage et l'expérience humaine », in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, pp. 67-78.
- BLANCO, M., G. CHAMPEAU et J.-P. ÉTIENVRE (éds.) (1989) : *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BOURNEUF, R. et R. OUELLET (1989) : *L'univers du roman*, Paris, PUF, coll. Littératures Modernes.
- BUTOR, M. (1972) : *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- . (1980) : *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- CHARBONNIER, G. (1967) : *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996) : *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GENETTE, G. (1972) : « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil.
- REUTER, Y. (2005) : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin.
- RICARDOU, J. (1980) : *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points.
- VALETTE, B. (1985) : *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan.

Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth

JESÚS CAMARERO
Universidad del País Vasco

1. LA SIGNIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES DE FICCIÓN

Bartleby es el personaje protagonista de *Bartleby, el escribiente* (1853) de Herman Melville. Barnabooth es el protagonista de *A.O. Barnabooth, son journal intime* (1913) y de *Les poésies de A.O. Barnabooth* (1948) de Valery Larbaud. Y Bartlebooth es el protagonista, en cierto modo, de *La vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec. Los tres nombres indican ya de entrada una relación entre ellos: dicha relación intertextual se consuma a partir de uno de los nombres, el Bartlebooth de Perec, que este autor construyó a partir de los otros dos, uniendo Bartle (del Bartleby de Melville) y Booth (del Barnabooth de Larbaud). Es decir que, en el nivel de los personajes, se podría expresar esta operación mediante la fórmula Bartle(by) + (Barna)booth = Bartlebooth, que da pie al análisis del proceso de la significación subyacente en el personaje de Bartlebooth.

1.1. Bartleby, el escribiente nihilista

El relato *Bartleby, el escribiente* (*Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*) se publicó sin nombre del autor en los números de noviembre y diciembre de 1853 de la revista *Putnam's Magazine*, siendo incluido después, con pequeñas modificaciones, en el libro *The Piazza Tales* publicado en 1856.

El *Dictionnaire des personnages* de Bompiani señala que Bartleby «s'efforce de ne pas parler, de ne pas se mouvoir, de ne pas agir, de ne pas penser, de ne rien faire qui le pousse à se servir de sa volonté où à entrer en relation avec les vivants», y concluye que no es un ser humano, sino una actitud extrema frente a la existencia: el rechazo pasivo (Brosse, 1960: 120). Por su parte, Enrique Vila-Matas, en su novela *Bartleby y compañía*, nos ofrece una definición del mal de los *bartlebys*, que hace que...

ciertos creadores, aún teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre (Vila-Matas, 2000: 12).

Al final del relato, y tras la muerte del protagonista, el narrador obtiene una información referida a la vida anterior de Bartleby, que había sido empleado subalterno en la Oficina de Cartas No Reclamadas de Washington, y su comentario es el siguiente: «Consideren un hombre propenso por naturaleza e infortunio a una pálida desesperanza, ¿habrá otra ocupación que parezca más adecuada para aumentarla, que el manipular constantemente y ordenar para las llamas aquellas cartas sin reclamar?» (Melville, 1985: 49). Además el relato se cierra con la exclamación ¡Ah, Bartleby! ¡Ah, humanidad!, en línea con la tesis que ha estado presente a lo largo de todo el argumento: la profunda y exultante humanidad de Bartleby.

Pero, ¿en qué consiste exactamente esa humanidad? Desde el punto de vista de la demostrada autonomía moral del personaje, sería «la sensibilité à l'injustice sociale, à toutes les misères variées des humbles et à leur immense ouvrage, la haine de toutes les escroqueries et impostures, de toutes les puissances d'oppression répandues dans le monde» (Mayoux, 1958: 110). Desde el punto de vista puramente social, el modelo de un hombre pacífico, educado, culto, trabajador nato y eficiente, aunque indigente. Desde el punto de vista psicológico, un individuo silencioso, testarudo, relativamente desequilibrado, ausente, absolutamente solitario, incluso perdido, y sin embargo tranquilo e inalterable. En síntesis, un retrato complejo y sorprendente del ser humano, verosímil tal como se presenta en el relato, pero no realista, ya que resulta difícil representarse en la sociedad un individuo semejante: no come ni bebe, no sabemos si duerme, no se mueve del sitio asignado salvo para ingresar en prisión, donde fallece de inanición, omnipresente día y noche, laboralmente hiperactivo o inactivo sin término medio, y sólo habla para responder a lo que se le pregunta.

Y todo ello sin olvidar su rasgo más subrayado y excepcional: la negación sistemática, expresada por la ya famosa frase «preferiría no hacerlo». Se trata de una negación suave, nunca tajante, pero definitiva y que deja al interlocutor sin capacidad de respuesta o reacción, hecha al modo de una cierta resistencia pasiva. En el marco de nuestra sociedad normalizada y exigente, por supuesto se trata de una actitud nihilista, y hasta peligrosa, porque supone la negación del principio de funcionamiento del individuo en la misma sociedad. Pero también representa en cierto modo el sueño del individuo que lucha por una libertad perdida, en medio de

una sociedad que le ha usurpado su albedrío natural para someterlo a una existencia reglada y hasta planificada.

1.2. Archibaldo Olson Barnabooth, el excéntrico multimillonario

Aunque publicada en 1913, la obra de Larbaud es conocida desde 1908, así como su personaje, cuyo origen hay que rastrear en el libro de Louis Boussenaïd, *Le secret de Monsieur Synthèse*, que Larbaud leía desde que tenía nueve años y que narra la historia de un hombre rico y casi todopoderoso. Pero ésta no es la única referencia del personaje, ya que desde los quince años Larbaud queda sorprendido también por la omnipotencia de los emperadores cuando lee la *Histoire romaine* de Victor Duruy, y también por la historia del multimillonario Max Lebaudy, fallecido a la temprana edad de veintitrés años.

El origen del nombre de Barnabooth data de 1899, cuando a la edad de dieciocho años Larbaud viaja a Londres: Barnes es una localidad próxima a la capital inglesa y Booth es el nombre de múltiples sucursales farmacéuticas inglesas. En aquella época empieza a redactar *Propos de table et anecdotes de A.O. Barnabooth*, del que poco se conservará posteriormente. En 1902 redacta un cuento titulado *Le pauvre chemisier*, una especie de parodia de los cuentos morales dieciochescos, en el que se precisa la personalidad de Barnabooth. Entre 1902 y 1908 Larbaud lleva a cabo múltiples viajes por Europa, durante los cuales va reuniendo los materiales de la biografía, el diario y los poemas de Barnabooth. El 4 de julio de 1908 se publica *Les œuvres françaises de M. Barnabooth*, que incluye el cuento y los poemas, junto con una *Vie de Barnabooth* atribuida a X.M. Tournier de Zamble, donde se señala que Barnabooth nació el 23 de agosto de 1883¹ en Chile, siendo luego naturalizado como ciudadano de Nueva York, y que se trata de un hombre rico y cosmopolita, apasionado por el arte, la literatura, los viajes y las mujeres.

Aunque en principio no hay analogías con la vida de Larbaud, a Barnabooth le gustan los mismos poetas que a él. Pero ahí queda, en el aire, la pregunta de Robert Mallet: «Les *Poésies de Barnabooth* imposent la question: Valery Larbaud fut-il conscient de tout ce qu'il y mettait du plus vrai de lui-même en s'appliquant à créer un personnage qui lui fût dissemblable ?» (Larbaud, 1948: 7).

El *Dictionnaire des personnages* de Bompiani señala que el excéntrico, y a veces lúcido, Archibaldo Olson Barnabooth es «un mince jeune homme de 23 ans, timide, bien élevé, que comble et tourmente le hasard d'être né milliardaire [...] sa fortune

¹ Se trata de un error, ya que la fecha exacta es el 28 de agosto de 1883.

constitue une terrible mise en demeure» (Brosse, 1960: 117-118), y al tiempo subraya también el sentimiento de asco que Barnabooth tenía por su propia persona.

Según la *Biographie de M. Barnabooth*, de X.M. Tournier de Zamble (Larbaud, 1958: 1135-1155), Barnabooth nace en Campamento, provincia de Arequipa (Chile) el 28 de agosto de 1883, hijo del empresario del guano y multimillonario Barnabooth (nacido en Oswego, USA, en 1829) y de la bailarina Nora May Weller (nacida en Adelaida, Australia, en 1865). Pierde a su padre a los nueve años y a su madre a los diez. Desde los siete años ya viajaba por Europa acompañado por el secretario de su padre Jean Martin, luego convertido en su tutor. Realiza estudios en Nueva York y hace progresos en letras y ciencias. A los catorce años se escapa del colegio y se marcha a Europa. Hasta los dieciseis años vive en el castillo de un gran duque, en el sur de Rusia, desde donde protagoniza varias fugas a Constantinopla, Viena, París y Londres. A los diecisiete años, con su tutor a punto de morir, entra en posesión de su inmensa fortuna. Es en esa época cuando lleva una vida alocada: amores con Anastasia Retzuch y relación a tres con Anastasia y el duque de Waydberg. Luego se dedica a estudiar en París, Berlin, Heidelberg y Londres (tiene entonces veinte años). Navega en sus barcos sobre todo por el Mediterráneo, y se instala en Londres, donde toma bajo su protección a dos bellas peruanas.

Si tomamos como referencia *A.O. Barnabooth, son journal intime*, un periódico vienés de la época habría precisado que Barnabooth tenía 10.450.000 libras esterlinas de renta anual, que era uno de los hombres más ricos del planeta y sin duda el más joven de todos ellos. Ello le permitía protagonizar todo tipo de excentricidades, que él calificaría de vocaciones: compra objetos de lujo sin límite, constantemente y en todo lugar, odia a los pobres (Larbaud, 1985: 21), distribuye ropa interior femenina entre las sirvientas del hotel Carlton de Florencia, compra unas maletas de piel de cerdo por su olor y luego tira al río el exceso de artículos de viaje que posee, escribe poesía durante toda la noche sin descanso, está a punto de casarse con Florrie Bailey (una *gaiety girl* que era su guardaespaldas nocturno sin él saberlo) o se siente filósofo capaz de pensar auténticas necedades como «l'économie et l'amour sont peut-être deux noms d'une même chose» (Larbaud, 1985: 200).

La psicología del personaje puede ser apreciada en detalle –y en su evolución– en la autobiografía ficticia que Larbaud escribe a modo de diario íntimo de Barnabooth. En general se trata de un personaje que se encuentra a sí mismo algo hartado (a sus poemas los llama *pouâsies*), incluso aburrido, luego difícil, asqueado, vil y tonto (Larbaud, 1985: 44), sin honor, avergonzado (a causa de sus

negocios), acomplexado (le aburren las mujeres de su misma condición, por lo cual se siente en la obligación de desposar una mujer pobre), perezoso, cleptómano (Larbaud, 1985: 83-85), triste, egoista, fiel ya que odia el adulterio (Larbaud, 1985: 164), primero orgulloso de su dinero y después lo odia, insensible al principio y luego introspectivo.

A Barnabooth no le gusta nada que le tilden de ocioso, «moi qui consume ma vie dans la recherche de l'absolu!» (Larbaud, 1985: 10). Se reconoce inmaduro y está obsesionado con lo que piensan de él, pues se interroga constantemente sobre sí mismo, en una duda permanente sobre su moralidad, hasta llegar incluso a una cierta desfiguración de su persona² cuando habla sobre la diferencia entre mujeres y hombres. En la cuestión de la ética se muestra radical y negativo: «Je suis bien obligé de constater qu'il y a en moi une émulation du vice. La vertu me semble négative et facile. Le mal me semble positif et difficile; et comment n'irais-je pas vers le mal ?» (Larbaud, 1985: 82). Ahora bien, casi al final da un giro a su vida, a lo *montaigne*: «Je souhaite une existence paisible, aisée, retirée et studieuse» (Larbaud, 1985: 203), eso sí retirándose joven todavía a una gran ciudad para vivir en una mansión impresionante. Allí pretenderá vivir los treinta años de vida que le quedan con salud física y mental, y realizar su sueño: hacer lo que le gusta y ser útil en algo (Larbaud, 1985: 205), pretensión que habría que recibir con todas las reservas.

1.3. Percival Bartlebooth, un personaje-constructo

Para empezar, es preciso señalar que hay coincidencias exactas entre el personaje de Bartlebooth y el Bartleby de Melville, en concreto el hecho de estar sin moverse durante largo tiempo, vestido, y el hecho de nutrirse a base de jengibre:

Il reste parfois plus de quarante-huit heures sans donner signe de vie, dormant tout habillé dans le fauteuil de repos du grand-oncle Sherwood, se nourrissant de biscottes grignotées ou de biscuits de gingembre. Il est devenu exceptionnel qu'il prenne ses repas dans sa grande et sévère salle à manger Empire (Perec, 1982: 153-154).

² Desfiguración que le impedirá ver la diferencia entre la realidad y la ficción, con una curiosa interpretación de la relación entre novela sentimental y autobiografía: «Le danger, avec nous autres hommes, c'est que, lorsque nous croyons analyser notre caractère, nous créons en réalité de toutes pièces un personnage de roman, auquel nous ne donnons pas même nos véritables inclinations. [...] C'est ainsi que les prétendus romans de Richardson sont en réalité des confessions déguisées, tandis que les *Confessions* de Rousseau son un roman déguisé» (Larbaud, 1985: 19).

Percival Bartlebooth es un caballero inglés y millonario, tipificado al modo de un Phileas Fogg de *Le tour du monde dans 80 jours* de Jules Verne (Perec, 1982: 80), coincidiendo en este rasgo plenamente con el Barnabooth de Larbaud, y sólo en la cortesía con el Bartleby de Melville.

La generosidad, adobada con cortesía, y hasta la humanidad de Bartlebooth queda clara desde los comienzos del libro, como si fuera una especie de regidor de la vida cotidiana del edificio de la calle Simon Crubellier, nº 11:

Véra de Beaumont apprit la nouvelle le soir même. Le hurlement qu'elle poussa résonna dans la maison entière. Le lendemain matin, conduite pendant toute la Nuit par Kléber, le chauffeur de Bartlebooth qui, prévenu par la concierge, avait spontanément offer ses services, elle arriva à Chaumont-Porcien pour en repartir presque aussitôt avec les deux enfants (Perec, 1982: 40).

También Bartleby era trabajador abnegado y hasta entregado, sumamente educado, casi modélico en este sentido. Sin embargo la generosidad de Barnabooth, en relación con la de Bartlebooth, es excéntrica, casual, anecdótica, más fruto del antojo y de la frivolidad que de un sentimiento profundo y verdadero.

El rasgo de la proximidad parece heredado directamente del Bartleby de Melville, pues en la segunda etapa de la vida, cuando Bartlebooth vuelve de sus viajes al edificio de París, para encerrarse allí y hacer sus puzzles, exige de sus colaboradores una cercanía por lo menos llamativa: «Selon son habitude, Bartlebooth voulait que la personne qui l'aiderait dans ses recherches habitât dans l'immeuble même, ou le plus près possible» (Perec, 1982: 43).

Un rasgo que pudiera parecer sorprendente, pero que es innato a la identidad del personaje, es la gratuidad de sus acciones. Ya en Bartleby esto constituye un hecho espectacular, por la dimensión de sus actos y por la nula rentabilidad de los mismos (de hecho casi no se entiende qué es lo que pretende). En Barnabooth es la propia existencia cotidiana la que se convierte en un deambular sin sentido: le da lo mismo estar en un sitio que en otro, hacer esto o lo otro. En el Bartlebooth de Perec la gratuidad residirá en el proyecto absurdo de dedicar su vida a pintar acuarelas y hacer puzzles construidos con esas acuarelas, en un complejo y largo proceso artesanal que casi podría ser calificado como demencial, salvo si vemos en él una metáfora del proceso de creación de la obra y sus implicaciones últimas, filosóficas (primero la escritura y al final la página en blanco).

Resulta curioso que unos personajes de este calibre estén condenados a una vida claustral y de aislamiento, separados trágicamente del mundo. El caso de Bartleby tendría que ver con alguna anomalía del comportamiento y el de Barnabooth con su riqueza excesiva. El caso de Bartlebooth es más extraño si cabe:

«L'argent, le pouvoir, l'art, les femmes, n'intéressaient pas Bartlebooth. Ni la science, ni même le jeu. [...] Parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis» (Perec, 1982: 157). El proyecto de las acuarelas y los puzzles le absorbe enteramente, y le conduce desde una hoja blanca (antes de la pintura) a esa misma hoja en blanco (después del puzzle construido y reconstruido, de la retextura del papel y de la disolución de la pintura).

2. LA INTERPRETACIÓN DEL TIEMPO FICCIONAL

Una vez analizada la relación semiótica (significación) de los tres personajes, conviene pasar al estudio del sentido que tiene la historia de Bartlebooth en el relato de Perec desde el punto de vista de la instancia temporal del relato.

La historia de Percival Bartlebooth empieza justo en 1900, con el comienzo de siglo XX y con un algoritmo redondo o completo. Ya desde 1925 toma lecciones de acuarela, una técnica que empleará en la factura de sus marinas desde 1935 hasta 1955 y que será la única ocupación de su vida en ese periodo. En 1929 se instala en el edificio donde ocurre todo lo que se narra en *La Vie mode d'emploi*, en la calle Simon Crubellier nº 11 (un edificio ficticio, igual que su historia). En 1935 se traslada a Gijón, donde pintará su primera acuarela, dando así comienzo un viaje alrededor del mundo: en 1937 viaja por Trieste y Dubrovnik a bordo de su yate Alcyon (julio), luego por el cabo de San Vicente en Portugal (diciembre); en 1938 se halla en África, donde permanecerá hasta 1942; en 1943 empieza su periplo americano, que durará hasta 1948; de 1949 a 1951 estará en Asia; en 1952 en Oceanía; en 1953 se encuentra en el Océano Índico, junto a las islas Seychelles; en 1954, junto a Smauft, atraviesa Turquía, el Mar Negro, la URSS, llegan al Círculo Polar Ártico y recorren las costas de Noruega. El 21 de diciembre de ese año pinta su última acuarela en Brouwershaven, y el 24 de diciembre vuelve a París, y se encierra en su lujoso apartamento del edificio. En 1955 empieza a reconstruir los puzzles en que se han convertido sus acuarelas por obra de Winckler, una tarea que le ocupará el resto de su vida. Poco antes de las ocho de la tarde, el 23 de junio de 1975, mientras coloca la última pieza del puzzle, Bartlebooth fallece (Perec, 1982: 600). En síntesis, Percival Bartlebooth ha dedicado prácticamente toda su vida (1925-1975) a hacer los puzzles de unas marinas pintadas por él. El proyecto, en concreto, consistía en lo siguiente:

Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s'initierait à l'art de l'aquarelle. Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d'une aquarelle tous les quinze jours, cinq cents marines de meme format (65 x 50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu'une de ces

marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces. Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d'un puzzle tous les quinze jours. À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient 'retexturées' de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où –vingt ans auparavant– elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge (Perec, 1982: 157-158).

¿De qué trata, entonces, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec? Del tiempo, o del empleo del tiempo que hacemos en la vida, y en la escritura que también forma parte de la vida. Así que el tiempo no es un problema para Bartlebooth (si no el protagonista, al menos el personaje más relevante del libro), puesto que decide emplear su vida en pintar acuarelas por todo el mundo, hasta que fallece cómodamente instalado en su casa de París mientras termina el puzzle fabricado con una de aquellas acuarelas. Lo de menos es la rentabilidad e incluso el sentido del proyecto realizado durante el tiempo, porque lo importante debe de ser el tiempo mismo, que Bartlebooth llenará con su actividad programada, medida, sistemática, y absolutamente vacía de resultados, es decir gratuita, improductiva. Traduciendo esta metáfora del proyecto de Bartlebooth a los términos de la obra literaria, el tiempo de la escritura y de la imaginación sirve también para emplear el tiempo de la vida, ya que escribir y vivir son una misma cosa. El tiempo da sentido a la vida, es el sentido de la vida.

Además, se puede considerar que hay un tiempo de la narración que se va construyendo a medida que avanza la historia fragmentaria y parcelada de Bartlebooth en ese montón de novelas³ que es *La Vie mode d'emploi*: debido al complejísimo sistema de *enchassement* de historias del libro y de su ambición referencialista⁴, la historia de Bartlebooth acaba imponiendo un recorrido histórico, una diacronía de la ficción que se refiere a la gran aventura existencial de Bartlebooth. Es decir que, siguiendo a Ricœur (1986: 14), esa temporalidad inherente a la historia de Bartlebooth es lo que permite su narración, es la razón de su narratividad. Dicho de otro modo, por mucho que el conjunto de estructuras formales de la *contrainte* fabricada por Perec para montar sus novelas imponga una inercia macroestructural en la composición del libro (y eso se nota), el conjunto de las novelas aboca a la visión de una historia pues, como bien señala

³ El subtítulo del libro reza *romans*.

⁴ Fruto de una cierta ansiedad taxonómica de su autor, que ya aparece en su primera novela, *Les Choses*, de 1965, y que constituye sin duda una de las marcas más originales de su estilo.

Ricœur, «toute *configuration* narrative s'achève dans une *refiguration* de l'expérience temporelle» (Ricœur, 1985: 9).

El efecto temporal afecta a la estructura y funcionamiento del personaje de Bartlebooth que, como sabemos, es una construcción basada e inspirada en otros dos personajes, siendo esa misma estructura y funcionamiento el motor de su historia (sobre todo el proyecto de las acuarelas-puzzles). Pero, al formar parte del complejo sistema de construcción de todo el libro, y de modo especial además, el efecto temporal acaba afectando al propio proyecto de escritura del autor, Georges Perec, cuya vida es esa misma vida a que se refiere el título del libro y, por supuesto, los diez largos años de su escritura y las aventuras y desventuras de su *alter ego* Bartlebooth. Creo que nadie mejor que Ricœur ha expresado esta idea: «le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle» (1983: 105).

Como bien señala Ricœur en su reflexión sobre la relación entre temporalidad y narratividad, «la diferencia evidente que existe entre la historia verdadera y el relato de ficción no es irreductible» (1999: 183). Así que Perec ha construido una estructura lingüística o juego del lenguaje titulado *La vie mode d'emploi*, que tiene también como referente la temporalidad, o que efectúa la traslación de una estructura de la existencia (su vida mientras escribe, la propia historia de Bartlebooth) y que accede al lenguaje y a la historia mediante la narratividad.

El proyecto de Bartlebooth, original y curioso se mire por donde se mire, es la historia narrada de un tiempo, es la metaforización de la existencia y de la escritura. Y por ello se integra en el ámbito de una cuestión ontológica y existencial del autor que aparece como sujeto de la narratividad: qué se escribe mientras transcurre el tiempo, cómo rellenar ese vacío aparente del tiempo, cómo integrar el ser que uno es en el tiempo vivido, qué es una escritura en el tiempo, cuál es el tiempo de la escritura, y posiblemente algunas cuestiones más.

Por supuesto la identidad de Bartlebooth es una identidad narrativa, en el sentido en que Bartlebooth *vive en* el relato de *La vie mode d'emploi* de Perec. Se cumple efectivamente entonces el principio de Ricœur según el cual una función narrativa –como la de este personaje– alcanza una identidad determinada (no humana, pero casi humana) mediante su acción en un relato (Ricœur, 1988: 215).

Al identificar el proyecto de Bartlebooth y de sus acuarelas con el proyecto de la escritura de *La vie mode d'emploi* de Perec, nos encontramos con el hecho de que ambos proyectos responden a una sola identidad, a un único impulso creador y a una sola estrategia existencial: la vida es el sentido adquirido por la acción desarrollada en base a un proyecto concreto. Es decir que la identidad de

Bartlebooth se construye por medio del tiempo transcurrido en la realización de su proyecto pictórico-artesanal, igual que la identidad de Perec se justifica con la actividad de su escritura del mismo proyecto de Bartlebooth. De un modo metafórico (más exactamente metonímico) Perec se transfigura y se refigura en Bartlebooth dentro de su narración de *La vie mode d'emploi*, por medio de una identidad trasladada y mimetizada, y también por medio de un juego especular y reflexivo.

¿Cuál es el objetivo de Perec en relación con toda esta maquinaria? Primero, dar sentido a su propia existencia, mediante la justificación del paso del tiempo y el *estar ahí* en su función de escritor. Luego, reencontrarse en el texto que él mismo está escribiendo, como trasladándose a una segunda instancia de la existencia, donde va a avanzar en la solución del intrínquilis de su propia identidad humana, judía, artística.

BIBLIOGRAFÍA

- BROSSE, J., dir. (1960): *Dictionnaire des personnages*, París, SEDE-Bompiani.
- LARBAUD, V. (1985): *A.O. Barnabooth, son journal intime*, París, Gallimard, coll. L'imaginaire.
- . (1948): *Les poesies de A.O. Barnabooth*, París, Gallimard, coll. Poésie.
- . (1958): *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, París, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 19-306.
- MAYOUX, J.-J. (1958): *Melville par lui-même*, París, Seuil, coll. Écrivains de toujours.
- MELVILLE, H. (1856): «Bartleby, el escribiente», en *Bartleby, el escribiente, y doce cuentos más*, Barcelona, Taifa, 1985, pp. 9-49.
- PEREC, G. (1978): *La vie mode d'emploi*, París, Le livre de poche, 1982.
- RICŒUR, P. (1983): *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, París, Seuil.
- . (1985): *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Seuil.
- . (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, París, Seuil.
- . (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- VILA-MATAS, E. (2000): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

Temps, texte, image dans l'album contemporain pour la jeunesse. Les iconotextes de Béatrice Poncelet

CHRISTIANE CONNAN-PINTADO
Université Bordeaux IV-IUFM d'Aquitaine

Devenu objet d'étude universitaire, l'album contemporain pour la jeunesse accède aujourd'hui à une légitimité littéraire. Pour aborder cette forme d'expression hybride qui emprunte à la fois aux arts plastiques et aux arts du langage, il convient d'interroger les liens tissés entre texte et image lorsque la dimension iconotextuelle de l'album lui permet de jouer des frontières tracées par Lessing¹ entre art du temps et art de l'espace.

Les ouvrages de Béatrice Poncelet relèvent de la catégorie de l'iconotexte, définie par Alain Montandon comme forme dialogique qui se tient à l'écart de ses deux bords externes, la légende et l'illustration :

La spécificité de l'iconotexte est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui oppose et juxtapose deux systèmes de signes sans les confondre. [...] Le genre de l'iconotexte génère des processus de lectures plurielles puisque l'extensivité de la figure diffère de la linéarité typographique, en provoquant des effets iconotextuels qui sont des effets de lecture (Montandon, 1990 : 7-11).

Dans ces albums, textes et images sont marqués par la subjectivité : on entend la voix *off* du narrateur verbal qui relate à la première personne une expérience affective intime, tandis que l'image – sur laquelle, en conséquence, il n'est jamais représenté – nous fait partager le regard ou la pensée du narrateur visuel (Nières-Chevrel, 2003). Marquée par les expériences littéraires du XX^e siècle, les écritures de la subjectivité (Joyce, Woolf, Céline) et le nouveau roman (en particulier Nathalie Sarraute²), Béatrice Poncelet a renoncé, dès ses premiers albums, au début des années 1980, à la figuration traditionnelle du personnage. Le feuilletage des pages montre des images composites où

¹ Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie, 1766.

² Pour plus de précision sur cette filiation, je me permets de renvoyer à mon article « Des lectures pour tous : les "bouquins" de Béatrice Poncelet », 2008.

objets et décors remplacent les personnages : sans lecture du texte, ces ouvrages restent hermétiques. En effet, le texte joue le rôle d'un révélateur, au sens photographique : il fait signifier les images. Mais il arrive que la fonction d'ancrage, définie par Roland Barthes, est « retournée et c'est l'image qui fournit les clés permettant une juste interprétation du texte » (Groensteen, 1999 : 155-156). Ainsi, la narration se construit dans le tissage des deux systèmes sémiotiques.

Pour cerner plus précisément la question posée, je propose de m'attacher aux relations entre temps, texte et image en explorant quelques uns de ces albums. Dans l'analyse des procédés et de leurs effets, j'irai du simple au complexe, du temps linéaire à l'étude de diverses distorsions temporelles.

1. PRÉSENT DU TEXTE, PRÉSENCE DE L'IMAGE

1.1. Le temps linéaire

Toujours écrits au présent, les textes s'accordent aux images dont la présence impose un être-là, une évidence, au sens étymologique, issu de *vidéo* : le présent du texte soutient la mise en présence de l'image, pour faire vivre au lecteur une expérience esthétique et sensible. Le choix énonciatif donne la parole à un narrateur qui s'adresse à un double destinataire : soutenue par l'image, cette parole vise dans le même temps un personnage de la fiction et le lecteur qui tient le livre en main. Le procédé rend visible ce qui caractérise – et, pour ses contempteurs, stigmatise – la dimension « adressée » de la littérature de jeunesse. Ce subterfuge se rencontre dans les albums les plus anciens, comme le *Struwwelpeter* d'Heinrich Hoffmann, dont l'incipit « As-tu vu comme il est laid³ ? » interpelle le lecteur en invitant à considérer la représentation iconique du personnage éponyme. De la même façon, Béatrice Poncelet veille à maintenir le contact avec son jeune lecteur. Dans *T'aurais tombé*, où elle met en abyme une scène de lecture qui mime celle qui se déroule entre l'enfant et l'adulte penchés sur son propre livre, mère et enfant évoquent l'accident arrivé à ce dernier l'année précédente : « La valise on l'a retrouvée quand tu es tombé, ouverte comme ça, à côté de toi. *Ensemble ils tournent la page*⁴. Tu vois ? » La formule didascalique et la question posée visent aussi le lecteur qui découvrira l'intérieur de la valise sur une image à fonds perdus à la double page suivante.

L'image en elle-même ne saurait indiquer ni date ni durée, sauf à user de quelques artifices. Béatrice Poncelet garde toujours à l'esprit qu'il convient de guider son plus jeune destinataire à l'intention duquel elle met en place des repères clairement lisibles

³ Hoffmann, Heinrich, Crasse-Tignasse, trad. Cavanna, L'Ecole des loisirs, 1979 (1^e édition, 1845).

⁴ Je reproduis ici les caractères italiques retenus par l'auteur pour les parties didascaliques du texte.

pour dérouler une trame linéaire, chronologique, où le temps de la fiction coïncide avec celui de la lecture. La mère de *T'aurais tombé* lit une histoire à son enfant, le soir, au moment du coucher, et l'image d'une horloge affiche huit heures à la première page, tandis que le texte précise qu'il est huit heures vingt-trois à la dernière : entre les deux seuils de l'œuvre, vingt-trois minutes se sont écoulées, le temps de lire un album, le temps d'endormir un enfant. Les marques iconiques et textuelles indiquent la mesure du temps fictif qui épouse la durée du temps réel, tandis que les objets visibles sur l'image, livres et jouets en taille réelle, se font « objets transitionnels » entre le monde du livre et celui du lecteur. De même, dans *Et la gelée, framboise ou cassis ?*, la scène se situe pendant la durée d'un petit déjeuner en famille, lui aussi d'emblée inscrit dans le temps réel par la représentation d'une horloge sur la première page de garde.

Dans la bande dessinée, dont le fonctionnement est souvent proche de celui de l'album pour enfants, le texte occupe, selon la formule de Thierry Groensteen, une « fonction de régie » (Groensteen, 1999 : 156) pour la gestion du temps narratif :

Pour indiquer au lecteur les grandes scissions temporelles du récit, le moyen le plus commode dont dispose le narrateur est en effet de recourir aux énoncés verbaux [...]. L'information verbale permet ainsi de souligner analepses, prolepses, ellipses (Groensteen, 1999 : 156).

Mais l'image peut, par ses propres moyens, plastiques et iconiques, assurer cette fonction et conférer un cadre temporel à la fiction. De plus, elle s'appuie sur le mouvement induit par la vectorisation de la lecture. On peut observer cette structuration temporelle dans *Chut ! elle lit*, qui relate, ici encore en temps réel, un fragment de soirée familiale : la mère voudrait se reposer et lire, mais, sous le regard des sœurs aînées – les narratrices – plusieurs petits frères vont intervenir à tour de rôle et la déranger. La succession des pages et des motifs met en branle les objets et les relations de cause à effet : on voit surgir jouet, livre, instrument de musique, représentés chacun par une couleur primaire, dans une composition qu'on pourrait dire musicale, où alternent, sous forme de synesthésies, moments éclatants et pauses silencieuses. La musique est un art du temps et elle joue un rôle essentiel dans cet album où la mère écoute l'opéra de Mozart, *Così fan tutte*, dont on aperçoit la couverture du Cdrom sur l'image. La dernière double page joue le rôle du *finale* où sont réunis tous les objets qui se sont succédés dans l'album. Béatrice Poncelet tente de produire par des moyens visuels des effets qu'on pourrait qualifier de musicaux, en travaillant la composition du livre, le rythme des images, l'alternance des couleurs et des formes qui donne une traduction visible des moments enlevés ou apaisés.

Mais ce premier niveau de lecture, dont la linéarité s'adapte au regard du lecteur novice, s'étoffe et s'approfondit, à l'arrière-plan de la *fabula*, par des perspectives temporelles plus subtiles, liées à la vision subjective du narrateur.

1.2. Les échappées du temps subjectif

Dans *T'aurais tombé*, la lecture du livre dans le livre, *Babar en famille*, ouvre une brèche temporelle dans la narration car l'accident d'Arthur remet en mémoire l'accident de l'enfant, qui a marqué l'histoire familiale. Inséré dans le moment apaisé du coucher, le récit de la mère va exorciser l'événement passé en le revisitant tout au long de l'album. Dans *Et la gelée, framboise ou cassis ?*, la voix narratrice principale est celle d'une adolescente qui découvre son visage ridé en se regardant dans son bol de lait refroidi dont la crème a fait des plis. La voici aussitôt confrontée à une angoisse existentielle, à la peur de vieillir, et emportée dans une méditation sur la fuite du temps dont l'image donne au lecteur une traduction visuelle. Au premier plan, on reconnaît les objets du petit déjeuner, la nappe à carreaux, les bols à pois, les couverts, les pots de confiture qui se vident peu à peu au fil des pages, pendant qu'au second plan surgissent les visions de la narratrice grâce à l'image qui a le pouvoir de réaliser (au sens de « rendre réel ») l'imaginaire et l'hypothétique. Comme le note Bernard Vouilloux à propos de la peinture : « En tant qu'art de la représentation, [elle] rend la chose proche et contemporaine parce que proche de l'ici et du maintenant » (Vouilloux, 2005 : 21). Dans la pensée de l'adolescente et sous les yeux du lecteur défilent des icônes de l'art universel qui figurent pour l'héroïne autant de modèles ou de repoussoirs, tandis que s'accumulent les représentations métaphoriques du temps à travers calendrier, horloge et citations culturelles diverses parmi lesquelles on peut reconnaître, entre autres, la frise de silhouettes qui danse la sarabande derrière la mort avec sa faux à la fin du film de Bergman, *Le Septième sceau*, et la momie de Néfertiti. Pour clore le défilé apparaît une mariée macabre, allégorie de la mort à laquelle fait écho une citation de Baudelaire : « ce fantôme de squelette n'a pour toute toilette qu'un diadème de vers posé tout de travers⁵ ». Ainsi, l'image fait éprouver dans le même temps deux temporalités différentes, un moment trivial de la vie quotidienne, le petit déjeuner, et un parcours mental, de l'enfance au tombeau, jalonné de vanités et d'avertissements en forme de *memento mori*. Un peu à la manière du narrateur proustien qui ressuscitait son passé à partir d'une expérience sensorielle, mais en suivant un itinéraire temporel inverse,

⁵ Ce texte est issu de la première strophe d'une version primitive du poème « Une gravure fantastique », LVVI, « Spleen et Idéal », Les Fleurs du Mal : « Ce spectre singulier n'a pour toute toilette / Grotesquement campé sur son front de squelette / Qu'un diadème affreux sentant le carnaval ».

l'adolescente qui se contemple dans le miroir de son bol de lait éprouve la sensation vertigineuse de la fuite du temps, jusqu'à l'irréversible.

2. DU TEMPS CIRCULAIRE À LA DÉCONSTRUCTION TEMPORELLE

La question de la temporalité se complexifie dans les albums ultérieurs, et témoigne d'une maîtrise toujours plus ferme de la relation texte / image pour servir le propos de la créatrice.

2.1. Rythmes et boucles du temps

Dans *Semer en ligne ou à la volée*, la voix narratrice est celle d'une femme qui cultive son jardin une année durant tout en regardant grandir son enfant. A travers les thèmes intriqués de l'éducation et du jardinage, qui en est la métaphore, se déploie une temporalité qu'on pourrait dire à plusieurs vitesses. La succession des saisons dessine la trame la plus apparente : texte et image montrent et disent de concert le passage du temps météorologique et son caractère cyclique puisque l'album s'ouvre et s'achève sur une page hivernale. Parallèlement, dans une autre temporalité, se déroule la vie de l'enfant, du berceau à l'âge adulte, dans une construction également circulaire ; en effet, le texte de la dernière page annonce qu'il va se mettre au jardinage, tandis que l'image de clôture révèle qu'il va devenir père à son tour : elle reprend les anneaux de bébé rose et bleu qui figuraient à la première page, lors de sa propre naissance. Le temps humain apparaît donc cyclique, comme celui de la nature.

Pourtant, la lecture de l'album nous situe constamment dans une sorte d'éternel présent : présent grammatical employé par la narratrice page après page – certains passages du texte décrivant l'émerveillement devant la nature relèvent de l'épiphanie, et / ou du haïku⁶ –, présent d'un bonheur à la saveur d'éternité dans le jardin d'Eden, instant présent figé par la photographie, celle de l'enfant à qui s'adresse la narratrice, montrée à plusieurs reprises, instantané qui installe le personnage dans un temps qui semble immobilisé, comme si le temps était nié. Bernard Vouilloux analyse cette propriété de l'image fixe qui permet de mettre en valeur soit la durée soit l'instant :

L'image fixe réduit le temps [...] à ce que l'on pourrait désigner comme un « présent continu ». Ce présent continu recouvre deux modalités opposées [...] : la pure durée

⁶ « Vous entendez ? le chant du merle matin et soir
même heure, même arbre, même branche... »

« Elle est réparée l'échelle ?? Mûres, les cerises, va falloir faire les confitures... »

« Quant aux capucines, il n'y a pas plus gai !!! Ca file, ça grimpe, ça prolifère... une merveille !! Et ça dure jusqu'aux gelées ! »

se manifeste dans les genres dont le sujet manifeste une certaine stabilité temporelle [...]; l'instantanéité [est le] régime temporel du temps arrêté, de l'instant immobilisé (Vouilloux, 2005 : 27).

Il appartient au lecteur de mettre en relation texte et image pour suivre cette construction circulaire et la distorsion qui permet à la fiction de se déployer sur quelque trente ans, alors que la narration semblait ne s'attacher qu'à une seule année lisiblement inscrite dans le cours des saisons. La complexité de ce jeu échappera peut-être au jeune lecteur, pourtant les indices iconiques le guident par la présentation d'objets de premier plan qui soulignent le passage du temps et l'évolution du personnage : des hochets de bébé aux jouets de l'enfant, puis aux instruments de mesure de plus en plus sophistiqués de l'étudiant et de l'homme.

2.2. Déconstruction du temps

L'album intitulé *Les Cubes* traite d'une question entrée ces dernières années en littérature de jeunesse, et qui est abordée dans cet ouvrage par Esther Laso y León, sous le titre « Le temps suspendu » : la maladie d'Alzheimer. *Les Cubes* se place sous le signe d'un temps bousculé, renversé, déconstruit, puis reconstruit, dont le jeu de cubes du titre est la métaphore. Nous avons tous joué avec ces boîtes de cubes qui permettent de recomposer des puzzles d'images. Dans l'album, les pièces du jeu vont rouler et se disperser de page en page, sans possibilité d'assemblage cohérent car les images, les histoires et les messages qu'elles véhiculent se mêlent et s'embrouillent.

En raison des choix esthétiques de Béatrice Poncelet, nous ne verrons pas les trois personnages féminins – les deux narratrices et l'aïeule dont elles parlent – trois générations, les trois âges de la vie, fréquemment représentés dans l'histoire de la peinture, des tableaux de la Renaissance, comme celui de Hans Baldung (1510), à ceux du XX^e siècle, par exemple celui de Gustav Klimt (1905). La narration, elle-même fractionnée, relate comment une grand-mère en vient à perdre la mémoire, tandis que son comportement se trouble et inquiète son entourage. Le désordre de son esprit est traduit par l'impossible recomposition des puzzles, et par la dissémination des pixels d'une image numérique, portrait de femme qu'on ne verra jamais nettement.

Le texte lui-même croise trois points de vue différents, mis en page dès l'image inaugurale : la mise en abyme de l'ouvrage de Yasushi Inoué, *Histoire de ma mère*⁷, témoignage d'un fils sur la maladie de sa mère et caution littéraire liée au patrimoine universel ; le carnet de la narratrice adulte, qui enregistre au jour le jour, au présent, les progrès de la maladie, enserrés dans les menus événements quotidiens de la vie

⁷ Traduit du japonais par René de Ceccaty et Ryôji Nakamura, Éditions Stock, 1984.

familiale ; le récit rétrospectif de la narratrice adolescente, enchâssé dans une conversation avec l'adulte, un an plus tard.

Cet émiettement de la narration permet de cerner avec pudeur un sujet douloureux, de le considérer sous des angles de vue différents : regard médiateur de l'écrivain japonais, regard impliqué de l'adulte qui écrit à chaud, dans la prise de conscience immédiate des phénomènes inquiétants, regard plus distancié de l'adolescente – miroir du jeune lecteur dans le livre –, qui parle un an plus tard et reconstruit après coup les épisodes essentiels.

L'image montre les trois strates du récit qui entretiennent un rapport différent avec le temps : le livre, objet clos, publié antérieurement ; le texte en pavé, le plus facile à lire et à suivre pour une lecture conventionnelle car il décrit une aventure structurée par la mémoire ; enfin, au cœur de la page et au cœur du livre même, le carnet manuscrit dont la matérialité (spirales, pages arrachées) souligne l'ancrage dans la réalité vécue.

Soulignons que la publication de cet album fait suite à celle de *Et la gelée, framboise ou cassis ?*, dont il est le frère jumeau : les deux volets du triptyque adoptent le même format à l'italienne, très allongé, redoublé à l'ouverture, pour traduire et faire éprouver comment s'effectue la mise en tension des effets du temps d'un côté sur le corps, de l'autre sur l'esprit.

CONCLUSION

Cette brève présentation ne permet de donner qu'une idée très sommaire de la richesse et de la profondeur de ces albums pour la jeunesse où Béatrice Poncelet parcourt les âges de la vie et les relations entre les générations en traquant le passage, les transformations, de façon poétique et métaphorique.

Il aurait fallu parler aussi du temps de la lecture de ces albums, qui est un temps long. Dans la mesure où le texte se fait image, où les jeux typographiques, les effets calligraphiques ralentissent le rythme de lecture, le lecteur doit lire, relire, déchiffrer un texte rendu volontairement peu lisible, déduire, relier, en somme construire lui-même un sens qui ne se donne pas d'emblée.

Adressée à un double lecteur, enfant et adulte, l'œuvre joue des possibilités offertes par les interactions texte / image pour donner à lire la surface et la profondeur, le temps objectif du calendrier et le temps subjectif du flux de conscience, le temps suspendu et la durée, et pour procurer au lecteur, selon le mot de Paul Ricœur, une « expérience fictive du temps », expérience qui le touche d'autant plus qu'aucun personnage n'étant nommé ni montré, elle peut atteindre au plus haut degré de généralité.

BIBLIOGRAPHIE

- CONNAN-PINTADO, C. (2008) : « Des lectures pour tous : les bouquins de Béatrice Poncelet », in C. Connan-Pintado, F. Gaiotti et B. Poulou (dirs.), *L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?*, Modernités 28, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 173-186.
- GROESTEN, T. (1999) : *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LASO Y LEÓN, E. (2012) : « Le Temps suspendu », in J.M. Losada Goya (ed.), *Temps : texte et image. Actes du XIX^e Colloque de l'APFUE*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 469-480.
- MONTANDON, A. (1990) : *Signe / Texte / Image*, Lyon, Césura.
- NIERES-CHEVREL, I. (2003) : « Le narrateur visuel et le narrateur verbal dans l'album pour enfants », *Revue des livres pour enfants*, décembre, n° 214, 69-81.
- VOUILLOUX, B. (2005) : « Texte et image en regard », in N. Preiss et J. Raineau (dirs.), *L'image à la lettre*, Paris-Musées / Éditions des Cendres.

Albums de Béatrice Poncelet

- T'aurais tombé*, Syros Alternatives, 1989.
- Chut ! elle lit*, Seuil Jeunesse, 1995
- Et la gelée, framboise ou cassis*, Seuil Jeunesse, 2001.
- Les cubes*, Seuil Jeunesse, 2003.
- Semer en ligne ou à la volée*, Seuil Jeunesse, 2006.

Ficção, image et narration : les quatre photographes

PATRICIA FRANCA-HUCHET
Université Fédérale de Minas Gerais
École des Beaux-Arts Brésil

Dans le contexte de l'art, la fiction comme objet d'étude est encore associée à la littérature ou à quelque processus où l'on rencontre un récit ou un modèle sémantique. Il est moins en usage de parler de photographie et fiction car, en principe, la photographie est soit une preuve de la vérité soit un montage, et quand elle est document (comme le photo-reportage), c'est à sa véracité ou à sa fausseté que nous pensons. Nous comprenons aussi la fiction sur le mode de la croyance, de l'identification; comment chacun voit et construit le réel. D'où le fait que certaines fictions se donnent comme miroirs qui réfléchissent le social, car être face à l'image peut suspendre le sentiment de réalité (c'est toujours le spectateur qui vient définir le degré de sa relation d'intimité avec la photographie, que nous savons être plutôt labile). Le succès d'une image réside dans le grand nombre de figures possibles en lesquelles le spectateur se projette, car face à elle, chacun élabore en effet un ensemble de représentations subjectives qu'il construit par la conjonction de ce qu'il voit, comprend et expérimente. Cet ensemble noyau de représentation n'est pas moins vrai que la réalité en soi, car ce que nous avons coutume d'appeler réalité ne recouvre pas un seul aspect, ni même deux, mais trois, de façon indissociable : le monde objectif, les images toujours plus nombreuses et enfin les représentations personnelles que chacun de nous fabrique (à partir) de l'un comme des autres. Ce sont à nos yeux les conditions de possibilité ouvertes pour penser la fiction dans la photographie : la photographie présente la(les) réalité(s), mais elle ne nous donne pas l'impression d'être face à elle(s) – nous pouvons cependant construire des réalités avec elle ; les images ne représentent pas le réel mais elles le construisent.

Hans Belting rappelle Roland Barthes et son interprétation à propos de ce qui est intrinsèque à la photographie et qui la distinguerait d'autres images. Barthes admet que « la photographie est un objet anthropologiquement nouveau » Barthes

cité par Belting, (2001: 272). Nous pouvons ainsi admettre que la nature du sentiment expérimenté devant l'image est en quelque sorte anthropologique.

Il s'agit d'un ensemble complexe de faits qui nous font construire une image. Si nous pensons ainsi, nous allons vers l'idée du bi-parti, du tri-parti que l'image a (comme l'angle ou le miroir). Une triangulation. Ainsi, nous pouvons conclure que c'est nécessaire d'avoir deux regards pour faire une image et deux images pour créer un sens.

1. LE THÉÂTRE DE CONSTRUCTIONS IMAGINAIRES

Comme artiste, je suis venu à observer que l'intérêt à photographier le monde et la réalité se déplace, avec ses déclinaisons. Le regard d'un certain nombre d'artistes a préféré se tourner vers l'imaginaire ou un univers virtuel, vers la fiction, le *storyteller*. Peut-être est-il possible de parler des images d'art comme d'un théâtre des constructions imaginaires. Depuis la fin des années 1970, la photographie d'art a commencé à être faite en grands formats et à être destinée au mur. Ces grands formats photographiques ouvraient un rapport clair des spectateurs face à eux, bien diff rent des photos dans les journaux, les revues, les albums et autres petits formats, comme on l'avait fait jusqu'alors. Ces grands formats étaient auparavant du domaine exclusif de la peinture. Michael Fried démontre que l'on rencontre dans la photographie de ces années là certains problèmes profonds associés à la notion de théâtralité, de littéralité et d'objectivité. Et comme l'a bien vu Michel Poivert parlant de :

L'autorité de l'image construite selon les principes d'une représentation : un art de l'imitation fondé sur la description autonome et réflexive s'actualisant dans sa valeur d'exposition assurée par la forme du tableau [...] il ajoute, de quel usage en effet, de quelle esthétique documentaire donc, pourrait-il être question dans la construction de l'autorité de la photographie qu'illustre si bien la notion de tableau ? Il faut s'arrêter sur cette notion de tableau qui est bien loin de se résumer à l'adoption de grands formats et à l'élaboration de mises en scène. Elle permet au contraire d'établir en profondeur les origines du modernisme de la photographie contemporaine. Dans l'étude que Wall consacre en 1985 à Manet, l'artiste canadien insiste sur le tableau non pas comme « objet » ni même comme dispositif mais comme « idée » dont, on l'aura compris, les grands formats photographiques seraient une des récentes manifestations [...] le tableau comme « idée » ne serait pas seulement un support mais un discours en soi [...] Wall insiste alors sur le fait que « la photographie révèle sa propre présence technique dans le concept de tableau et ainsi révèle le sens historiquement nouveau de l'intérieur mécanisé de ce grand art spirituel qu'est la peinture (Poivert, 2002: 113-114, 105-106).

Ainsi, comme au théâtre, nous regardons dans la photographie le regard de quelqu'un sur le monde et non le monde en soi. Ce qui motive notre intérêt à rapprocher la photographie du théâtre est l'importance que nous donnons à la figuration et à la re-présentation d'une « pièce ». Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, nous rappelle que « le théâtre, c'est d'abord [...] le lieu de manifestation de " l'impureté de l'art ", le " médium " qui montre clairement qu'il n'y a pas de propre de l'art ni d'aucun art » (Rancière, 2003: 101). Avant d'entrer dans les travaux que j'intitule *Les Quatre Photographes*, je voudrais terminer ce passage par la photographie et la fiction avec Barthes : « C'est ne pas par la peinture que la photographie touche à l'art, c'est par le théâtre » (Barthes, 1980: 55). La photographie est comme un théâtre primitif, une figuration, faisant de l'image un drame à l'intérieur de l'espace de son apparition, ou de sa capture. Barthes retire la photographie de sa relation traditionnelle avec l'œil, disant que « Pour moi, l'organe du photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt » (Ibid., 32). Cette phrase nous amène à penser que le doigt, la main et le corps, par conséquence, seraient cela qui, de nature photographique, peut opérer dans le théâtre (théâtre des constructions imaginaires).

A l'image de Fernando Pessoa, qui a rythmé son œuvre avec quatre poètes, Alberto Caieiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos et Fernando Pessoa (hétéronyme), je mets également en place *Les Quatre Photographes*, quatre personnalités fictives, différentes les unes des autres, tout comme le sont leurs photographies et leur manière de travailler avec l'image. Quatre pensées, quatre voix, quatre familles d'images à travers les quatre tempéraments : le colérique (images de la violence, de la jalousie, du conflit), le flegmatique (architecture, portraits, arbres, lecteurs, maisons, personnes dormant, bibliothèques), le mélancolique (monuments, musées, paysages, fleurs, rivières), le sanguin, enfin (*displays*, marchés, cafés, personnes en action, images du travail). L'intérêt porté à ces quatre photographes vise à montrer la complexité de notre rapport aux images, avec l'histoire de chacun, avec les aspects autobiographiques des images dans nos vies. Peu à peu, nous percevons qu'un certain nombre d'images, qui retracent par exemple un certain parcours de vie, est beaucoup plus structuré qu'il n'y paraît. Des photographies, à partir d'une certaine quantité, créent une cartographie qui s'étend jusqu'en notre intérieur. *Les Quatre Photographes* présentent des images liées au vécu propre à chaque histoire personnelle (la fabrication des images est un acte symbolique, car l'image ne se laisse pas appréhender de la même façon qu'un corps ou qu'une chose). Il s'agit alors d'un travail sur le temps et dans le temps.

Dans mon travail artistique, la fiction vient du désir de raconter des histoires, de l'invention d'un univers. L'idée de travailler avec *les Quatre Photographes* est

un motif pour approcher l'homme en une dimension plus anthropologique, avec son histoire personnelle et son expression particulière. L'aspect anthropologique provient d'un intérêt grandissant pour les particularités humaines et la possibilité d'exprimer à travers ces personnages des histoires fictives concernant leur groupe ethnique, leurs croyances, des expériences passées, un environnement social, toutes ces variations qui font partie de notre vie et qui la composent. Le travail de montage et d'édition est évidemment très important. Ceux qui travaillent avec le montage fabriquent des hétérogénéités pour déployer leur question et la montrer. Il ne s'agit plus de l'ordre de la raison, mais de l'ordre de la correspondance des affinités électives, de la différence dans les attractions. Le montage expose la construction d'une réalité déplaçant les choses. Ce montage, comme nous l'avons vu, est structuré par le travail de fiction, par l'idée d'une dramaturgie sous forme de textes et d'images (le désir d'une dramaturgie volontaire dans l'image, qui puisse toucher et composer la fiction).

2. ZÉNON PIÉTERS

Je présente donc Zénon Piéters, mon hétéronyme, le photographe mélancolique qui photographie des peintures dans les musées. La photo du musée, susceptible d'être mise en rapport avec l'idée d'un affrontement avec l'image picturale car elle en est une épaisseur supplémentaire qui ne s'y oppose pas mais qui s'y superpose, comme deux joueurs de tennis qui jouent sur le même terrain et partagent un même combat, comme un renvoi spéculaire. C'est ici que l'on rencontre également le lieu du spectateur photographique.

Zénon Piéters est né en 1965 au sein d'une famille de libraires à Gand, en Belgique. Il a passé là son enfance et son adolescence, mais une enfance bien particulière car il voyageait beaucoup avec ses grands-parents et sa mère pour des affaires d'éditions, conformément à leur métier. Ce fut lors d'un de ces voyages que Ann. Z. Piéters, sa mère, connut Marguerite Yourcenar, qui préparait à l'époque son célèbre roman *L'œuvre au noir*. Elle raconta à Ann le scénario de son histoire et le nom de son protagoniste : Zénon Ligre, philosophe, médecin, humaniste et alchimiste jeté en un monde hostile et complexe qui lui permit de vivre un processus spirituel. Notre Zénon a passé sa vie avec cette question entre la tête et le cœur, comme si un puissant dessein avait déposé dans sa vie la dimension littéraire de *L'œuvre au noir*. Il a déclaré avoir toujours été marqué du sceau du temps pour cette raison, et que l'histoire du personnage Zénon lui donna ainsi dès l'enfance un nom, une direction et même une initiation : « le fait de m'appeler Zénon, nom issu d'un roman qui a pour titre *L'œuvre au noir*, qui se passe en

Belgique, mon pays, à Bruges, près d'où je suis né, Gand, orienta mes sentiments depuis l'enfance. J'ai déjà lu le livre plusieurs fois et je me demande toujours si quelque chose de phénoménal aurait lieu entre cette histoire et ma vie. Comme un sceau ou une marque dans la peau qui nous vient à la naissance. » C'est la raison pour laquelle il commença, en 1984, à travailler avec les images, recherchant l'univers d'une image qui se trouverait, pour lui, dans son corps, comme il dit en écrivant : « mon corps est un médium par lequel passent les images que je vais montrer ».

3. ZÉNON ET LA PHOTOGRAPHIE : EXTRAITS D'INTERVIEW

Cela fait longtemps que la peinture est photographiée, spécialement pour être reproduite dans les livres. Dans les livres scolaires ou même dans les livres d'histoire et dans des catalogues. Il existe une espèce d'innocence, une supposée neutralité et une habitude presque naturelle de photographier une peinture et de la reproduire dans les livres, de la transférer sur papier, de réduire son format, d'oublier sa matière, son relief, sa manière d'accepter la lumière et d'imposer à celui qui l'observe une juste distance et une juste position. En un livre, toutes les images sont regardées d'une même distance. Photographier la peinture n'est pas un acte simple et innocent, même quand il s'agit d'un carton d'invitation pour une exposition, d'une affiche ou d'un livre.

Je considère les grands classiques de la peinture comme un univers visuel complet qui offre au regard la totalité du visible, la possibilité d'une immersion ; quelque chose comme l'inconscient de l'homme peut être vu en tout cela.

Le monde est très hétérogène et complexe, inventer une nouvelle dramaturgie pour pouvoir donner forme à ce que nous ressentons et expérimentons peut être un pas dans la direction de cette complexité qui s'offre. Je pars de l'idée qu'existe une grande théâtralité entre dans nos échanges avec le réel (nous ne pouvons pas être transparents de façon permanente, nous avons besoin de nous protéger de beaucoup de choses, des autres et de nous-mêmes). D'un côté, une immédiateté du monde sur nous, et de l'autre la fabrication et les façons d'imaginer notre vie dans le monde, de fabriquer ce que nous sommes, ce que nous voulons, nos fictions. Les photographies d'art ont à voir avec ce lieu. Car le réel ne se présente jamais en tant que tel, il apparaît comme un théâtre de fictions et de possibilités d'action, perception et temporalité.

J'aime donner une idée précise de l'objet photographié, avec une relative exactitude, il est clair que tout est chargé de nostalgie et d'un romantisme de la perte et d'une émotion déjà perceptible. Ce que je pense vraiment, c'est que la

photographie a une grande capacité d'*ekphrasis*, de description. Je cherche à ne pas confondre objectivité et description.

L'image est comme un grand plan descriptif. L'idée d'une image lors des premiers moments avec la chose. Des images qui vont parler de leur propre réalité, de leur condition de photographie. Je ne regarde rien sans savoir que je regarde avec mon corps, avec mon histoire, avec ma culture, avec mon sentiment, avec ma vie. J'ai la sensation que les tableaux me disent : tu as vu ?, mais tu n'as encore rien vu... et comme photographe je veux en savoir plus.

Le réel peut être dans l'image ? Actuellement, je préfère l'image à la chose en soi. Notre temps préfère la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être.

C'est presque une nécessité de photographier les peintures et, après l'avoir fait, d'essayer de séparer ce qui dans l'image est peinture et ce qui est photographie. Les photographies anguleuses des tableaux me rappellent aussi la façon conventionnelle de regarder l'image, le lieu d'où elles proviennent et leur situation spatiale et historique.

Je crois que les images historiques pénètrent en nous et y occupent des espaces tellement significatifs qu'ils laissent peu de place pour des modifications. C'est là que j'aime chercher mes images, là où quelque chose de très fort existe déjà, quelqu'un désirent pénétrer, provoquer un détour, un changement d'échelle, une re-situation. Ceci implique une subtilité et une manière d'agir sur la chose. Pour cela, une certaine littéralité dans l'image et sur l'image. Ressortent l'échelle, la figure, l'angle, la perspective et la copie comme motifs. C'est comme refaire le tableau par la photographie ; la contemplation d'images qui ne sont pas de notre temps en est l'une des motivations. L'ancienne force symbolique des images semblé épuisée et la mort est devenue si abstraite... la perte de sens qui chute actuellement sur les images me préoccupe plus que la question de son invention et de son lieu de surgissement. Je pense que nous pouvons penser à partir de ça à l'anthropologie du visuel qui prend en charge la substance des images pour comprendre les actes symboliques que nous vivons dans notre commerce avec elle. Pour composer l'interview de Zénon Piéters, je me suis inspiré des écrits des artistes Jeff Wall et Alain Flescher.

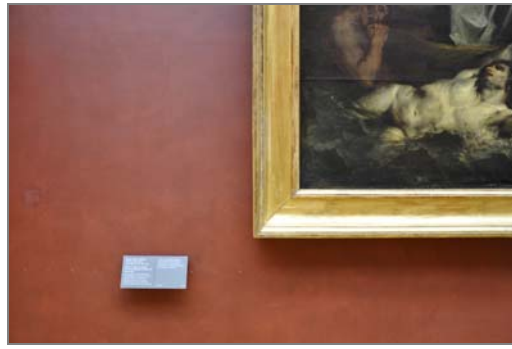
BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, R. (1980) : *La chambre claire*, Paris, Gallimard.

BELTING, H. (2001) : *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

POIVERT, M. L. (2002) : *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion.

RANCIÈRE, J. (2003) : *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.



Zénon Piéters (Musée du Louvre) 2009.

« Ni toi sans moi ni moi sans toi ».
Sobre la inmortalidad y la plasticidad de un mito literario:
el *Tristán* en las primeras versiones francesas y su adaptación al
cine por François Truffaut en *La Femme d'à Côté*

RAMÓN GARCÍA PRADAS
UCLM / E.O.I. Raimundo de Toledo

De orígenes poco o nada claros¹, el *Tristán* conoció en Europa una sorprendente e inusitada eclosión literaria a partir del siglo XII. Destacaremos en

¹ En efecto, a tal cuestión los hay que apuntan un origen orientalista. Tal es el caso de Gallais (1974), encargado de ir desgranando en un amplio estudio monográfico las similitudes que el *Tristán* presenta con la novela *Wis et Ramin*. Sin embargo, la tesis no tardó en ser refutada y solo quince años después, Walter nos dirá a tal respecto: « 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 » (1990 : 14). También los hay, dentro de los que quieren ubicar en un ámbito geográfico concreto la leyenda, que apuntan un posible origen en tierras celtas dadas las concomitancias que el *Tristán* presenta con no pocas historias irlandesas: *Diarmaid and Grainne*, *Liadan and Curithir*, *Baile and Ailinn*, *Scel cano meic Garnain*, etc., pudiendo incluso derivar todas ellas de un *Tristán* primitivo (Carney, 1955: 95), del que nada se conserva y al que, en cambio, aluden las primeras versiones conservadas. Autores como Cormier (1976: 589) también destacan las analogías del *Tristán* con el *athied Diarmaid and Grainne*, aspecto que secunda De Riquer (1984: 125). Pero, aunque sea la hipótesis celta la que más adeptos haya ganado, no deberíamos pasar por alto la influencia que los mitos grecolatinos dejaron en la configuración de la materia tristaniana, tanto en su vertiente épica como en su vertiente erótica. De hecho, el propio Saussure, en unos apuntes inéditos posteriormente editados por Meli y Marinetti (1986), desgrana las concomitancias que la materia tristaniana presenta con mitos clásicos como los de Teseo, Procris, Enone, Paris, los argonautas, etc. En definitiva, y ante tamaño alejamiento en el espacio y en el tiempo a la hora de dar cuentas de los posibles orígenes del *Tristán*, ha corrido en los últimos tiempos la hipótesis de un origen indoeuropeo, producto, tal vez, de una herencia mitológica común, según afirma Walter en relación a los paralelismos que se pudieran establecer entre tal y cual obra o tal y cual mito: « À l'évidence, les parallèles ne manquent pas. Certains sont frappants, d'autres plus lointains, mais plutôt que de conclure hâtivement à l'influence directe de telle ou telle tradition sur les textes tristaniens français, il est préférable de retenir la notion d'un héritage mythologique commun que l'on qualifiera, sans doute provisoirement, d'indoeuropéen » (1989 : 14), idea también compartida por Cuesta (1991 : 195), quien ve en buena parte de los paralelismos aludidos toda una serie de evidencias en ocasiones forzadas, resultando, por tanto, conveniente hablar de elementos que formarían parte de un folklore universal. Será precisamente esta línea la que nos permita comprender la transcendencia y la inmortalidad de un mito que se ha ido metamorfoseando en el ámbito de lo artístico y que, de sus primeras manifestaciones literarias, pasando por la música, ha terminado renaciendo en el cine a lo largo del siglo XX.

Francia las versiones de Bérroul y Thomas d'Angleterre, ambas fragmentarias y más conocidas como *versión épica* y *versión cortés* respectivamente. Más o menos del mismo periodo, es decir, del siglo XII es también el breve lai de Marie de France titulado *Lai du Chèvrefeuille*, que cuenta con tan solo 115 versos, sin que por ello deje de mostrar la esencia fatal y total que siempre caracterizó el amor del sobrino de Marco y la joven princesa de Irlanda. He aquí un breve extracto que así lo pone de manifiesto:

D'eus deus fu il tut autresi
Cume del chevrefoil esteit
Ki a la codre se perneit :
Quant il est s'i laciez e pris
E tut entur le fust s'est mis,
Ensemble poënt bien durer,
Mès ki puis les volt desevrer,
Li codres muert hastivement
E li chevrefoil ensement
« Bele amie, si est de nus :
Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus »
(Marie de France, 1989 : 301).

Es precisamente este último verso el que mejor define la naturaleza del amor de Tristán e Isolda, el que se ha terminado haciendo inmortal. No en vano aparece encabezando la película de Truffaut *La femme d'à côté*. Cuando en el *incipit* de la misma aparece el personaje narrador, Odile Jouve, anticipando en lo que bien puede considerarse una prolepsis en la que cuenta al espectador el desenlace de la historia, que si tuviera que elegir un epitafio para la tumba de Bernard y Mathilde, este no podría ser otro que « Ni toi sans moi, ni moi sans toi ». Como puede apreciarse, solo una diferencia de registro (vous > toi) parece haber alterado un verso quiasmático que ha sabido encerrar la esencia totalizadora y fatal de un amor que aún perdura en el tiempo y de cuya inmortalidad ya dio buena cuenta Gottfried von Strassbourg en su versión del *Tristán*, versión compuesta entre 1200 y 1220 e inconclusa al morir el autor antes de acabarla²:

Pour nous, aujourd'hui encore, c'est un plaisir que d'entendre conter, charmante et toujours neuve, l'histoire de leur profond et loyal attachement, de leur bonheur et de leurs peines, de leurs délices et de leur détresse. Ils ont beau être morts depuis longtemps, leur nom charmant continue de vivre, et leur mort vivra longtemps encore, à jamais, pour le bien de ce monde, et donnera la loyauté à qui aspire la loyauté, la gloire à qui aspire la gloire. Il en

² Gottfried von Strassbourg tuvo dos continuadores dado el éxito de su relato: Ulrich von Turheim y Heinrich von Freiberg.

est ainsi que leur mort ne cessera d'être pour nous vivante et neuve. C'est partout où l'on entendra lire l'histoire de leur attachement, de la perfection de leur loyal attachement, de leur grand bonheur, de leurs grandes souffrances.

Ce sera le pain de tous les nobles cœurs. Ainsi leur mort à tous deux restera vivante. Nous lirons leur vie, nous lirons leur mort, et ce nous sera plus doux que le pain.

Leur vie, leur mort seront notre pain. Ainsi vivra leur vie, ainsi vivra leur mort. Ainsi ils vivront, tout morts qu'ils soient, et leur mort sera le pain des vivants (1995 : 392).

En efecto, desde un punto de vista estrictamente literario, no son solo las versiones de Béroul y Thomas, el lai de Marie de France o la versión de Gottfried von Strassburg las que con más o menos fidelidad y acierto han contado la materia. También podríamos destacar las versiones episódicas de las *Folies Tristan* de Oxford y Berna, el *Tristan en prose*, del siglo XIII, el *Tristan Menestrel* o el *Tristan Rossignol*, la versión alemana de Eilhart von Oberg, para muchos la más fiel al arquetipo primigenio³, el *Sir Tristrem* en Inglaterra, que dataría ya del siglo XIV y ello sin pasar por alto las cuantiosas referencias que trovadores como Cercamon hicieron a la historia en sus composiciones o la incursión de la materia tristaniana en tierras de España con *El cuento de Tristán de Leonís*, ya en época renacentista. En esta misma época, la historia conoce varias reactualizaciones en Alemania, Francia e Italia. Tal es el caso del drama inconcluso *Von dem strangen lieb herr Tristant mit der schönen Königin Isalden* o de la *Battaglia di Tristan e della reina Isotta*. Cierto es que, como apuntan Gerritsen y Van Melle (1993: 280), el entusiasmo por la historia se vio venido a menos hasta la llegada del romanticismo, momento literario y estético en el que el *Tristán* irrumpiría ya no solo en el ámbito de lo literario en autores como Sir Walter Scott, Mathew Arnold o Lord Tennyson, sino en el de lo musical con la ópera que Richard von Wagner compusiera a mediados del siglo XIX⁴, obra que sobresale, sin duda alguna, por haber simbolizado de manera magistral el sentimiento de lo trágico del ser humano en íntima conexión con la relación amorosa. Wagner basó su ópera en la versión de Gotfried von Strassburg, aunque influido sobremanera por las ideas de Schopenhauer y la filosofía budista (Gerritsen y Van Melle, 1993: 280). A su vez,

³ Así lo ha afirmado, por ejemplo, Schoëpperle: « Without considering the version of Eilhart authoritative in every detail, we are disposed to believe that the most minor points of the narrative faithfully represent the "estoire". We should expect to find in it as in Eilhart Tristan's birth upon the sea, his being cut from his dead's mother womb, the stream following throw Isolt's chamber, and Mark saying before the dwarf strews the flour on the floor, that Tristan must set off next morning to the court of Arthur [...]. The poem of Eilhart is the best representative of the lost poem accessible to us. The editor of Eilhart long ago pointed out that the German poet followed a French original with almost absolute fidelity » (1970: 110-111).

⁴ La ópera fue terminada en 1859 y estrenada en 1865 en Múnich.

suprime en gran medida el elemento bélico para lograr que el público focalice mayormente su atención en las escenas de amor y pasión⁵, una pasión que, más que nunca, se convertirá en un impulso fatal que incrementará el deseo de morir por parte de los amantes (Bossert, 1902: 241).

Y, si en el siglo XIX, la plasticidad del mito dejó su mejor huella de expresión en la música, el siglo XX no ha dejado de encontrarse con nuevas metamorfosis del mito en lo que comúnmente se conoce como séptimo arte o cine, el canal de expresión artística más difundido de este periodo.

En efecto, ya a principios de siglo, el *Tristán* hace su incursión en el cine mudo, tal y como apunta Guiguet (1991: 118). La primera versión aparece en 1909 y es interpretada por Paul Capillani y Stacia Napierkowska⁶, y la segunda, de 1920, será protagonizada por Silvio de Pedrelli y Andrée Lionel y tendrá por director a Franz Toussaint. Sin embargo, sendas versiones pasarán inadvertidas y tendremos que esperar a la década de los cuarenta para que Jean Cocteau escribiera el guión de *L'Éternel Retour*. En colaboración con Jean Délanoy, el proyecto vería su culmen en 1943. Para el momento, supuso una de las manifestaciones más libres y transgresoras del *Tristán*, ya que transpone la leyenda medieval al siglo XX, cambiando la identidad de los personajes y llevando el sentido de lo épico a la problemática cotidianeidad del mundo moderno:

En 1944, sur un scénario de Jean Cocteau, le cinéaste Jean Délanoy filme *L'Éternel Retour*, un *Tristan et Iseut* transposé dans le monde du XX^e siècle où Tristan s'appelle Patrice, Iseut Nathalie, Iseut aux Blanchés Mains Nathalie II, la Brune et Caherdin, son frère Lionel (Marchello-Nizia, 1985 : 181).

Se trata de una versión moderna del mito que se desarrolla en un presente atemporal, como si de un eterno retorno se tratara. La electricidad ha sustituido a las antorchas y los coches a los caballos, pero la pasión devastadora abocada a la tragedia y a la muerte no ha cambiado en un ápice, suponiendo un gran éxito en la Francia ocupada durante la Segunda Guerra Mundial⁷.

En la década de los setenta surge una nueva reactualización del mito. Nos referimos al *Tristan et Yseut* de Yvain Lagrange, versión que, según Payen (1979:

⁵ Según apunta Curtis (1983: 4), el compositor alemán pensaba que los temas históricos o políticos restaban contenido emocional a la historia.

⁶ Desgraciadamente, se desconoce el nombre del director de esta versión fílmica.

⁷ Sobre tal éxito Guiguet apunta: « le succès du film à sa sortie sur les écrans en octobre 1943 est immense. Les garçons veulent tous porter un pull jacquard comme les héros et les filles imitent la chevelure blonde et lisse de l'héroïne, une manière d'affirmer combien ils se reconnaissent en eux. Le but des auteurs semble pleinement atteint ; redonner jeunesse et pertinence à une histoire qu'on aurait pu croire usée » (1991 : 119).

52), la crítica calificó de *anti-Tristan*, dado su carácter paródico y, en ocasiones, estridente y sus rupturas con la narración original o las reivindicaciones feministas que en ocasiones se desprenden. Sin embargo, los cambios introducidos con respecto a la materia inicial no dejan de testimoniar la vida que el mito ha tenido durante el siglo XX. En efecto, el mito se alimenta de sus múltiples transgresiones, sin las que posiblemente pasaría al olvido. A este respecto, Paquette define la versión filmográfica de Lagrange diciéndonos: « Le mythe, pourtant, vit de transformations et de métamorphoses ; le film d'Yvain Lagrange est un de ces moments où le mythe avance sans pourtant progresser » (1987 : 319).

Y, finalmente, llegamos a la década de los ochenta. Concretamente, en 1981, Truffaut estrenaría una de sus películas más aclamadas, *La femme d'à côté*, protagonizada por Gérard Depardieu y Fanny Ardant en los papeles de Gerard y Mathilde, dos amantes modernos en una nueva versión metamorfoseada del mito, que sitúa a los protagonistas, bajo un prisma de nuevas identidades, en el mundo actual, un mundo en el que, por extraño e inefable que parezca, la pasión devastadora y fatal, exaltada, violenta y tumultuosa, como la que allá por el Medievo caracterizara la de Tristán e Isolda, sigue manteniendo su esencia. Y es por ello que el amor apasionado, violento y adúltero de Bernard y Mathilde solo puede terminar de manera dramática, pese a que las condiciones morales y sociales que rodean a los amantes hayan cambiado sobremanera en un mundo que, comparado con el de Tristán e Isolda, se presenta mucho más razonable y tolerante. El obstáculo no es ahora ni el peso de la sociedad, ni el de la religión en una sociedad como es la francesa, eminentemente laica a principios de los ochenta, y ni siquiera los respectivos cónyuges de Bernard y Mathilde, la complaciente y tierna Arlette y el comprensivo y paciente Philippe Bauchard o, incluso, las diferencias que pudieran existir entre los protagonistas. El verdadero oponente de esta nueva historia de pasión fatal abocada a la muerte como única vía de escape al sufrimiento, de estos nuevos Tristán e Isolda como son Bernard y Mathilde, es la similitud de sus personalidades, de dos personalidades que en el fondo tienden a la exaltación del todo o la nada, exaltación romántica que ya los separó ocho años atrás y que, por ese azar caprichoso y despiadado, ese azar que ya juntó siglos atrás al aguerrido caballero de Cornualles y a la bella princesa de Irlanda, los ha unido en un pequeño pueblo situado a veintitrés kilómetros de Grenoble, tal y como nos anuncia Mme Jouve, la nueva narradora de la historia, de una historia de dos casas, y víctima también de la pasión demoledora, a la que paradójicamente ha conseguido sobrevivir.

Como ya hemos dicho, la historia se desarrolla en un pequeño pueblo de Grenoble, de unas cuantas casas, en las que Bernard, de treinta y dos años, vive en

paz y armonía con su joven y solícita esposa, Arlette, de veintiocho años, y su hijo pequeño. La felicidad parece reinar en el seno de un joven matrimonio que, como hemos dicho, cuenta ya con un hijo y, sin embargo, aún no parece haber visto mermada la llama del deseo, aspecto que se pone de manifiesto cuando su nuevo vecino, M. Bauchard, entra en su casa, invitado por Bernard, para realizar una llamada telefónica, ya que en el transcurso de esta llamada, el matrimonio cuchichea sobre la imposibilidad de hacer el amor en el jardín ahora que tendrán vecinos. Esta imagen de perfecta armonía familiar queda recogida por Truffaut con la fotografía que la cámara realiza a Bernard, su mujer y su hijo delante de su casa. Sin embargo, tal fotografía no dejará de ser una imagen, una pose artificial de una familia frágil que puede dejar de serlo en cualquier momento y que vive en la más absoluta ignorancia de ello.

Presentada, pues, la situación inicial, Truffaut nos empuja a la complicación de la historia en una segunda escena en la que Bernard y Arlette acuden a casa de los vecinos para conocerlos mejor. Allí vuelven a encontrarse con Philippe Bauchard, con quien charlan amistosamente hasta que Philippe llama a su mujer para que puedan conocerla. Mathilde desciende las escaleras y en una focalización de la cámara de sus piernas cargada de misterio y erotismo, se presenta al joven matrimonio; primero a Arlette, que parece encantada con tener al matrimonio Bauchard como nuevos vecinos, y después a Bernard, que en ese preciso instante está de espaldas, como si inconscientemente no quisiera ver lo que se avecina. Bernard se da la vuelta, sin que el espectador pueda ver cuál ha sido su reacción, y Mathilde se presenta al joven como si fueran unos perfectos desconocidos, aunque dejando traslucir su sorpresa en un rostro que vemos en primer plano. El espectador podrá así adivinar parte del devenir de la historia.

De regreso a su hogar, Arlette subraya la belleza de Mathilde, como si su esposo no se hubiera percatado de ello, pero Bernard, que pretende en vano resistirse a su deseo por Mathilde, por ese amor tumultuoso y nada sano que ya lo subyugó ocho años antes, solo acierta a decir que la nueva vecina le parece una mujer extraña, al tiempo que se pregunta en voz alta qué habrá ido a hacer allí esa mujer. Bernard pretende, pues, cubrirse de una coraza protectora que se hará aún más patente cuando al día siguiente Mathilde lo llama por teléfono para hablar con él sobre lo que tiempo atrás les sucedió. Al igual que ocurriera a Tristán e Isolda, es el hombre quien toma a priori una mayor consciencia del deber. Asimismo, y tal y como ocurriera con el personaje de Marco, esposo de Isolda, que sin darse cuenta propiciaba los encuentros de los amantes y casi los empujaba al adulterio, Arlette y Philippe también van a hacer lo mismo con Bernard y Mathilde en múltiples ocasiones.

Sin embargo, Mathilde lanza un primer desafío, aspecto con el que nos recuerda al personaje de Isolda y el motivo del *geis*⁸ en la mitología celta, llamando por teléfono a Bernard, con quien mantiene una breve conversación en la que pretende decirle que si ha terminado viviendo allí ha sido producto del azar y no de la volición humana, tal y como ya ocurriera con Tristán e Isolda, enamorados fatalmente por culpa de un filtro de amor que no estaba destinado para el joven. En efecto, Mathilde empieza la conversación diciéndole a Bernard: « Je ne fais pas exprès de venir habiter en face de chez toi ». Pero, acto seguido, el discurso de Mathilde adquiere otro matiz cuando le dice a Bernard que la debe encontrar muy cambiada y le pide que le hable más de él. Al preguntarle si la encuentra cambiada, Mathilde ha pretendido que él se fije en ella como mujer y al pedirle que le hable de él evidencia un claro interés por el que fuera su enamorado de antaño. Bernard, en cambio, hará gala de su escudo protector, alzando la voz a Mathilde y pidiéndole que no se interese por él. Sin embargo, Bernard pasará esa noche en vela. Arlette lo sorprende en la cocina y le pregunta qué ocurre, pero Bernard silencia la verdad que le atormenta, que Mathilde fue el amor de su vida y que por culpa de un sentimiento desbordante y de una pasión abocada al todo o, más bien, a la nada, la abandonó ocho años atrás. Bernard recurre así a un nuevo escudo protector, el de la mentira, y dice a Arlette que solo tiene hambre, abrazándola y refugiándose en su regazo como si de un niño asustado se tratase. Al mismo tiempo, unos gatos maúllan y cuando Bernard pregunta a Arlette a qué se debe, ella le responde que los gatos hacen el amor salvajemente.

Los preludios a lo que ocurrirá son constantes, como ya ocurría en el *Tristán*, mediante el uso de continuas prolepsis, lo cual subraya en mayor medida el carácter trágico y fatal de la historia para un público que sabe lo que acaecerá y, sin embargo, nada puede hacer para evitarlo. Además, para empeorar aún más las cosas, Arlette dice a Bernard que invitará a los vecinos a cenar a fin de conocerlos mejor, lo que desequilibrará sobremanera a Bernard, tal y como puede comprobarse a la mañana siguiente, cuando, intentado arrancar el coche, tenga que salir y deje las llaves dentro. Cuando por fin logra acceder al interior del turismo, pisa con fuerza el acelerador ante Mathilde y su marido, que lo miran expectantes desde su ventana. En el fondo, es como si Bernard pretendiese huir, negándose a ver que ya ha quedado atrapado por una pasión devoradora que solo ha tenido un letargo de ocho años.

⁸ El *geis* era un desafío lanzado, según la mitología celta, por una mujer para suscitar el interés de un hombre y romper así su pasividad.

Llegada la noche, Bernard no se presenta a la cena, argumentando por teléfono que ha tenido contratiempos en el trabajo. Al tiempo que Arlette habla con su marido, la cámara no deja de mostrarnos el rostro de contrariedad y preocupación de Mathilde ante lo que cree indiferencia de su enamorado. Por eso, cuando al día siguiente lo encuentra por casualidad en el supermercado, Mathilde fuerza el encuentro, pero Bernard está a la defensiva y llega a decir a Mathilde que era feliz hasta el día que la volvió a ver. Sin embargo, cuando llegan al parking del supermercado, la situación dará un giro de ciento ochenta grados. Mathilde ha logrado calmar a Bernard, argumentándole que pueden llegar a ser amigos y pueden contarle la verdad a sus respectivas parejas. Sin embargo, al despedirse, Mathilde, que no puede aguantar más la indiferencia de Bernard, le pide lo que hasta ese momento él había evitado hacer, pronunciar su nombre. Bernard lo pronuncia y su coraza, de inmediato, se rompe. La hostilidad previa se convierte en acercamiento y Bernard besa apasionadamente a Mathilde, que cae desvanecida en el suelo. Cuando se recupera, será ella quien se marche arrancando violentamente el coche como si huyese de la situación. Bien podemos decir a estas alturas que los amantes ya son presa uno del otro.

En escenas posteriores, Mathilde es introducida en sociedad. La Sra. Jouve, la narradora, también alaga la belleza de Mathilde, al igual que hacen otros invitados, considerándola una mujer distinta y exótica, una mujer que perfectamente podría venir de Italia por sus rasgos.

Es una de estas escenas, precisamente, donde Mathilde vuelve a encontrarse con Bernard y cuando vuelve a percatarse de su indiferencia, le propone jugar un partido de tenis. Bernard se queja, argumentando que le duele la muñeca. Mathilde se enfada, y como si se tratase de una mujer celta de antaño, lanza un segundo *geis* a Bernard diciéndole: « toujours des prétextes ». La respuesta de Bernard no se hace esperar. Llama por teléfono a Mathilde, sin conseguir en principio hablar con ella, ya que ella lo está llamando a él. Solo el *bip* de los dos teléfonos que comunican dejan constancia de dos amantes que se buscan de manera recíproca. Al final de la escena, el espectador podrá escuchar un mensaje en el contestador en el que Mathilde cita a Bernard en la habitación de un hotel que permite el encuentro entre parejas. Acto seguido, podremos ver a los amantes en el pasillo del hotel fundirse en un apasionado beso mientras se cierra la puerta de la habitación. Cuando el espectador accede a esta, el acto ya ha sido consumado, pero la habitación dará evidencia de lo allí ocurrido cuando Bernard recoge del suelo la combinación de Mathilde para mirarla y acariciarla. Después, los amantes empiezan a discutir buscando culpas y culpables sobre lo acaecido ocho años atrás. Mathilde parece culpar a Bernard diciéndole que él la amó menos: « Je t'aimais et

toi, tu étais amoureux ; ce n'est pas la même chose ». Pero, tras los duros reproches, los amantes vuelven a hacer el amor, permitiendo Truffaut al espectador ver más de esa intimidad sexual devastadora que irá *in crescendo* a lo largo de la película.

Caprichosamente, de la asertividad de Mathilde pasaremos repentinamente a su remordimiento, mientras que Bernard va cayendo cada vez más hondo en la espiral de la pasión y del no razonamiento. Por ello, durante la esperada cena de los Bauchard, Bernard propone a Mathilde un nuevo encuentro, pero ella lo rechaza categóricamente. Acto seguido, su marido le regala un vestido bastante provocativo y le pide que se lo pruebe delante de todos, lo que no puede dejar de avivar los deseos de Bernard. Por otra parte, y del mismo modo que le ocurre a Arlette, Philippe Bauchard no deja de propiciar el adulterio de los amantes, anunciando así que tendrá que marcharse de viaje y dejar a Mathilde sola. Mathilde vuelve así a ceder y se cita con Bernard en el hotel. Nada puede la razón o la moral cuando todo empuja a lo contrario.

Ya en el hotel, será Mathilde quien llegue más tarde a este segundo encuentro y ello, además, con el sentimiento de estar obrando mal. Bernard, en cambio, la besa e insiste para que pase a la habitación, pero Mathilde se niega pues sabe lo que ocurrirá allí dentro. Hablan así en la cafetería del hotel y Bernard le propone que huyan juntos, pero Mathilde se niega. Ya es demasiado tarde para ellos. Él, además, ya ha tenido un hijo, mientras que ella interrumpió el embarazo del hijo que esperaban años atrás.

De camino a casa, en cambio, la negación de Mathilde desaparece cuando Bernard detiene el coche en medio del campo para hablar con ella. Una vez más, los amantes hacen el amor, en esta ocasión dentro del coche, y de manera mucho más explícita, en lo que podríamos concebir como un *crescendo pasional y erótico* que ya se atisba trágico a los ojos de cualquier espectador. Sin embargo, el arrepentimiento pronto vuelve a instalarse en Mathilde y dice a Bernard que ese tipo de encuentros no se volverán a producir, argumentando que toda historia de amor ha de tener un principio, un desarrollo y un fin.

En este periodo en el que la pareja parece haber terminado, Bernard intenta ser feliz con su esposa, aunque al mismo tiempo no deja de ser un hombre distante. A su vez, y de forma azarosa, el marido de Mathilde ha descubierto, viendo una foto, que su esposa ya conocía a Bernard. Mathilde se ve una vez más obligada a mentir, diciendo a su marido que Bernard estuvo interesado por su prima, pero que al final la historia no llegó a buen puerto, ya que, según Mathilde, « Bernard c'est un garçon facile à avoir et difficile à conserver ».

En la siguiente escena, clímax del estado de enajenación del que Bernard es víctima, los Bauchard invitan a comer a los amigos, entre los que se encuentran Bernard y Arlette, para decirles que estarán un tiempo fuera haciendo un viaje de luna de miel que, por unas razones u otras, siempre habían retrasado. En ese momento, Mathilde se engancha el vestido con la silla en la que estaba sentada y se queda en ropa interior, por lo que en compañía de una amiga se marcha al interior de la casa para cambiarse. Para Bernard, la visión cargada de erotismo de Mathilde unida a su repentina marcha para celebrar el viaje de bodas con su esposo es un detonante fatal de deseo y celos que lo enajena ante toda posibilidad de razonamiento. Así pues, en tal estado entra en la casa a buscarla y, cuando la encuentra, intenta forzarla para darle un beso. Mathilde pretende escapar pero Bernard la atrapa y ambos bajan las escaleras gritando y forcejeando. A medida que los amantes salen de la casa, el secreto ira saliendo con ellos hasta que en el jardín se pegan mutuamente. Mathilde se desvanece mientras que varios hombres tienen que reducir a Bernard.

Ya en casa con su mujer, Bernard confiesa todo a una esposa que lejos de odiarlo, solo sabe mostrarse comprensiva, aunque inevitablemente celosa de ellos, y especialmente del sufrimiento de su esposo. Bernard intentará de nuevo cubrirse de su caparazón para olvidar a Mathilde, de tal modo que, tal y como ya hiciera con Mme. Jouve, vuelve a decir que en el fondo detesta a Mathilde. En esos momentos, vuelve a abrazar a su esposa una segunda vez refugiándose en su regazo como si de un niño pequeño se tratara y sin saber, además, que su mujer está esperando un nuevo hijo.

La siguiente escena nos situará ante el regreso de los Bauchard. Truffaut no concede, pues, un minuto de calma a la pasión de los amantes. Así, si con anterioridad Mathilde había rechazado a Bernard, ahora no puede dejar de espiarlo y de pronunciar en sueños su nombre, pero en su afán de seguir negándose una pasión que la subyuga, decide romper y quemar todas las fotos que tiene con Bernard para volver, acto seguido, a la habitación del hotel donde mantenía sus encuentros. La razón nada puede tampoco con una Mathilde que cada vez se encuentra más agotada.

Y de la desesperación y el agotamiento, Truffaut da un nuevo giro al personaje femenino haciendo que escuche por azar una conversación entre dos hombres que andan mofándose de un tercero por los problemas que tiene al haber mantenido relaciones con una vecina. Mathilde se siente sucia y humillada, hasta el punto de huir de la casa y arrojarse a la tierra, tal vez en un acto que preludia su muerte, sumida en algo más que una crisis de llanto. En efecto, acto seguido el espectador podrá ver a Mathilde internada en una clínica y casi negándose a la vida.

Los amantes permanecen un tiempo separados, pero son de nuevo sus respectivos cónyuges quienes los unen; primero, el marido de Mathilde, que pide a Bernard que la visite, pues cree que él podrá hacer bien, y después la propia mujer de Bernard cuando le da el mismo consejo. Bernard accede así y va a ver a Mathilde. Su conversación esta vez resulta más fría, pero lejos de ver a una Mathilde curada, el espectador se encuentra con una mujer más envenenada que nunca de su propia pasión. Así se desprende de las palabras de Mathilde cuando confiesa a Bernard que solo escucha canciones de amor que, si bien tilda de necias, también reconoce que dicen la verdad (*Laisse-moi devenir ton ombre* y *Sans amour il n'y a rien du tout*). Los títulos dan clara evidencia de la capacidad de subyugación de la pasión amorosa y la totalidad con la que esta irrumpe, lo que en definitiva le ha ocurrido a ella misma al encontrarse de nuevo con Bernard. La conversación terminará con un plano que encuadra a Mathilde pidiendo a Bernard que no vuelva más a verla.

Sin embargo, será Mathilde quien una vez más se contradiga, ya que, en la última escena de la película, es ella quien acude sola a la casa donde viviera junto a su esposo en ese pequeño pueblo a 23 kilómetros de Grenoble. Bernard oye ruido e, inquieto, no tarda en acudir a la llamada. Va así hasta la casa de Mathilde, encontrándola en la penumbra de la noche. Allí, sin mediar palabra, los amantes se besan y empiezan a consumir una vez más su pasión hasta que Mathilde saca un revolver de su bolso disparando a Bernard, que yace muerto entre sus piernas y disparándose después a sí misma. Los amantes mueren con una herida idéntica, y, aunque sus cuerpos no reposarán en la misma tumba, Odile Jouve vuelve a aparecer en escena para decirnos que, si a ella le hubieran pedido consejo, en sus tumbas hubiera elegido el célebre epitafio « Ni toi sans moi, ni moi sans toi ». Así, aunque *La femme d'à côté* haya sido considerada como « l'histoire limpide d'une passion moderne »⁹, el modelo de pasión amorosa que presenta no ha variado tanto de la que ya reflejara el *Tristán* medieval, una pasión intensa en la que los amantes no pueden estar juntos, por culpa de los barones felones, de sus respectivos cónyuges y por el peso de la religión, pero tampoco pueden vivir separados. En el mundo que Truffaut nos dibuja, ya no hay felones, el marido de Mathilde y la esposa de Bernard se muestran de lo más comprensivo y la sociedad francesa de principios de los ochenta ya se define como una sociedad eminentemente laica. El obstáculo proviene, pues, de los propios amantes, que parecen haber tomado la máxima «del todo o la nada», « ni toi sans moi ni moi sans toi », demasiado al pie de la letra en un mundo en el que el amor cotidiano y

⁹ En <<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/truffaut/femmedacote.htm>>.

terreno solo parece conocer de términos medios y mediocres y de ausencia de grandiosidad y exaltaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BOSSERT, A. (1902) : *La légende chevaleresque de Tristan et Yseut. Essai de littérature comparée*, París, Honoré Champion
- CARNEY, J. P. (1955) : « Irish analogies to the Tristan story », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 6, 95.
- CORMIER, R. J. (1976) : « Open contrast : *Tristan and Diarmaid* », *Speculum: A Journal of Medieval Studies*, 51, 589-601.
- CUESTA TORRE, M. L. (1991): « Origen de la materia tristaniana : estado de la cuestión », *Revista de estudios humanísticos: Filología*, 13, 185-197.
- CURTIS, R. L. (1983): « Wagner's *Tristan und Isolde*: the Transformation of the Medieval Legend », *Tristania*, 8, 3-14.
- DE RIQUER, M. (1984): *Historia de la Literatura Universal. Literaturas medievales de transmisión escrita*, Barcelona, Planeta.
- GUIGUET, C. (1991): « Tristan, Iseut et la toile blanche », en C. Adam (ed.) : *Tristan et Yseut : la passion amoureuse*, París, Ellypses.
- GALLAIS, P. (1974): *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Yseut et son modèle persan*, París, Tête de Feuilles.
- GERRITSEN, W. D. y A. G. VAN MELLE (1993): *A Dictionary of Medieval Heroes*, Gran Bretaña, The Boydell Press.
- MARCHELLO-NIZIA, C. (1985) : *Littératures de l'Europe Médiévale*, París, Magnard.
- . (1995) : *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, París, Gallimard.
- MELI, M. y A. MARINETTI (1986) : *Ferdinand de Saussure. Le legende germaniche*, Este, Zielo.
- PAQUETTE, J. M. (1987) : « La dernière métamorphose de Tristan : Yvain Lagrange (1972) », en D. Buschinger (ed.), *Tristan et Yseut, mythe européen et mondial*, Göppingen, Kümmerle.
- PAYEN, J. C. (1979) : « Le *Tristan et Yseut* de Lagrange comme un anti-Tristan », *Tristania*, 4, 52-56.
- . (1989) : *Tristan et Yseut*, París, Bordas.
- SCHOEPERLE, G. (1970) : *Tristan and Isolt : A Study of the Sources of the Romance*, Nueva York, Universidad de Nueva York.
- WALTER, P. (1990) : *Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, París, Éditions Artus.

Tiempos de encuentros y desencuentros en el Caribe francófono. Memoria, conflicto e identidad en *Les Îles du Vent* (2009)

CARLOS GARRIDO CASTELLANO
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

El presente texto se acerca a la producción de las industrias culturales caribeñas para determinar el peso de elementos como la raza, la memoria y la migración en el escenario insular del Caribe actual. Para ello, se examinará el cómic antillano *Les Îles du Vent*, tratando de establecer, a través del análisis del relato, las condiciones en que los distintos personajes se acercan a la construcción de la identidad en el marco del Caribe Francófono.

Los objetivos que presiden esta propuesta son múltiples. En primer lugar, se buscará determinar la manera en que el pasado aparece representado en *Les Îles du Vent*, atendiendo a los diferentes usos de la historia y la memoria en relación con los distintos personajes –pues no habrá, como se verá, homogeneidad, ni se propondrá un único modelo de valores, y esa ambivalencia será un elemento clave en la construcción del relato. En segundo lugar, se analizará el modo en que se plasman las relaciones entre las diferentes islas caribeñas, tratando de comprender cómo se entrelazan diversas maneras de concebir la identidad: nacional, transnacional, pancaribeña, racial. En tercer lugar, se rastrearán las conexiones entre pasado y presente, examinando la manera en que los conflictos sociales, económicos y políticos del Caribe actual transforman y desarticulan la red de relaciones históricas; y, a la inversa, el modo en que el pasado es utilizado o representado con el objetivo de dar explicación a la conflictividad actual del Caribe. Dicha relación doble llevará a plantear la importancia de conceptos como raza, nación e insularidad.

Al mismo tiempo, se prestará atención a las relaciones intertextuales presentes en el discurso seleccionado, partiendo de los presupuestos de la literalidad visual, que permiten confrontar el relato literario en estrecha relación con su visualidad,

y, al mismo tiempo, examinar de manera crítica la narratividad del discurso visual (Elkins, 2008). De este modo, en conclusión, se hace necesaria una visión capaz de articular en un mismo esquema teórico el contenido de los discursos relacionados con la concepción del tiempo pasado y las situaciones presentes a las que estos aluden.

En 2009 la editorial Caraïbeditions publicaba *Les Îles du Vent* con la intención de consolidar la producción de cómics en el ámbito del Caribe francófono. Así, tras traducir al créole episodios de Titeuf o Astérix, *Les Îles du Vent* fue presentado como el primer manga antillano. No sólo la ubicación del relato en el Caribe Francófono permite situar la narración en un escenario caribeño; la propia temática del mismo, la relación de los protagonistas con el espacio en que transcurre el relato, aparecen estrechamente vinculados con la problemática actual del territorio insular caribeño. Los personajes del cómic antillano *Les Îles du Vent* se mueven en el espacio que separa el discurso canónico del tiempo pasado de las contradicciones derivadas de las memorias personales.

Quizá uno de los elementos más interesantes de *Les Îles du Vent* sea el carácter abierto que recibe la narración. Frente a otros relatos, el libro afronta la situación actual del Caribe desde el conflicto, sin forzar la resolución de los problemas que protagonizan las relaciones internacionales. Los personajes no aparecen caracterizados de manera definitiva, como malos y buenos, sino que experimentan una evolución paralela a la de la narración; tampoco se observa una opinión que prevalezca sobre la del resto, ni un conjunto moral que conduzca la narración. Por el contrario, los autores potencian la evolución de los personajes, de tal manera que ninguno será el mismo que era en el momento en que comienza el relato.

Antes de comenzar el análisis de la temporalidad y la espacialidad que se observan en el relato, será preciso describir brevemente los principales elementos de la trama de este, así como presentar a los personajes. El inicio de la historia aparece determinado por la llegada de un grupo de estudiantes a la isla de Guadalupe. El grupo, que acaba de terminar un viaje de estudios, regresa a su isla natal. En ese momento comienza la relación entre los dos protagonistas, una joven natural de Guadalupe de nombre Dionine y un trabajador de aduanas de origen francés llamado Yann Lebellec. Paralelamente, un grupo de ilegales haitianos desembarca en la isla, arribando a la propiedad de la familia de Dionine. El hallazgo pondrá a prueba la unidad familiar, suscitando divergencias entre la familia de esta, y dando lugar a posiciones que oscilan entre la curiosidad, el rechazo, el desconocimiento, la admiración y el respeto. Precisamente, la complicidad entre Dionine y Yann se verá enturbiada por las diferencias existentes entre ambos, tanto en lo referente a su origen como a su posición respecto a los haitianos: pese a

que el joven demuestra su simpatía por estos, al mismo tiempo recibe el encargo de vigilar la llegada de embarcaciones ilegales en la isla.

De este modo, a la llegada de Dionine y del grupo de amigos los acontecimientos se precipitan, provocando un proceso de búsqueda de identidad que tomará distintas formas en los distintos personajes, y que iniciará una red de relaciones entre las distintas islas del Caribe. En lo que respecta a Dionine, la trama reforzará su definición como antillana y el reconocimiento de su herencia africana, llevándola a reaccionar contra un entorno dominado por la seguridad y la ausencia de conflictos. Por otro lado, la joven revivirá, a través de su relación con los haitianos y a partir de las diferencias que observa entre los territorios caribeños, la historia del archipiélago, conectando el momento actual con la época colonial.

Por su parte, los padres de Dionine representan la ambivalencia de la situación actual caribeña, marcada por la superación de las categorías binarias de lo local y lo global, de lo racional y lo supersticioso, de lo nacional y de lo transnacional. Así, si bien la madre de Dionine opta por el recelo respecto a los haitianos, refugiándose en cultos afrocaribeños, el padre, vinculado a la universidad, mantiene una postura mucho más abierta, siendo el principal defensor del grupo de inmigrantes.

Yann Lebellec, el otro protagonista, presenta una identidad diluida: por un lado, intenta integrarse en la sociedad antillana; por otro, en ciertos momentos no puede evitar que su origen metropolitano salga a la superficie, introduciendo un factor de diferenciación. Esa ambigüedad se manifiesta en la posición que este respecto a Dionine: busca la igualdad, pero en los momentos decisivos de la novela tiene que recurrir a la diferencia. En cuanto a Adama y Meridjone, la pareja de haitianos que llega a Guadalupe, a lo largo de la novela se constituyen como un Otro respecto a todos los demás personajes, independientemente de la respuesta que estos tengan hacia su situación, siendo «conducidos» a través de la historia desde su llegada a la isla, y motivando que sea a través del resto de personajes como conocemos su pasado.

2. EL ESPACIO ANTILLANO EN *LES ÎLES DU VENT*

El escenario caribeño que se presenta en *Les Îles du Vent* aparece como un territorio fragmentado, en el que factores culturales, lingüísticos, económicos y políticos contribuyen a desdibujar las fronteras de los diversos espacios. Dicha fragmentación tiene su base en las diferencias políticas que caracterizan la situación actual de cada isla caribeña, pero al mismo tiempo se remontan a

momentos pasados, se basan en el diferente peso que adquiere lo histórico en cada sociedad.

En realidad, cada personaje, cada situación plantea una manera diferente de percibir lo fronterizo, marcadas por el contraste entre lo que se observa como diferente y lo que aparece como susceptible de ser apropiado. Por ejemplo, cuando la protagonista viaja a Barbados la isla se muestra como un territorio ajeno, externo hasta el punto de motivar una visita «de reconocimiento» –la protagonista se desplaza para estudiar el idioma y la cultura local–; en este caso, la frontera se muestra como algo flexible, positivo incluso: en un espacio cercano es posible disfrutar, consumir la diferencia.

Sin embargo, la llegada de los haitianos a la isla puede ser contemplada como una experiencia completamente diferente: pese a que ni lingüísticamente, ni culturalmente, ni siquiera étnicamente pueden ser considerados como un elemento externo, un Otro, su experiencia es completamente distinta a la de Dionine; en este caso se ha eliminado cualquier posibilidad de integración pacífica. Esa serie de tensiones anula, o al menos discute, cualquier posibilidad de plantear unas condiciones generales a la hora de definir la identidad a nivel del archipiélago. Resulta difícil moverse en las islas del viento.

Pese a todo, los contactos son frecuentes, incluso inevitables. Lo pan-caribeño queda constreñido por el sistema de diferencias introducido a partir de sistemas que se configuran a un tiempo en una escala global y local: el mejor ejemplo de ello lo ofrece la contraposición entre el sentimiento antillano de la protagonista y los problemas que esta experimenta nada más regresar a casa, si bien la situación no es más que una versión amable de lo que sucederá más adelante cuando los emigrantes haitianos escapen de su isla. Los autores de *Les Îles du Vent* han plasmado claramente dicha contradicción (Koeger y Poulet, 2009: 2-3).

Si atendemos a la configuración de espacios división espacial que aparece en la novela, puede observarse una separación idéntica entre lo acogedor y lo fronterizo. Quizá uno de los casos más claros sea la escena en la que los dos protagonistas se encuentran en el faro a punto de besarse. En el momento en que los oficiales piden a la pareja sus papeles lo que había sido hasta ese instante un espacio de contemplación estética, casi un recurso turístico, algo que enseñar, se convierte en una zona prohibida para ambos, una prueba de los problemas que rodean a la relación entre ambos. En el momento en que Yann Lebellec presenta su documentación, retoma la identidad que había relegado voluntariamente a un lugar secundario para erigirse de nuevo en *Le Métro*, en el Otro de Dionine. La situación se soluciona favorablemente, pero al mismo tiempo se establece una diferencia entre ambos que es expresada no sólo a través de la narración, sino

también a través de la manera en que el espacio es tratado: la arquitectura deja de ser un complemento agradable del paisaje para constituir algo amenazante; el punto de mira ha pasado de representar a los personajes en el marco del mar y las estrellas para detenerse en los rostros, que se muestran ansiosos, enfadados y confusos (Koeger y Pouillet, 2009: 119-121).

Puede observarse, en suma, cómo el espacio queda definido por lo maleable, determinado por la confluencia de varios sistemas de valores que interactúan en distintos niveles y que se influyen mutuamente. Se establece, así, una conexión con la experiencia histórica caribeña: el trayecto incierto de los haitianos continúa el viaje atlántico, lo perpetúa, pero también lo actualiza: el conflicto se ha desplazado a otra esfera, ha quedado en cierta manera deslocalizado: ha dejado de ser percibido como un movimiento, como un ritmo continuo, para constituir una interrupción, algo puntual que se muestra y desaparece dependiendo del momento: algo con las características que Glissant atribuía a al pensamiento archipelario: la ambigüedad, la fragilidad y la derivación (Glissant, 1997).

Pese a que el territorio de *Les Îles du Vent* mantiene una conexión con el concepto de huida establecida por Glissant, y pese a que constituye, quizá más que nunca, un espacio dominado por el viaje y el desplazamiento, no puede decirse que se trate de algo transnacional, ni que esté basado en la repetición: los límites de esta se cortan cuando Dionine entra en Guadalupe en avión y sorteando los controles de seguridad y el grupo haitiano llega ensangrentado a una costa lejana. En *Les Îles du Vent* la isla ha dejado de repetirse, se ha individualizado sin seguir los designios del Caos, tal como planteara Benítez Rojo (1998), y en su singularidad se ha vuelto contable, se ha jerarquizado.

3. TIEMPO DE ENCUENTROS Y DESENCUENTOS EN EL CARIBE INSULAR. PASADO Y PRESENTE EN *LES ÎLES DU VENT*

Sin embargo, el primero y más claro de los vínculos entre Presente y Pasado tiene su origen en la repetición del modelo del Pasaje Intermedio. La relación entre América, África y Europa se plasma en la construcción de la sociedad caribeña mediante el establecimiento de un sistema de dominación que se concreta en la economía de plantación, sistema que sentaría las bases de un modelo de desarrollo basado en la expansión intercontinental del capital y en la intensificación de los intercambios a nivel global, lo que queda reflejado en las páginas finales del relato, cuando se presenta al espectador un mapa en el que se explica gráficamente las consecuencias económicas y sociales del encuentro de África, Europa y América.

El sistema atlántico es reactualizado en la narración a través de la relación entre Yann, Adama y Dionine. Ninguno de ellos «pertenece» al territorio en el que transcurre la acción; incluso Dionine procede de otro espacio, tanto por el hecho de que su familia esté dividida entre dos islas, como por la «adaptación» que experimenta tras su viaje académico-turístico a Barbados. De hecho, la primera vez que Dionine se presente con su nombre «africano» será durante la conversación con Yann. Así, el encuentro servirá para definir los rasgos que representarán la identidad de ambos a lo largo de toda la novela: si bien Dionine elige su antillanidad, manteniendo la conexión con África, Yann tiene menos opciones, lo que no quiere decir que su posición sea inferior a la de esta: desde este primer instante el aduanero encarna al colono, separado, en este caso, por el mostrador que marca la frontera del país y del territorio metropolitano, del resto de grupos sociales. Yann será francés a lo largo de toda la novela (Koeger y Poulet, 2009: 52).

El tercer polo de la relación tricontinental lo protagoniza Adama y su hermana. Venidos en barco, no en avión como los demás, y confundidos con una masa de personas mayor –incluidos en un colectivo, el de inmigrantes ilegales–, han perdido toda capacidad de auto-representación: no en vano, será gracias a Dionine que conozcamos su historia, su naufragio y la muerte de sus compañeros, así como su llegada a la casa de la familia.

Incluso Dionine duda de la posibilidad de expresión de los haitianos, cuando señala que hay muchas preconcepciones en Guadalupe sobre estos, y que desconocía que hablaran algo más que créole; es decir: que fueran capaces de expresarse en francés. Las reacciones de la familia abarcan una amplia escala de sensaciones, que incluyen las respuestas tradicionales ante el Otro: desde la curiosidad del hermano de Dionine, al humanitarismo de esta –quizá el sentimiento más próximo a una idea pan-caribeña de solidaridad–, pasando por el recelo de la madre y la cosificación cientifista del padre.

Dicho elenco de percepciones no oculta, además, que ni la solidaridad y el igualitarismo consiguen eliminar las diferencias reales –económicas– de Adama y Meridjone; sólo logran aplazarlos, relegarlos a un plano donde la responsabilidad personal queda eximida en favor de consideraciones comunitarias o nacionales. Sólo en ciertas ocasiones se consigue incidir de manera práctica en la regulación de las relaciones con el Otro.

Ahora bien; es preciso añadir algo: esas relaciones entre los tres continentes se muestran en *Les Îles du Vent* desde una perspectiva ambigua, dominada por la ironía y por la coexistencia de diferentes sistemas de valores. Esa ironía funciona como un elemento desestabilizador, que deslegitima las estructuras heredadas del pasado y enfrenta a los personajes con la situación actual, modificando las reglas

de interacción social. Quizá el mejor ejemplo de ello sea la manera en que aparecen representados en la novela los cultos afrocaribeños. Si bien la diferencia de Haití, y por tanto de Adama y Meridjone en la novela es atribuida en un primer momento a la influencia incivilizada del voodoo, dicho juicio quedará desautorizado en el momento en que la madre de Dionine, la misma que había recelado de ellos, acuda a una ceremonia de *Kenbwa*. Las religiones afrocaribeñas se muestran, así, bajo una doble mirada: superstición por un lado, elemento plenamente integrado en el sistema social por otro, si bien los estereotipos sobreviven.

Un tercer elemento que relaciona pasado y presente es la raza. La novela se define, manteniendo la ambigüedad, en una posición postcolonial, cercana a la idea de *Diaspora Space* definida por Avtar Brah (1996): un territorio compartido y negociado por migrantes y nativos, donde el conflicto adquiere forma de fractal, se fragmenta en infinitas posibilidades. En la conversación entre Dionine y su prima esta le recrimina el haberse enamorado de «un miembro de las fuerzas de represión»; a continuación, le expresa el miedo de que quede «corrompida» por el europeo. La respuesta de Dionine, narrada con cierta ironía, resulta crucial. En todo caso, los personajes de *Les Îles du Vent* escapan a cualquier lógica binaria colonizador-colonizado, participando en una amplia variedad de grados de las situaciones derivadas de la diferencia racial (Koeger y Poulet, 2009: 151-152). En otras ocasiones, sin embargo, lo relativo a la raza y al pasado colonial aparece bajo otra óptica: la del turismo, o la de la violencia.

4. CONCLUSIONES

El análisis de la espacialidad y la temporalidad presentes en *Les Îles du Vent* presentados anteriormente permite extraer ciertas conclusiones, al tiempo que hace posible la comparación del relato examinado con otras producciones culturales del área caribeña que comparten una misma temática. En primer lugar, ha de señalarse la importancia de la ambigüedad en la construcción del relato, elemento presente en todos y cada uno de los personajes de *Les Îles du Vent*. La existencia de varios sistemas de valores que a menudo entran en competición es susceptible de ser entendido, pues, un recurso empleado por los autores para caracterizar los conflictos presentes en el área caribeña desde una perspectiva abierta, evitando cualquier posicionamiento maniqueo.

En segundo lugar, la trama de *Les Îles du Vent* construye una imagen del Caribe en la que los territorios que conforman la región forman una cadena, un camino por el que es posible transitar; ahora bien, ello no quiere decir que exista una continuidad en dichos espacios. Por el contrario, el relato pone de manifiesto las

dificultades a la hora de establecer las relaciones entre unas islas y otras, mostrando el lado amargo de la movilidad de personas y recursos que tiene al archipiélago caribeño como centro. La existencia de ciertos condicionantes económicos a la hora de plantear las relaciones entre los protagonistas se conecta con el tráfico tricontinental que tuvo al Caribe como eje desde inicios de la Modernidad. De este modo, *Les Îles du Vent* ha de verse como un relato que oscila constantemente entre presente y pasado, abordando la descripción de los procesos sociales que dieron origen a las sociedades antillanas.

Como consecuencia de lo anterior, será preciso determinar la importancia de cuestiones ligadas a la raza, el género y la clase social para acercarse al Caribe actual. Igualmente, dada la conexión cada vez más estrecha entre los distintos géneros creativos, resultará oportuno el rastrear la presencia de discursos intertextuales como este para determinar el papel que juega la producción y el consumo de productos culturales en la región caribeña.

BIBLIOGRAFÍA

- BENÍTEZ ROJO, A. (1998): *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea.
- BRAH, A. (1996): *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, Nueva York, Routledge.
- ELKINS, J. (2008): *Visual Literacy*, Nueva York, Routledge.
- GLISSANT, E. (1997): *Traité du Tout-Monde*, París, Gallimard.
- KOEGER, E. y H. POULLET (2009): *Les Îles du Vent*, Guadalupe, Caraïbéditions.

***Le Rouge et le Noir* : le roman de Stendhal et l'adaptation cinématographique de Jean-Daniel Verhaeghe**

CATALINA GONZÁLEZ MELERO
Université de Séville

L'étude du destin général des sociétés n'est pas moins nécessaire aujourd'hui dans les écrits que l'analyse du cœur humain. Nous sommes dans un temps où l'on veut tout connaître et où l'on cherche la source de tous les fleuves. La France surtout aime à la fois l'Histoire et le Drame, parce que l'une retrace les vastes destinées de l'HUMANITÉ, et l'autre le sort particulier de l'HOMME.
Alfred de Vigny, « Réflexions sur la vérité dans l'art »,
préface de *Cinq-Mars*.

1. INTRODUCTION

La Révolution française va modifier les rapports de l'homme au monde. Avec la prise de la Bastille, l'individu se sent pour la première fois protagoniste des événements. « L'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur » (De Vigny, 2010 : 1). Il se produit une crise de conscience et un individualisme positif qui en découle : guidé par la démarche introspective initiée par des philosophes comme J.J. Rousseau, l'homme va vouloir connaître son passé afin de mieux se connaître soi-même et pouvoir décider son avenir. Cette pulsion est canalisée par les écrivains du romantisme qui se tournent vers le passé. Raconter l'Histoire n'est plus le privilège des historiens. Les écrivains du XIX^e vont, grâce à la fiction qu'ils veulent paradoxalement réaliste, apporter leur vision sur des événements contemporains ou pas. Ainsi, Histoire et roman se mêlent pour donner naissance au roman historique. Vers 1825, on traduit en France les œuvres de l'Écossais Walter Scott – *Ivanhoe*, *Rob Roy*, *The Lady of the Lake*, *Waverley*, *The Heart of Midlothian*, etc. – ouvrages qui connaissent un énorme succès et qui constituent un modèle pour les auteurs romantiques français comme Alfred de Vigny, Honoré de

Balzac, Prosper Mérimée, Victor Hugo, etc. Scott eut le mérite de raconter l'histoire en mythifiant ses protagonistes. En parallèle, s'initie le débat sur les relations entre l'Histoire et la fiction, entre le réel et l'imaginaire. Stendhal poussa plus loin ce regard rétrospectif et introspectif marqué par le réalisme et en fit le protagoniste de ses œuvres imprégnées d'éléments autobiographiques. Dans son roman, *Le Rouge et le Noir*, l'auteur s'inspire d'un fait divers pour nous raconter les années qui précèdent la Révolution de 1830 en France. Cherchant l'authenticité, il donne au roman le sous-titre de *Chronique de 1830*. Malgré cet effort d'objectivité, il choisit clairement la fiction pour parler d'événements contemporains. Ceci nous amène à l'analyse du processus de transcription de faits réels à la fiction. Nous prétendons néanmoins enrichir cette étude en la situant au cœur d'une mise en abyme intéressante, celle qui est constituée par la vision d'un cinéaste contemporain sur ces mêmes événements. Il s'agit de Jean-Daniel Verhaeghe et de l'adaptation télévisée de *Le Rouge et le Noir*, produite en 1998. Le metteur en scène s'approprie de la vision personnelle de Stendhal, s'en nourrit pour présenter au téléspectateur d'aujourd'hui sa propre interprétation de l'Histoire. Cette double étude nous permettra d'élargir le débat au sujet des rapports entre réalité et imaginaire dans le domaine de la fiction littéraire mais aussi cinématographique.

2. HISTOIRE ET FICTION

2.1. Un besoin d'Histoire : point de vue littéraire, philosophique et historique

C'est dans le sillage de la Révolution française que l'histoire conquiert sa véritable dimension. Les révolutionnaires découvrent des modèles dans les temps ensevelis, mais ils savent qu'ils sont déjà au-delà de leurs modèles, que le passé n'est qu'une très pâle préfiguration du futur (Mettra, 1972 : 11).

L'homme qui vit les événements de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle refuse les structures politiques et sociales qui jusqu'à présent l'avaient déterminé, il rompt cette emprise et se trouve face à son propre « moi », à son passé et à son présent. Il veut désormais prendre en main son futur. Il a conscience de sa temporalité, « [...] comme si, parvenus à la virilité en marchant vers de plus grandes choses, nous nous arrêtons un moment pour nous rendre compte de notre jeunesse et de ses erreurs [...] » (De Vigny, 2010 : 1). Les historiens du XIX^e siècle, comme Michelet, veulent faire table rase et exigent la vérité :

Il ne faut point s'étonner, si, connaissant autant que personne les précédents historiques de ce peuple, d'autre part ayant moi-même partagé sa vie,

j'éprouve quand on me parle de lui, un besoin exigeant de vérité. Lorsque le progrès de mon Histoire m'a conduit à m'occuper des questions actuelles, et que j'ai jeté les yeux sur les livres où elles sont agitées, j'avoue que j'ai été surpris de les trouver presque tous en contradiction avec mes souvenirs (Michelet, 1974 : 58).

Michelet reproche en effet aux romantiques de « détourner les yeux vers le fantastique, le violent, le bizarre, l'exceptionnel. Ils n'ont daigné avertir qu'ils peignaient l'exceptionnel. » L'historien analysera « la personnalité du peuple [...] au-dedans » (Michelet, 1974 : 63). Plus tard, au XX^e siècle, Heidegger s'efforcera de démontrer comment cette prise de conscience de la temporalité, inhérente à l'homme, est nécessaire afin d'appréhender le « dasein », c'est-à-dire l'Être temporel et historique. Il proposera la « déconstruction » – dans le sens d'appropriation – de l'Histoire de l'ontologie. Il s'agit de démonter tout ce qui avait été construit antérieurement pour observer et apprendre du passé (Heidegger, 2010).

2.2. Le « poète »¹ comme médiateur entre imaginaire et réel

Que ce besoin d'Histoire soit né de cette crise de conscience datée dans le temps, il n'en a pas été assouvi pour autant. Dès l'Antiquité, les poètes humanisaient les personnages historiques pour ensuite les mythifier, les rendant ainsi plus accessibles et compréhensibles. « L'histoire, en tant qu'inventaire des accomplissements humains, n'est chargée d'aucune signification particulière si elle ne se relie directement aux mythes » (Mettra, 1972 : 7). Aristote distinguait en effet entre « historien » et « poète » :

[...] la diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro, cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y sería que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular (Aristote, 2002 : 53).

La poésie a recours à l'imagination, « [...] un destin représenté, c'est-à-dire développé dans la substance de la parole et de l'imaginaire, est un destin *maîtrisé* » (Starobinski, 1970 : 179). Dans l'élaboration de ces mythes intervient le créateur : écrivain ou cinéaste. Il met en jeu son imaginaire pour nous donner sa vision particulière de la réalité. L'artiste devient un médiateur. « Le poète est celui qui fait passer la fièvre des âges révolus dans la nature vivante, qui coule l'immédiat dans

¹ Nous reprenons ici le terme aristotélicien de « poète » dans le sens d'auteur de poésie mais aussi d'épopée, en l'opposant à l'historien.

l'architecture des temps anciens et l'Histoire est pour lui la quête d'une généalogie » (Mettra, 1972 : 6). Les romantiques français reconnaissent chez Walter Scott la même quête généalogique et nationaliste qu'eux-mêmes poursuivaient. Ils constatent que faire usage de l'imagination ne signifie pas manquer au vrai, à l'authentique. « Si réaliste fût-il en apparence, ce qui compte dans son œuvre est la qualité de l'invention. Et l'Histoire peut légitimement servir de tremplin à une création romanesque authentique » (Oldenbourg, 1972 : 133). Victor Hugo propose de « Considérer les romans épiques de W. Scott comme une transition de la littérature actuelle aux grandes épopées que notre ère poétique nous promet et nous donnera » (Leguen, 2000 : 53). Si les auteurs du XIX^e siècle s'intéressèrent au traitement fictionnel de l'Histoire, nombreux sont les cinéastes d'aujourd'hui qui cherchent à apporter leur propre appréhension de notre passé commun dans les adaptations cinématographiques des romans historiques du XIX^e. Comme l'indique Patrice Chéreau dans un entretien au sujet de son film, *La Reine Margot*, « il y a un passage qui est notre invention à nous, qui est notre contribution à l'histoire de Margot, de l'arrogance à la compassion, qui est l'invention qui nous fait écrire le film, qui nous l'a fait filmer » (Dumont, 2007 : 126).

2.3. Un « amour du vrai »²

Comme nous l'indique Brigitte Leguen, il y a différentes façons de représenter l'Histoire dans la fiction :

[...] desde la rigurosa y maniática reconstrucción de la realidad propuesta por Flaubert en *Salammbô*, o la explotación de lo se denominó « le romanesque historique » en la primera novela de Balzac *Les chouans*, o la utilización de un fondo histórico al servicio de la aventura en la obra de Alexandre Dumas, o incluso el empleo de la historia como motivo de evasión como en Pierre Loti o Julien Gracq (Leguen, 2000 : 52).

Georges Lukács, dans sa « perspective de la philosophie marxiste de l'histoire », distingue plusieurs conceptions du roman historique :

[...] une conception *progressiste*, celle de W. Scott, Balzac ou Pouchkine; de l'autre côté, la conception proprement romantique, réactionnaire, du roman historique, celle de Chateaubriand, de Vigny, ou du romantisme allemand qui allie à une représentation *naturaliste* du passé une psychologie anachronique et une idéologie irrationnelle et mystique. Sur le modèle fourni par la schématisation des choix politiques, Lukács oppose ces deux camps, entre

² Molino, 1975 : 207.

lesquels deux courants sont récupérables : le romantisme libéral et les créateurs *qui comme par exemple Goethe et Stendhal ont conservé intactes une grande partie des conceptions héritées du XVIIIe siècle ...* (Molino, 1975 : 200).

Pour satisfaire cet « amour du vrai », ce n'est pas la part de réalité contenue dans le roman qui compte, mais plutôt la manière de nous la présenter afin qu'elle nous paraisse authentique. Le roman historique doit donc contenir des repères historiques et topographiques réels dont la fonction sera de *mettre en relation* notre présent avec le passé. De cette façon, l'auteur nous rendra l'Histoire sensible et intelligible :

Le XIX^e siècle, et l'historisme qui apparaît avec lui, commencent par voir partout les traces du passé, par se rendre compte qu'il nous entoure. Le roman historique romantique se plaît à souligner cette continuité qui existe entre passé et présent [...] le passé ne peut être rendu présent que dans la mesure où on le sent encore vivant parmi nous (Molino, 1975 : 217).

Ces adaptations cinématographiques doivent assurer un lien très fort avec « l'actualité » si l'on veut « accrocher un public qui rechigne de plus en plus à être transporté dans des époques où il a de plus en plus de mal à se reconnaître » (Dumont, 2007 : 97). Nous ferons à nouveau référence à l'opinion de Patrice Chéreau, recueillie par René Dumont, dans ce domaine :

Il faut qu'il (le film *La Reine Margot*) raconte notre histoire d'aujourd'hui et que, à la fois, on pense que ce sont des gens très loin de nous, d'une peuplade de région très lointaine comme ça, avec des mœurs étranges et, en même temps qu'on pense que c'est des gens absolument comme nous, qui vivent maintenant, qui vivent les mêmes choses qu'aujourd'hui [...] j'ai voulu rentrer très très vite dans la narration et qu'il n'y ait aucun obstacle entre la narration et le spectateur (Dumont, 2007 : 119).

3. LE ROUGE ET LE NOIR, LE ROMAN

3.1. Stendhal, son contexte historique et littéraire

Au début de *Le Rouge et le Noir* la présence du sous-titre, *Chronique de 1830*, situe clairement le roman dans son contexte historique et littéraire. De même, l'épigraphe du livre premier, « La vérité, l'âpre vérité. Danton » (Stendhal, 1980 : 7) ne laisse pas de doute au sujet du souci d'authenticité de la part de l'auteur. Puis l'avertissement, que l'on suppose de l'éditeur, vient renforcer ce souci d'ancrage dans le temps :

Cet ouvrage était prêt à paraître lorsque les grands événements de juillet sont venus donner à tous les esprits une direction peu favorable aux jeux de l'imagination. Nous avons lieu de croire que les feuilles suivantes furent écrites en 1827 (Stendhal, 1980 : 8).

Il s'agit de la période historique de la Restauration, les coulisses de la Révolution de 1830 :

L'unité profonde de l'œuvre réside dans *les restrictions de champs* : le plus souvent, le monde est vu par les yeux du héros, vision qui passe le réel au filtre d'une subjectivité. Le romancier installe le lecteur dans l'âme même de Julien, lui donne, par le monologue intérieur, accès aux mouvements de sa conscience (Brunel, Bellenger, Couty *et al.*, 1996 : 471).

Néanmoins, connaître Julien Sorel, c'est aussi connaître son créateur : l'isolement voulu du héros trouve son écho dans l'isolement politique, esthétique et philosophique de Stendhal. Il s'agit d'une « vie soumise à un regard rétrospectif, ému mais critique et épris de vérité : celui de l'autobiographie » (Brunel, Bellenger, Couty *et al.*, 1996 : 467).

3.2. Le temps et l'espace dans le roman : scénario du fait historique

L'action se déroule dans « La petite ville de Verrières » qui « peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté » (Stendhal, 1980 : 9). « La signification fonctionnelle de ces éléments est double; il s'agit en même temps de situer et d'éloigner » (Molino, 1975 : 214, 215). L'auteur veut être sûr que le lecteur dispose des données temporelles et spatiales nécessaires, il instaure une complicité avec celui-ci en faisant appel à la fonction explicative et communicative du discours littéraire : « Ne vous attendez point à trouver en France... », « Le lecteur, qui sourit peut-être, daignerait-il... », « Les salons [...] vous eussent semblé, ô mon lecteur, aussi tristes que magnifiques. On vous les donnerait tels qu'ils sont, que vous refuseriez de les habiter [...] » (Stendhal, 1980 : 11, 174, 231). Aujourd'hui nous savons que Stendhal s'inspira d'un fait divers qui eut lieu en 1827 : l'histoire d'Antoine Berthet qui fut exécuté pour avoir tué sa maîtresse. Cependant *Le Rouge et le Noir* cherche le réalisme des faits, mais aussi le réalisme psychologique. Dans un contexte temporel et spatial déterminés, à cheval entre le romantisme et le réalisme, Stendhal va étudier avec soin les conflits sociaux et politiques, mais aussi les différentes facettes de l'amour en créant des types intemporels et universels.

Julien s'inscrit dans son temps, il représente un authentique héros romantique. Tous ses actes sont guidés par son idéal guerrier, même son comportement amoureux : « Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que,

pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle » (Stendhal, 1980 : 56). Les descriptions des différents lieux fermés dans le roman sont très superficielles. Par contre, les espaces ouverts comme les alentours naturels de chacune des demeures sont longuement décrits et représentés comme des lieux idylliques et extrêmement romantiques. À la campagne, « c'est sur les sommets de ces rochers coupé à pic que Julien, heureux, libre, et même quelque chose de plus, roi de la maison, conduisait les deux amies et jouissait de leur admiration pour ces aspects sublimes ». Puis à Paris, il se promène souvent dans le jardin de l'hôtel « auprès d'un berceau de chèvre-feuilles [...], un fort grand chêne était tout près » (Stendhal, 1980 : 54, 402).

3.3. Les oppositions, clefs de la situation historique

Le titre établit la première opposition symbolique entre deux couleurs antagonistes : le rouge et le noir qui représentent par métonymie les deux choix possibles pour Julien : le « rouge » est la couleur et l'éclat de l'uniforme militaire, la gloire qui pourrait le rapprocher de son héros, Napoléon; et le « noir » est la couleur de l'austérité, le dévouement, mais aussi le pouvoir des représentants de l'Église. Stendhal expliquera lui-même à un journaliste du *National* : « Le rouge signifie que, venu plus tôt, Julien, le héros du livre, eût été soldat; mais à l'époque où il vécut, il fut forcé de prendre la soutane ». Dès le premier chapitre, Stendhal, s'adressant à un lecteur parisien, met l'accent sur l'opposition entre la province et Paris : « Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les *ménagements savants* d'un dialogue de province » (Stendhal, 1980 : 14). Il va donc nous dépeindre la situation de la bourgeoisie, de l'Église et des artisans de province, pour l'opposer à celle de la noblesse parisienne. Il s'agit des conflits sociaux, des conspirations, à la base de la Révolution de 1830, vus par les yeux de Sorel « Me voici fourré dans une conspiration tout au moins [...] » (Stendhal, 1980 : 356). Nous avons également une opposition entre les deux personnages féminins du roman : Madame de Rênal et Mathilde. La caractérisation intrinsèque des deux femmes est réalisée par Julien. Madame de Rênal, avec sa pureté, sa bonté, son « naturel charmant », sa « naïveté » symbolise la province; Mathilde aux « gestes de reine », d'« une haute naissance et beaucoup de fortune », « cette poupée parisienne », représente l'aristocratie illustrée de Paris. Elle lit les philosophes : « elle avait toujours dans sa chambre un ou deux volumes les plus philosophiques de Voltaire » (Stendhal, 1980 : 270, 275, 286, 287, 303). Stendhal, par l'intermédiaire de Julien, parle de l'un des prétendants de Mathilde, M. de

Croisenois, en ces termes : « Il n'a que de la naissance et de la bravoure, et ces qualités toutes seules, qui faisaient un homme accompli en 1729, sont un anachronisme un siècle plus tard, et ne donnent que des prétentions. Il faut encore d'autres choses pour se placer à la tête de la jeunesse française » (Stendhal, 1980 : 444). « La société de l'époque est en effet dominée par le contraste entre les élites et le peuple » (Carpentier et Lebrun, 1987 : 273). Mais il dénonce aussi la concupiscence de la bourgeoisie et son ambition politique : « M. de Rênal parlait politique avec colère : deux ou trois industriels de Verrières devenaient décidément plus riches que lui, et voulaient le contrarier dans les élections » (Stendhal, 1980 : 67). Stendhal nous montre également les luttes qui opposent au sein de l'Église les jansénistes et les jésuites. L'abbé Pirard, directeur du séminaire de Besançon où séjournera Julien, devra renoncer à sa place après avoir été accusé de jansénisme. Avant de partir, il adressera à ses élèves une allocution qui résume cette scission :

Voulez-vous les honneurs du monde, leur dit-il, tous les avantages sociaux, le plaisir de commander, celui de se moquer des lois et d'être insolent impunément envers tous? Ou bien voulez-vous votre salut éternel? Les moins avancés d'entre vous n'ont qu'à ouvrir les yeux pour distinguer les deux routes (Stendhal, 1980 : 200).

3.4. Le narrateur et le lecteur

Stendhal est un narrateur hétérodiégétique, mais sa vision va épouser celle des principaux personnages et en particulier celle de Julien. Il va faire usage de la focalisation interne et du monologue intérieur : « Voilà donc, se disait la conscience de Julien, la sale fortune à laquelle tu parviendras, et tu n'en jouiras qu'à cette condition et en pareille compagnie! » Stendhal va également intervenir directement dans la narration : « J'avoue que la faiblesse dont Julien fait preuve dans ce monologue me donne une pauvre opinion de lui » (Stendhal, 1980 : 136). Il instaure entre lui et le lecteur un dialogue et, par l'intermédiaire de la fonction idéologique, lui fait part de ses réflexions, comme celle, très intéressante, sur la littérature et la politique, qui est supposée avoir été ajoutée par l'éditeur (par ce tour habile, Stendhal en décline ainsi toute responsabilité) : « la politique, reprend l'auteur, est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert » (Stendhal, 1980 : 357). Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il prend ses distances avec le héros, donnant lieu ainsi à un final romantique, tragique et moralisateur, digne des tragédies classiques. Julien, en

effet, se déclare coupable, non pas d'avoir essayé de tuer sa maîtresse, sinon de faire partie de « cette classe de jeunes gens qui, nés dans un ordre inférieur, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société » (Stendhal, 1980 : 453, 454). Le pacte avec le lecteur inhérent à la fiction est ainsi rétabli : « le rapport de trois consciences (celle de l'auteur, du lecteur et du personnage) » (Brunel, Bellenger, Couty *et al.*, 1996 : 473).

4. LE ROUGE ET LE NOIR, LE FILM

4.1. Une seconde interprétation des faits historiques : mise en abyme

Le problème de l'adaptation cinématographique est celui de la fidélité à l'œuvre littéraire qui sert de base au film. Cependant lorsqu'il s'agit d'un roman qui présente des faits historiques qui ont déjà été l'objet d'une première appropriation de la part d'un écrivain, se pose en plus le dilemme de savoir si le film doit respecter la vision du romancier ou si le film peut simplement offrir un point de vue supplémentaire, un autre rapport au temps de l'événement. Jean-Daniel Verhaeghe affirme : « J'aime le décalage que crée la reconstruction d'époque. On peut alors forcer le trait, aller plus loin dans les scènes, les personnages. Le recul donne une dimension supplémentaire ». En effet, l'adaptation, qui doit constituer une nouvelle œuvre tout à fait indépendante, va s'inscrire dans un nouveau contexte historique et social, dans notre cas, la fin des années 90 :

Il ne s'agit plus de donner à voir la réalité que Zola ou Flaubert avaient présente à l'esprit lorsqu'ils écrivaient, il s'agit de donner à entendre avant tout la voix d'un auteur, de faire entendre au spectateur la même distance à l'égard du réel que l'œuvre romanesque, fondée sur la réfraction de cette réalité dans l'intelligence, la sensibilité et l'imagination d'un narrateur (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004 : 28).

Dans le film *Le Rouge et le Noir*, Verhaeghe est conscient de ce « décalage » entre la réalité historique du roman et celle du téléspectateur du XX^e siècle, mais son adaptation, pour être acceptée, doit respecter « la même distance à l'égard du réel que l'œuvre romanesque », elle doit « reconstruire l'époque », nous rapprocher des personnages et des situations afin qu'ils nous paraissent vraisemblables et identifiables.

4.2. Le passage du lecteur au directeur, puis au spectateur

Avec l'adaptation cinématographique, il y a tout d'abord le passage de l'imaginaire de l'auteur à celui du directeur du film. Après avoir été lecteur lui-même, ce dernier va essayer de transmettre son propre imaginaire individuel au spectateur. Dans cette transmission, l'imaginaire individuel devient un individuel collectif. Cependant le passage de l'œuvre littéraire à l'œuvre cinématographique modifie le statut du narrateur qui est conditionné par la réception de la part du public. La médiation entre l'œuvre littéraire et le film...

[...] est commandée par les relations avec un contexte historique parfois, et surtout avec un public qui, en tant que consommateur potentiel, figure à l'horizon de la production cinématographique comme la cible à atteindre pour rentabiliser le film. Les impératifs économiques conditionnent les modalités de l'adaptation cinématographique et les stratégies techniques [...] (Clerc et Carcaud-Macaire, 2004 : 12).

Cette traduction du particulier au général est très délicate car elle peut devenir une caricature ou déformation si elle pousse les « impératifs économiques » à l'extrême. Le film compte en outre avec la participation de Danièle Thompson qui apporte une troisième voix dans cette adaptation, celle de l'auteur du scénario.

4.3. Les atouts du téléfilm *Le Rouge et le Noir*

4.3.1. Le temps et l'espace

Afin de traduire un roman de près de cinq cents pages en un téléfilm de deux cent dix minutes, le directeur et la scénariste ont du faire appel à l'ellipse temporelle. Cette dernière va s'appuyer sur les signes visuels et sonores qu'offre le langage cinématographique et qui vont en quelque sorte concentrer la narration littéraire. Les premiers chapitres du roman, qui comme nous avons indiqué dans la deuxième partie de notre analyse, servent à définir le temps et l'espace de la narration, sont ainsi concentrés dans les premières séquences du film : le paysage de la Franche Comté, la scierie, les costumes des acteurs, leurs gestes et leur attitude nous transmettent les indications visuelles que le romancier avait disposées avec soin dans son ouvrage. Les regards défiants entre le père Sorel et son fils trahissent la domination paternelle et l'insoumission de Julien. L'entrée en scène de M. de Rênal conduisant sa voiture et ses habits nous montrent sa supériorité sociale. D'autre part la juxtaposition de certains moments éloignés dans le temps narratif permet, grâce aux images, d'observer la transformation physique et sociale de Julien, par exemple. De fils de scieur, il devient en l'espace

de quelques minutes précepteur chez le maire. Ce contraste nous montre le début de son ascension sociale. La question de la « contraction » du roman, passe également par un énorme travail sur la diégèse, mais aussi sur la mimésis. Danièle Thompson affirme : « Après avoir relu le roman, je me suis efforcée de l'oublier pour écrire les scènes comme si je les inventais. Après trois ans de travail, nous avons gardé certaines répliques significatives de Stendhal. Il fallait aussi resserrer cette histoire foisonnante ». Dans *Le Rouge et le Noir* cinématographique, Jean-Daniel Verhaeghe a donné priorité à l'intrigue amoureuse. Certains passages ont été savamment dilatés afin d'insister sur le dramatisme. Nous nous référons par exemple au discours de Julien lors de son jugement, où Danièle Thompson a ajouté des références à Mme. de Rênal et la dénonce de l'hypocrisie et de l'ambition de certains bourgeois parvenus comme Valenod.

4.3.2. Une mise en scène soignée et réaliste

Tous les éléments qui constituent la mise en scène de l'espace du film montrent un grand souci de réalisme. L'illumination, qui se veut neutre, éclaire au détail le décor et les acteurs. Les couleurs en résultent ainsi plus naturelles. Comme nous avons indiqué dans la partie consacrée à l'analyse du roman, Stendhal décrit très succinctement les espaces intérieurs, ce qui a obligé Jean-Daniel Verhaeghe à reconstruire les éléments décoratifs, tout en évitant de ne pas commettre d'anachronisme. Le résultat est un décor très soigné, qui n'économise pas en moyens économiques et qui contribue à la vraisemblance de l'histoire. Les costumes, maquillage et coiffures des acteurs renforcent la sensation de fidélité à l'époque. D'autre part la musique choisie est assez neutre et accompagne ainsi parfaitement les images ne faisant allusion à aucun hors-champ imaginaire.

4.3.3. La question des acteurs

« Partons d'un premier constat : au cinéma, en règle générale, le personnage n'arrive jamais seul. Il s'inscrit dans une combinaison – une combinatoire, dirait Eric Rohmer – avec d'autres semblables qui se fonde sur une logique de rencontres propre au cinéma » (Sabouraud, 2006 : 47). L'acteur, tout comme le réalisateur ou le scénariste, s'approprie donc aussi du roman et va devenir un médiateur entre le personnage et le spectateur. La scénographie, c'est-à-dire l'inscription de son corps dans l'espace, ses gestes, son attitude, ses regards et sa voix vont porter les signes visuels et auditifs que Stendhal a soigneusement et préalablement insérés dans la caractérisation intrinsèque et extrinsèque du personnage littéraire. Carole Bouquet dira à propos du personnage de Mme. de Rênal qu'elle interprète :

« J'avais découvert le roman de Stendhal à dix-sept ans. Après l'avoir relu, une sorte d'évidence s'est imposée à moi. J'ai eu le sentiment de connaître cette femme, même si je n'avais pas envie de lui ressembler »³. Ceci est également vrai pour le public :

[...] un spectateur *averti* peut déjà (s'il a eu connaissance antérieurement de l'œuvre littéraire originale) avoir *son idée* du personnage qu'il connaît à travers sa propre lecture. La réception de ce personnage peut donc varier et le spectateur n'est pas obligé d'adhérer à la représentation qui lui en est proposée par le réalisateur (Dumont, 2007 : 44).

5. CONCLUSION

Stendhal avouait dans *Vie d'Henry Brulard* : « Je serai compris en 1880 ». Il était en effet conscient qu'il devançait son époque et que ses écrits pouvaient ne pas correspondre au goût de ses lecteurs contemporains. Ce qu'il n'avait pas imaginé c'est qu'au XXI^e siècle, son œuvre pouvait encore intéresser le public. *Le Rouge et le Noir* appartient à la catégorie de chefs-d'œuvre intemporels. En effet, d'une part le roman intéresse car l'Histoire avec majuscule continue à susciter notre curiosité. D'autre part, il nous touche tout particulièrement parce qu'il décrit avec soin des concepts intemporels : l'amour, l'ambition ou le pouvoir. Mais surtout, il nous captive car il rompt avec la structure traditionnelle du roman et joue avec les différentes voix présentes dans la narration : l'auteur, le narrateur et le personnage principal. La focalisation ressemble parfois à une caméra qui cherche à tout nous dévoiler. Le téléfilm de Jean-Daniel Verhaeghe que nous avons analysé présente de nombreuses qualités pour atteindre un large public : sa mise en scène et ses dialogues ont été réalisés avec soin, ses acteurs sont excellents, mais son plus grand mérite est d'avoir servi d'intermédiaire entre l'auteur de l'œuvre et les spectateurs d'aujourd'hui. Son succès nous montre que la prémonition de Stendhal a été non seulement exaucée, mais surpassée.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres complètes

ARISTOTE (2002) : *Poétique*, Madrid, Ediciones Istmo.

BRUNEL, P., Y. BELLENGER, D. COUTY *et al.* (1996) : *Histoire de la littérature française – XIX^e et XX^e*, Paris, Larousse Bordas.

³ Ce commentaire est inclus dans la genèse du film que nous pouvons trouver dans la copie DVD du film.

- CARPENTIER, J. et F. LEBRUN (1987) : *Histoire de France*, Paris, Éditions du Seuil.
- CLERC, J.-M. et M. CARCAUD-MACAIRE (eds.) (2004) : *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck,
- DUMONT, R. (2007) : *De l'écrit à l'écran – Réflexions sur l'adaptation cinématographique – Recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- MICHELET, J. (1974) : *Le peuple*, Paris, Flammarion.
- SABOURAUD, F. (2006), *L'adaptation au cinéma. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Cahiers du cinéma / CNDP.
- STAROBINSKI, J. (1970) : *La relation critique*, Paris, Gallimard.
- STENDHAL (1980) : *Le Rouge et le Noir*, Paris, Presses de la Renaissance.
- . (1987) : *Vida de Henry Brulard*, Madrid, Ediciones Alfaguara.
- BANCQUART, M-C. (1975) : Préface de J. Vallés, *L'insurgé*, Paris, Folio.

2. Articles

- LEGUEN, B. (2000) : « Novela histórica francesa : evolución y tendencias », *II Curso sobre novela histórica europea*.
- DASPRE, A. (1975) : « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, 235-244.
- METTRA, C. (1972) : « Le romancier hors les murs », *La Nouvelle Revue Française*, 238, 5-29.
- MOLINO, J. (1975) : « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, 195-234.
- OLDENBOURG, Z. (1972) : « Le roman et l'histoire », *La Nouvelle Revue Française*, 238, 130-155.

3. Éditions digitales

- DE VIGNY, A. (2010) : *Cinq-Mars*, <<http://fr.wikisource.org/wiki/Cinq-Mars>>. (consulté le 13/06/2010).
- HEIDEGGER, M. (2010) : *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger. Traduction, prologue et notes de Jorge Eduardo Rivera <<http://www.philosophia.cl>> (consulté le 13/06/2010). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Images du temps dans *L'Empreinte de l'Ange* de Nancy Houston

F. CÉSAR GUTIÉRREZ VIÑAYO
Universidad de León

L'Empreinte de l'Ange, publié en 1998 aux Éditions Actes Sud, est un roman écrit directement en français et ensuite traduit en Anglais par Nancy Houston, romancière et essayiste Canadienne anglophone née en 1953 à Calgary, en Alberta, et arrivée à Paris en 1973.

L'Empreinte de l'Ange, récit à plusieurs voix, s'ouvre sans préambule sur la focalisation explicite d'un temps précis, mai 1957, et s'achève également par un temps précis, trente cinq ans plus tard.

L'auteur retrace, entre le prologue et l'épilogue, en quelques deux cent pages, essentiellement, deux temps entremêlés : le temps historique qui relate les grands événements de la II^e Guerre Mondiale et de la Guerre d'Algérie, et les multiples temps personnels, car l'homme avance, grotesquement, écartelé, un pied dans ses petites histoires personnelles, et l'autre dans l'Histoire du siècle.

Nancy Houston, veut prouver, par l'étude de différents clivages temporels, que les avis et les actes de tout homme se trouvent influencés par les temps et les événements qu'ils soutiennent. À chaque époque, les temps individuels sont circonscrits par les temps historiques.

La présentation du temps prend, dans *L'Empreinte de l'Ange* de Nancy Houston, trois aspects distincts mais complémentaires : le calendrier des événements immédiats, la perception du temps vécu au fil des heures et des saisons, et enfin le grand temps de l'histoire des hommes à travers les siècles.

1. CALENDRIER DES ÉVÉNEMENTS

Afin de présenter son œuvre, l'auteur cite clairement le décor temporel où va se dérouler le récit.

La connaissance de l'histoire sur une époque précise permet d'inscrire le court terme dans la perspective d'une longue durée, indispensable.

D'abord, dès la toute première page, dès la première ligne, elle cite explicitement le cadre temporel d'où elle démarre l'action : « L'histoire qu'on va lire commence en mai 1957, à Paris » (Houston, 1998 : 9).

Elle nous donne à voir le cadre dans lequel elle va nous expliquer son histoire. De cette façon le lecteur, cinquante deux ans plus tard, se remémore les principaux événements.

Ensuite, elle brosse le portrait des principaux événements de l'année 1957, date à laquelle Saffie, le personnage principal, arrive à Paris, Gare du Nord :

La France est en pleine effervescence: dans les douze années depuis la fin de la guerre elle a eu droit à vingt-quatre gouvernements et à quatre-vingt-neuf propositions de révision de sa Constitution. Mais les gens ne s'en préoccupent pas trop: d'après un sondage récent, seulement 41 % des conversations françaises portent sur la politique, alors que le sujet numéro un, avec un score de 47 %, c'est Brigitte Bardot (Elle boude en ce moment le Festival de Cannes, et Le Figaro s'en indigne) (Houston, 1998 : 9).

À la fin du livre, dans l'épilogue, Nancy Houston, cerne le temps où se termine l'action.

De part ses nombreuses intrusions, elle cite l'année : «D'un mot, sautons encore trente-cinq ans ; nous voilà à la fin du XX^e siècle » (Houston, 1998: 217).

Ensuite, elle décrit l'année en question :

Presque tous les Français ont maintenant la télévision, le téléphone et des toilettes individuelles; beaucoup possèdent même des micro-ordinateurs. L'Allemagne et la France sont meilleures copines; elles bâtissent l'Europe ensemble et rêvent de partager un jour une armée. Le mur de Berlin s'est effondré ainsi que, les uns après les autres, tous les régimes communistes de l'Europe centrale; c'est la Hongrie qui a effectué avec le plus de grâce la transition d'une économie planifiée vers une économie de marché (on ne dit plus capitaliste). Quant à l'Algérie, trente ans de dégénérescence socialiste ont réveillé chez nombre de ses citoyens de vieux fantasmes de rigueur religieuse: elle se déchire dans une guerre civile interminable et sanglante (Houston, 1998 : 217).

De cette façon, le lecteur, ce témoin d'histoires, connaît exactement le temps du début, le temps de la fin, et par extension, la durée de l'histoire, entre le Prologue et l'Épilogue.

2. PERCEPTION DU TEMPS VÉCU

Le fil chronologique étant ainsi tendu entre les épisodes inscrits dans l'Histoire, on peut distinguer, à l'intérieur de chacun d'entre eux, le temps tel que

nous le percevons réellement dans la vie, par l’alternance des heures du jour et de la nuit ou la succession des saisons. Ce sont des notations de cet ordre qui procurent le sentiment de la durée et rendent sensible l’écoulement du temps.

Entre le prologue et l’épilogue, dans le corpus du texte, tout au long des dix-sept chapitres, elle continuera de décrire les années pendant lesquelles va se dérouler l’action.

Elle commence par situer l’année pour ensuite déployer, étaler les événements historiques dans lesquels sont plongés les personnages de son roman :

Pendant ce temps, l’Allemagne fédérale est en passe de devenir le pays le plus prospère d’Europe... Mao Ze-Dong, tout en respirant le parfum de ses Cent Fleurs, prend son élan pour le Grand Bond en avant... En Russie, la mise en orbite de *Sputnik*, vient d’ouvrir l’ère planétaire... Et le président des États-Unis, ce même Dwight Eisenhower dont les forces armées ont écrasé la Wehrmacht en 1945, commence à lorgner du côté du Vietnam... (Houston, 1998 : 55).

2.1. Dates incomplètes. Grands événements

Les dates précises appellent de grands événements historiques. Elles mettent en parallèle une date avec un événement historique. Parfois, l’écrivaine ne donne pas la date complète, car le lecteur est renvoyé à une date que tout le monde connaît, puisque ce fut un événement international. Dans cet exemple il s’agit de la date de l’assassinat de Kennedy, le vendredi 22 novembre 1963, à 12h30. Ceci a pour fonction de donner un caractère d’authenticité à son récit : «Il se trouve donc à San Francisco le 22 novembre, quand John Fitzgerald Kennedy s’effondre, la tête en sang, sur le tailleur rose de son épouse Jacqueline » (Houston, 1998 : 200).

Elle agit de même avec des événements importants, mais cette fois-ci, nationaux :

Le 21 décembre, de Gaulle est réélu à une forte majorité: soixante mille sur quatre-vingt mille grands électeurs (ce n’est pas encore le suffrage universel) votent pour celui qui jure de remettre de l’ordre dans la situation algérienne (Houston, 1998 : 127).

2.2. Dates précises incomplètes. Petits événements

Elle interpelle les petits événements en deux temps. D’abord, elle commence par narrer un fait très particulier :

Ainsi, lorsqu’ils découvrent en se réveillant le matin du 17 octobre que les interrupteurs ne marchent pas, ni la cuisinière à gaz – ni, au-dehors, les

lampadaires – et lorsqu'ils entendent, depuis le carrefour de l'Odéon à cent cinquante mètres de chez eux, le vacarme d'un embouteillage monstre, ils n'ont pas la moindre idée de ce qui se passe. Ils n'ont pas suivi, ces dernières semaines, les grondements et les menaces en crescendo des employés de l'Électricité et Gaz de France (Houston, 1998 : 56).

Ensuite, en le mettant en parallèle avec un événement national à grande répercussion :

Et lorsque, plus tard le même jour, le comité Nobel décide de décerner son prix de littérature à Albert Camus, ils ne saisissent nullement la portée politique de ce choix. Ils ignorent tout de Camus, n'ont pas lu une ligne de ses romans, ne savent même pas que c'est un Français d'Algérie (Houston, 1998 : 56).

Ce sont aussi de petits événements à portée nationale, que tout le monde connaît, mais qui ne sont pas datés. De petits événements particuliers, de tous les jours, de la vie quotidienne de ses personnages :

La veille au soir, Raphaël était rentré tard d'une répétition, trempé jusqu'à l'os et bouleversé, bégayant de stupeur... Saffie qui l'attendait en faisant le repas avait eu du mal à voir clair dans son récit (Houston, 1998 : 191).

Mis en parallèle avec un petit événement national, plutôt parisien :

[...] à dix-neuf heures il avait pris le métro porte d'Orléans, une petite pluie commençait à tomber mais tout était tranquille; ressortant carrefour de l'Odéon vingt minutes plus tard, il s'était trouvé plongé dans un pandémonium indescriptible. Rideaux de pluie tombant d'un ciel noir – vagues de musulmans tourbillonnant et vociférant – sirènes et gyrophares – youyous assourdissants de milliers de femmes – grondements de tonnerre – pleurs d'enfants – fracas de vitrines brisées et de voitures renversées – craquement de crânes sous les matraques des flics – éblouissements de foudre révélant des visages en sang, des yeux fous de rage... (Houston, 1998 : 191)

Elle fait référence aux événements survenus le 17 Octobre 1961, à Paris. Sous les ordres du Préfet de police, Maurice Papon, les forces de l'ordre se livrent à une véritable « ratonnade » contre des manifestants algériens. Un vrai massacre commis pendant la guerre d'Algérie : 11500 personnes arrêtées, 48 tuées.

2.3. Énumération

Tout au long du récit, une multitude d'énumérations de dates égrène le passage du temps, dénombré avec précision.

Les dates plus précises sont aussi recensées. À tout moment, le lecteur peut situer l'époque où se déroule le récit.

La vie des personnages est suivie par cette énumération du temps qui les accompagne jour après jour, heure après heure. La vie quotidienne défile au gré des petits événements du temps particulier, qui suit les peines et les inquiétudes de la vie de chacun de ces personnages. On dirait qu'elle tient un journal où elle inscrirait les principaux événements de la vie, les changements de saison ou les faits quotidiens.

Les saisons défilent au gré du temps :

Les jours s'écoulaient, et arrive le mois de juin. Oui, cela se passe un soir près du début du mois de juin (Houston, 1998 : 33).

Le 21 juin, solstice d'été. Ce jour-là, sans le savoir, Saffie porte déjà en son sein leur enfant (Houston, 1998 : 65).

Noël approche... (Houston, 1998 : 127).

Les températures indiquent les effets sur les saisons et les personnes :

C'est une belle journée, le 21 juin 1957. Il fait moins chaud que le jour, à peine (Houston, 1998: 44).

Un jour glacial de la fin janvier... (Houston, 1998: 160).

Les différentes tâches accomplies au fil des jours sont formulées :

Telle est la situation du ménage Lepage, moins que brillante il faut bien l'admettre, lors du grand concert solo de Raphaël à la mi-avril 1958 (Houston, 1998: 91).

Les fêtes aussi sont précisées :

C'est le 14 Juillet... (Houston, 1998 : 164).

Le mercredi 1^{er} Novembre... (Houston, 1998 : 195).

La vie de la famille est exposée :

En septembre 1963, Raphaël est nommé chevalier de la Légion d'honneur (Houston, 1998 : 199).

Ce même automne 1963, Raphaël part donner des master classes sur la côte ouest des Etats-Unis (Houston, 1998 : 200).

Nous assistons à la vie de l'enfant :

Vers la mi-août, Emil apprend à se tenir assis... (Houston, 1998: 113).

Aujourd'hui, le 8 octobre, il parle fort et vite (Houston, 1998: 184).

Nous sommes les premiers témoins de l'évolution de l'état de Saffie :

Fin novembre, les insomnies reviennent, avec leur cortège de fantômes (Houston, 1998: 167).

Dans un seul exemple, les faits, la vie familiale et la saison sont réunies :

Voilà pourquoi, le 20, quand le temps se met subitement au beau et que son fils n'a plus de fièvre et que, de plus, Raphaël part tôt pour donner son cours au Conservatoire, elle envisage la journée avec une exultation (Houston, 1998 : 201).

2.4. Le temps tragique

Il existe un cas spécial où le temps accentue son aspect dramatique quand il s'applique à suivre minutieusement la tragédie qui s'abat sur trois des personnages du roman : Saffie, Raphaël et Emil. Ici, le temps est indiqué encore plus minutieusement, presque minute par minute, afin de donner à cette scène un sens prononcé du tragique.

En même temps que le père, Raphaël, prépare sa funeste stratégie afin de rester seul avec son fils, Emil :

Vers quatre heures [...] (Houston, 1998 : 207).

À six heures [...] (Houston, 1998 : 207).

À sept heures [...] (Houston, 1998 : 207).

À huit heures [...] (Houston, 1998 : 207).

Voici donc, vers treize heures, Raphaël et Emil muets dans le taxi les conduisant gare de Lyon. C'est la première fois qu'ils sortent seuls ensemble, le père et le fils (Houston, 1998 : 209).

Saffie, contente, insouciant, ne sachant rien, va voir son amant. Le temps de l'insouciance est associé au temps de la tragédie : «Voici, au même instant, Saffie courant joyeuse sous la pluie » (Houston, 1998 : 209).

La fin de la gaieté est elle aussi assujettie à un temps précis :

Ensuite – il n'est que huit heures trente – elle s'éloigne, ouvre son parapluie et marche les yeux ouverts dans la ville. Passe devant la *Samaritaine*, superbement pavoisée pour Noël. Se dirige vers la Seine en s'émerveillant de se trouver ainsi seule et forte dans la plus belle ville du monde (Houston, 1998 : 214).

Pendant ce temps, entre la tragédie et l'insouciance, un troisième temps s'insinue, car on essaye de se mettre en rapport pour lui annoncer la triste nouvelle :

À sept heures (Hortense de Trala-Lepage s'est toujours levée tôt), il compose le numéro de téléphone de la demeure bourguignonne (Houston, 1998 : 214).

Mais ailleurs, le temps de la mort n'est pas indiqué, brisé, à jamais :

[...] Emil ne peut répondre. Il bat des jambes dans le vide, essayant de reprendre pied (Houston, 1998 : 213).

La seconde d'après, il n'est plus là (Houston, 1998: 213).

Ces trois temps, entrelacés, si bien détaillés, accentuent la tragédie qui s'abat sur Émil, et sur sa mère, Saffie.

3. LES GRANDS TEMPS DE L'HISTOIRE

3.1. Des renvois au passé

Nancy Houston, afin de présenter son héroïne, envoie le personnage se confronter avec de grands événements historiques.

C'est cette confrontation de l'individu contre tout un foisonnement de données historiques qui vont permettre de mettre en marche le processus de la recherche de son passé.

Pour cela, au début, Saffie donne le ton ambigu du récit. Elle se laisse aller, elle ne prend aucune initiative. On sent que Saffie porte un terrible poids :

Tu sais ... quand tu es ici et pas ici. Tu te lèves dans la nuit, tu bois une verre dans ta cuisine à Paris et soudain, tu penses à une autre nuit, avant, quand tu vivais dans ton pays. Je sais pas, une musique, ou ... une main sur tes cheveux, ou un arbre par exemple, ton arbre préféré. Tout ça c'est loin, c'est dans une autre vie, et toi tu es ici dans ta cuisine. Tu ouvres la fenêtre, il y a le ciel de Paris, l'odeur de Paris, mais toi, tu es dans l'autre nuit, l'autre ville, et... mais ... ta vie ... Tu comprends pas (Houston, 1998 : 129-130).

Elle est arrivée à Paris, elle se marie avec un Français, Raphaël, et elle devient Française. Elle a un nouveau statut, loin de cette Allemagne où elle a tant souffert de cette guerre. Elle rencontre son amant, et elle croit enfin que tous ses souvenirs sont effacés : « Mais, fin novembre, les insomnies reviennent, avec leur cortège de fantômes » (Houston, 1998 : 167).

À partir de ce double comportement, l'auteur nous donne, à l'aide des souvenirs, l'histoire de Saffie, qui est la conséquence des cruautés d'une guerre sur une personne.

Ce qui est intéressant c'est le fait que ce sont des souvenirs de la II^e Guerre Mondiale, de l'intérieur, racontés par une Allemande.

Ils arrivent par le contact avec des faits présents. À partir de là, la mémoire revit des situations similaires à une autre époque, de même que la madeleine de Proust, mais en négatif.

Cette recherche de ses origines, de ses pensées, de son moi profond, se réalise en trois temps.

3.1.1. Guerre d'Algérie. Armée. Soldats

C'est en voyant une armée, l'armée française dans les rues de Paris, que des souvenirs funestes ravivent sa mémoire : « Elle n'arrive même pas à formuler sa question. La simple vue des hommes en uniforme la tétanise » (Houston, 1998 : 112).

C'est en côtoyant une guerre au présent qu'elle revit sa guerre passée :

—Tu sais pas? insiste Andras. *Il y a la guerre, Saffie.*

—Non... Le mot lui échappe. C'est plus fort qu'elle. Il y a la guerre : non.

—Saffie. Tu vis dans un pays en guerre. La France, elle dépense cent milliards de francs par an pour faire la guerre à l'Algérie. *Tu sais où c'est, l'Algérie ?* (Houston, 1998 : 112).

De là sa négation de la guerre. Elle ne veut plus refaire les mêmes cauchemars : «C'est fini, la guerre, dit-elle d'une voix blanche » (Houston, 1998 : 112).

Mais les souvenirs sont plus forts. Nancy Houston nous plonge, à l'aide de nombreux flash-back, vers l'explication et l'expiation de son passé.

Au début, des scènes de guerre :

Le lendemain, jour de première communion, c'est la place du village. Vite on enlève les petits corps en robes blanches pleines de sang. Reste un grand espace vide, avec partout des gravats et du verre brisé. Pulvérisée, la petite église. Eventrée, l'école de Saffie et de ses frères et sœurs. En flammes, les missels et les bancs, les livres et les tableaux noirs. Tordus et fondus, les tuyaux de l'orgue.

Saffie traverse en courant la place du village jonchée de gravats, le verre brisé crisse sous ses pieds, bientôt les autres enfants s'élanceront eux aussi pour collectionner des éclats de shrapnel – et demain, dans l'eau des cratères creusés par les bombes, ils pourront attraper des têtards (Houston, 1998 : 133).

Ensuite, elle nous confie sa véritable souffrance :

Elle a vu, Saffie. Elle a tout vu. Elle était à la cuisine avec sa mère qui repassait. Pas un fer électrique, un vieux fer en fonte qu'elle faisait chauffer sur la cuisinière à charbon (Houston, 1998 : 124).

Et puis les Russes arrivent. Ma mère et moi on entend leurs bottes sur la porte. Ma mère pose le fer sur le poêle. Elle court pour mettre les petits à l'abri. Les cacher. Je ne sais pas où... Ils sont quatre, les Russes, avec des fusils, et ils crient fort, tous à la fois. Je ne comprends pas ce qu'ils disent. Ils attrapent ma mère et la jettent par terre, là, dans la cuisine, devant moi. Ils prennent le fer brûlant et le pressent... là, sur sa poitrine. Ils sont deux, sur elle. Elle ne crie pas. Elle serre les dents pour que les petits n'entendent pas... (Houston, 1998 : 125).

Nous revivons avec elle, les exactions, non pas de l'armée allemande, mais de l'armée russe, avec les mêmes conséquences :

—Oui. Après les Russes, elle n'est plus pareille. Elle est comme... une femme en pierre. Elle ne chante plus, elle ne parle presque pas, la nuit on l'entend pleurer...

C'est le petit Peter qui la trouve. Il est juste un peu plus grand qu'Emil maintenant. Il va dans la cuisine, et il la trouve... Il croit que c'est pour jouer qu'elle fait ça. Il essaie de se mettre debout, pour attraper ses pieds dans l'air.

—Beaucoup de gens, reprend-elle enfin à voix basse. Pas seulement ma mère. Dans le quartier... au moins cinq ou six que je connais. Ils ouvrent le gaz, ou ils se pendent, ou ils prennent du poison... Après, la voisine vient s'occuper de nous. Frau Silber, la mère de mon amie Lotte qui est morte. Son mari il est mort aussi, sur le front. Mais je ne sais pas ... Ma mère a dû lui parler des Russes... Elle... Frau Silber... elle est dure avec moi. Elle me frappe avec sa ceinture... sur le dos, sur le visage... Elle a peur, je crois... parce que ça... s'est passé, alors... elle a peur que je suis mauvaise... Elle me sépare des petits, surtout mes sœurs... (Houston, 1998 : 126).

3.1.2. Linge son fils

Les gestes si naturels d'une mère qui habille et déshabille son fils, lui sont, au début, naturels :

Et l'année d'après, Frau Silber part vivre à Kôln avec sa sœur. Alors moi je suis l'aînée et en 1955, quand mon père a une attaque du cerveau, c'est moi qui m'occupe de tout. J'ai dix-huit ans, c'est ma dernière année au Gymnasium, les médecins disent qu'il va mourir, peut-être un mois, peut-être un an, il faut mettre l'ordre dans ses affaires. [...] Je fais tout, comme pour Emil, je l'habille et je le déshabille, je le nourris et je l'essuie, je lui lis le journal, je range ses affaires, *alles ist in Ordnung* (Houston, 1998 : 180).

Mais petit à petit, elle montre de l'aversion, parce qu'elle associe son fils à son père, qui avait travaillé pour les Nazis :

Je connais, se dit Andras. Je connais. C'est là que, tombant des nues, la jeune fille découvre la carte d'adhésion de son papa aux SA, le livret de famille avec l'arbre généalogique prouvant qu'ils sont aryens jusqu'à la troisième

génération, et qu'elle se dit: (Comment? Lui? Mon gentil Vati qui aimait tellement les animaux? Impossible! Et cætera (Houston, 1998 : 180-181).

Il sait que mon père était à Leverkusen. Les lettres sont publiées en France, dans un journal, et il m'envoie juste ça, la page du journal en français, avec les lettres de Bayer à Auschwitz. Je les connais par cœur. Les expériences pour les somnifères. La commande de cent cinquante femmes. Le chipotage sur les prix. La livraison reçue. Les femmes sont un peu maigres mais on les accepte. On a fait l'expérience. Ça s'est bien passé, merci. Toutes les femmes sont mortes. On reprendra contact avec vous (Houston, 1998 : 181).

3.1.3. Amant Juif

À l'aide de la narration que lui fait son amant, des années plus tard, elle reconstitue à nouveau son histoire personnelle. Elle découvre des vérités qu'elle ne connaissait pas à l'époque, de part sa nationalité, allemande. L'Histoire lui revient en trombe.

Peu à peu, elle a reconstruit son passé à l'aide de la confrontation de faits semblables au présent. Avec son amant, juif, elle reconstruit un autre pan de sa vie, méconnu, une extension de la faute de son père, l'extermination des juifs :

Avec réticence, avec incertitude, la jeune femme se met enfin à déchiffrer la réalité qui s'étale devant ses yeux. Devantures bleues et rouges et vertes de la rue des Rosiers. Calligraphies insolites, candélabres, étoiles, symboles-épines ... et, oui, les calottes brodées sur la tête des jeunes garçons ... et les femmes portant perruque et les papillotes sur les tempes des hommes adultes leurs barbes, leurs caftans, leurs chapeaux à large bord ... –...des juifs ? – Mais ... toi... toi... tu es juif, aussi? (Houston, 1998 : 117-118).

3.2. Le temps suspendu, l'éternité. Temps à l'infini

Une autre catégorie de temps, subsiste à la fin du roman. L'auteur développe le temps vers l'infini, en nous donnant une sensation d'éternité.

De cette façon, la trame et la morale de cette histoire perdureront à jamais :

Et c'est la fin ?

Oh! non. Je vous assure que non.

Il suffit d'ouvrir les yeux: partout, autour de vous, cela continue (Houston, 1998 :220).

4. CONCLUSION

C'est à partir de cet éclairage si précis du temps que Nancy Houston nous donne les préceptes qui régissent le genre humain.

En confrontant ses personnages avec l'exploration des temps historiques de la Guerre d'Algérie à la II^e Guerre Mondiale, les clivages individuels apparaissent renforcés.

Dans ce roman, à partir d'une guerre actuelle, on remonte le temps vers la précédente. L'ennemi change au cours du temps, mais les erreurs se répètent, les leçons ne sont jamais retenues. Des atrocités de la guerre d'Algérie aux exactions nazies et russes, en passant par des scènes de guerre à Paris, l'humanité est incapable de mettre un terme à la barbarie. Dans ce roman, Nancy Houston dénonce la puissance destructrice des haines, des guerres.

À partir de l'énonciation d'une date précise, Nancy Houston, brosse un tableau assez exhaustif des principaux événements qui se sont déroulés afin de mettre en confiance et en situation le lecteur, et de le faire participer aux faits, qu'il a vécus ou pas, mais qui lui sont familiers.

Ensuite, elle tisse sur ces lignes historiques, une partition tragique de vécus individuels tourmentés par les conséquences d'événements passés.

Le constat est pitoyable. Le temps ne guérit pas, puisque les actes funestes se projettent à l'infini.

BIBLIOGRAPHIE

HOUSTON, N. (1998) : *L'Empreinte de l'Ange*, Paris, Actes Sud.

Image et histoire de La Rioja dans les textes de voyages en français des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*

IGNACIO IÑARREA LAS HERAS
Universidad de La Rioja

1. INTRODUCTION

Dans l'ensemble des différents types de textes sur des voyages en Espagne écrits en français aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, on peut en trouver plusieurs qui parlent de la région de La Rioja. Les voyageurs français qui ont connu ce territoire et ont écrit sur lui ne se sont pas bornés à faire mention dans leurs œuvres de quelques-unes des ses localités, comme de simples lieux de passage. Ils ont fait aussi allusion à certains aspects de La Rioja en rapport avec son importance en Espagne, son histoire et sa culture. Cela permet de se faire une idée de ce qui a suscité un plus grand intérêt chez eux en ce qui concerne La Rioja. On pourra savoir, de cette manière, quelle image ils en ont gardé.

En principe, il faudrait signaler qu'il y a trois grands éléments qui ont joui d'une plus grande présence dans ces créations. Premièrement, on doit parler de La Rioja dans sa dimension de scène de certains événements de nature politique et même guerrière. Ensuite, tenant compte des liens qui ont toujours uni La Rioja et le phénomène du pèlerinage de Compostelle, il y a les légendes populaires traditionnelles associées à la figure de saint Jacques qui se déroulent dans cette région. Enfin, les allusions des voyageurs français à quelques aspects historiques de La Rioja sont aussi dignes d'attention.

* Cette publication est liée au projet n° 2009/01 du programme FOMENTA de bourses pour des projets de recherche, intégré dans les Plans de La Rioja d'I+D+I. Convocation 2009. Gouvernement Autonome de La Rioja. Département de l'Éducation, de la Culture et du Sport.

2. LA RIOJA COMME THÉÂTRE POLITIQUE

Au XVI^e siècle, la ville de Logroño a joui, au nord de l'Espagne, d'une certaine importance politique, administrative et économique qui lui a apporté une impulsion et un développement remarquables. Cette circonstance s'explique (du moins en partie) par les événements militaires qui ont eu lieu en Navarre en mai et en juin 1521. Cette année a eu lieu l'invasion de la Haute-Navarre par l'armée française envoyée par François I^{er} (1494-1547) et dirigée par André de Foix (1490-1547), seigneur de Lesparre (ou d'Asparroz). Le but de cette initiative était, apparemment, de restituer aux rois de Navarre (appartenant à la Maison d'Albret) le territoire de leur royaume occupé en 1512 par Ferdinand II d'Aragon (1452-1516). La véritable raison pour le roi de France en était d'affaiblir son grand ennemi, l'empereur Charles Quint, en profitant à ce moment de l'éclatement de la Guerre des Communautés de Castille. Après avoir occupé la Haute-Navarre sans grandes difficultés, Lesparre veut pénétrer en Castille par Logroño. Il a l'intention d'aider les *comuneros*. Cependant, il échoue complètement dans cette tentative d'occupation et il doit battre la retraite. Il est vaincu et fait prisonnier à la bataille de Noain (30 juin 1521). De cette façon, l'armée française finit par perdre tout le territoire conquis.

Jean de Vandenesse, qui a servi Charles Quint (1500-1558) comme écuyer et contrôleur, a longtemps suivi l'empereur pendant ses nombreux voyages. Il en a laissé témoignage écrit dans son œuvre *Journal des voyages de Charles-Quint*. Il y a fait mention du siège souffert par la ville de Logroño de la part des forces de Lesparre, à un moment où Charles Quint n'était pas en Espagne¹ et c'était le cardinal Adrien Florent (1459-1523) qui exerçait la régence en Espagne comme vice-roi² :

En ce mesme temps, ledict cardinal avantnommé [Adrien Florent] heut nouvelles que le seigneur d'Esperrot avec l'armée avoit entré au royaume de Navarre, tirant jusques devant la Grongne [Logroño], tenant la assiégée. Et pour y remédier et lever le siège, ledict cardinal, les seigneurs et villes, nonobstant qu'elles avoient esté rebelles, non veuillans laisser diminuer leur royaume, se assemblèrent à Bourgues jusques au nombre de XXV mille hommes de guerre, vinrent contre la Grongne. De ce averty, ledict seigneur d'Esperrot se retira, fut suivy jusques près de Pospelone, où furent deffaictz les François, et d'Esperrot prins par lesdicts seigneurs d'Espagne (Vandenesse, 1874 : 63).

¹ Charles Quint avait dû voyager en Allemagne en 1520, à cause de sa désignation comme successeur de Maximilien I^{er} sur le trône du Saint-Empire romain germanique.

² Adrien Florent deviendrait plus tard Pape, sous le nom d'Adrien VI (1522-1523).

Cet épisode de guerre a eu des conséquences positives pour Logroño, qui ont contribué à augmenter son importance. On lui a accordé des compensations économiques pour les frais causés par le siège, et aussi un privilège (daté du 5 juin 1523) pour lequel on ajoute à l'écu de la ville les trois fleurs de lis des drapeaux dont on s'est emparé après la défaite française³. En plus, elle a maintenu son importance comme enclave stratégique et ville frontière (par rapport à la Navarre), a augmenté sa capacité de contrôle sur les territoires voisins et atteint un développement commercial considérable⁴. Peut-être cela permet d'expliquer que Charles Quint, en passant par La Rioja après la célébration des *Cortes* de Castille à Valladolid avec l'intention d'aller à Pampelune et à Monzón (où les *Cortes* d'Aragon, de Catalogne et de Valence devaient aussi se réunir⁵), s'arrête à Logroño pendant trois jours (du 7 au 9 juin 1542). Il y participe à la célébration de la Fête-Dieu et il y a même pu recevoir en audience l'ambassadeur de Lorraine. Jean de Vandenesse reflète ces faits dans son œuvre :

7^e [juin] à La Grongne, où, le 8^e, que fut la Feste-Dieu, Sa Majesté fut à la messe à Saint-Jacques, laquelle messe fut célébrée par l'évesque de Calahorre. Marchoient à la procession les gentilzhommes, seigneurs, contes et ducz; précédoient clergié, trompettes, roys d'armes et massiers, l'évesque officiant portant le corps de Nostre-Seigneur. Les évesques de Jayen, Carthagène, Arras et Orense suivoient Sa Majesté, accompagné du prince, nunce du pape et ambassadeur de Ferrare, ausquelz suyvoient le sommelier de corps, gentilzhommes de la chambre, premier escuyer, capitaynes des gardes : les maistres d'hostel mectans ordre aux deux aysles. Les deux cens hallebardiers de la garde, les cent archiers de corps cloyoient la procession.

Le 9^e l'ambassadeur de Lorraine eust audience (Vandenesse, 1874 : 208-209).

3. LÉGENDES DE LA RIOJA EN RAPPORT AVEC LE CULTE DE SAINT JACQUES

La Rioja s'intègre dans la géographie du pèlerinage de Compostelle, à cause de sa situation dans le *Camino Francés* traditionnel et au point d'union de cette route avec la route des pèlerins de l'Èbre⁶. Mais elle fait aussi partie du patrimoine culturel généré, tout au long de l'histoire, à partir du culte de saint Jacques. Une

³ Vid. Lorenzo Cadarso, Burgos Esteban *et al.* (1994: 50) et *Logroño en sus documentos: 1095-1995* (1995: 28).

⁴ Vid. Lorenzo Cadarso, Burgos Esteban *et al.* (1994: 48-53).

⁵ Vid. Fernández Álvarez (2003: 628-634).

⁶ Depuis le Moyen Âge, beaucoup de pèlerins de Saint-Jacques provenant d'Aragon, de Valence, de Catalogne, du sud-est de la France et de l'Italie accédaient au *Camino Francés* à Logroño, après avoir suivi une autre route de pèlerinage connue en espagnol sous le nom de *Camino del Ebro*. Vid. Vázquez de Parga, Lacarra et Uría Rúa (1949, vol. 2: 35-36).

partie de celui-ci est constitué par les légendes qui racontent des faits extraordinaires ou miraculeux et qui sont en rapport avec cet apôtre. Quelques-unes de ces histoires se déroulent dans La Rioja et plusieurs voyageurs français de l'époque qui nous intéresse ici les ont inclus dans leurs récits.

François Bertaut (v. 1624-v. 1717), conseiller clerk au parlement de Rouen, a voyagé en Espagne en 1659 avec le maréchal Antoine de Grammont. Celui-ci devait s'occuper de la mission consistante à demander au roi Philippe IV la main de l'infante Marie Thérèse d'Autriche pour Louis XIV⁷. C'était l'un des points accordés au moment de signer le traité des Pyrénées (1657). Il a reflété l'expérience de son séjour en Espagne dans deux textes, *Relation d'un voyage d'Espagne où est exactement décrit l'estat de la Cour de ce royaume et de son gouvernement* (1664) et *Journal du voyage d'Espagne* (1669). Au cours de son trajet, François Bertaut a dû traverser La Rioja d'Est en Ouest (il provenait de la Navarre et se dirigeait vers la Castille). Il a donc pu visiter Calahorra, Logroño, Nájera et Santo Domingo de la Calzada. Quand il est passé par Logroño, il a fait mention de la bataille légendaire de Clavijo, livrée en mai 844, près du village du même nom. Les Maures d'Abd al-Rahman II y ont été vaincus par l'armée chrétienne dirigée par le roi des Asturies Ramire I^{er}. D'après la légende, saint Jacques a apparu et a intervenu au combat sur un cheval blanc. De cette manière, il a aidé ce roi à remporter la victoire :

De l'autre costé de cette Pegna⁸ est la Montagne el monte del Clavijo⁹, où il y a un vieux Chasteau; & ce fut où se donna la sangrienta batalla del Clavijo, en la qual el Rey D. Ramiro deroto a un numero infinito de Moros, e estando en el ayre Saint-Iago, la sanglante bataille de Clavijo en laquelle le Roy D. Ramire mit en déroute un nombre infiny de Mores, où Saint Iacques paroissoit en l'air, dont ce Roy portoit une Image de bois; & pour cela on y a fondé depuis un Convent de l'Ordre de Saint-Bernard¹⁰, & la grande Eglise a pour Patron Saint Jacques¹¹ (1919 : 19)¹².

⁷ Vid. Bennassar et Bennassar (1998: 1203) et García Mercadal (1999, vol. 3: 391).

⁸ Cette *pegna* a été identifiée avant par François Bertaut comme le mont Cantabria (monte Cantabria), situé au nord de Logroño (vid. 1919: 18). Il n'y a pas d'erreur ici, de la part de ce voyageur. Mais il se trompe quand il dit que de l'autre côté du mont Cantabria se trouvent le monte Clavijo (vid. note 8) et son vieux château. En réalité, ce mont et ce château sont situés près de Clavijo, à 16 km. de Logroño.

⁹ Ce mont est en réalité le mont Laturce.

¹⁰ Il s'agit peut-être du monastère de saint Prudence du Mont Laturce.

¹¹ Il s'agit probablement de l'ermitage de saint Jacques, fondé originellement par le roi Ramire. Il a été remplacé par un nouvel ermitage construit au XVIII^e siècle et qui existe encore aujourd'hui.

¹² Vid. aussi Bennassar et Bennassar (1998: 698).

Claude Jordan, écrivain français de la fin du XVII^e et du début de XVIII^e siècle, a voyagé par toute l'Europe pendant douze années. Il a écrit *Voyages historiques de l'Europe* (1693-1700). Le deuxième volume de cette œuvre (publié en 1693) est consacré à l'Espagne et au Portugal. Jordan y parle, parmi d'autres choses, des différents territoires de la péninsule Ibérique, des habitudes en Espagne, du gouvernement ou des institutions de ce pays. Dans le seizième chapitre, il aborde le Pays Basque et la Navarre. Il parle aussi de Santo Domingo de la Calzada, située par erreur dans la région navarroise, et de son fameux miracle du pèlerin pendu et du coq et de la poule ressuscités :

Il y a dans la Navarre une petite Ville nommée Saint Dominique de la Chaussée, que les Pelerins de Saint Jacques ne manquent pas de voir, au sujet d'un miracle que tout le monde en Espagne doit croire ou en faire le semblant; voici ce que c'est. La fille d'une hôtellerie étant devenuë amoureuse d'un Pelerin de bonne mine qui logea chez eux, & ne pouvant s'en faire aimer, elle s'en vengea en mettant quelque argenterie de la maison dans son sac, l'accusant de l'avoir dérobée; cela suffit pour le faire pendre, & son corps fut exposé sur le grand chemin.

Le père du Pelerin passant par là quelques années après, reconnut son fils au gibet, dont il n'avoit eu aucune nouvelle, qui, tout pendu qu'il étoit, lui dit qu'on l'avoit condamné injustement, & le pria d'aller dire au *Corrigidor* ou Juge du lieu de le faire ôter de là. Ce père (ajoute l'histoire) aiant trouvé le Juge à table qui ne vouloit pas croire le recit qu'il lui faisoit que ce pendu fût son fils, & encore moins qu'il eût parlé, dit qu'il étoit aussi peu possible que cela fût, comme au coq & à la poule qui étoient rôtis sur sa table, de ressusciter; & qu'à peine eut-il achevé de parler, que ces deux animaux se trouvant revêtus de plumes blanches, bâtirent des aïles & sauterent à terre (Jordan, 1693-1700, vol. 2 : 189-191).

Dans d'autres versions en français de ce même miracle¹³, on parle du châtement qu'on inflige à la servante pour sa fausse accusation : on la pend ou on la brûle. Cependant, Guillaume Manier (1704-?), tailleur du nord de la France (de la Picardie), qui a fait le pèlerinage de Compostelle vers la fin de 1726, est passé par Santo Domingo de la Calzada et a inclus cette histoire dans le récit qu'il a fait de son voyage, ne mentionne aucune condamnation pour la servante. Son texte, intitulé *Voyage d'Espangne* (1736), présente à ce sujet un élément particulier et très intéressant : c'est le juge qui est puni pour son incrédulité :

Et pour punition du juge, il y eut un jugement rendu contre lui et ses successeurs, qu'ils porteraient au col une corde pour ressouvenir de ce jugement. Ce qui s'est pratiqué longtemps, et depuis la chose s'est adoucie : ils

¹³ Vid. à ce propos Seigneur de Caumont (1975: 143-145) et Anonyme (1603: ff. 65 v^o-67 v^o).

portent un ruban rouge et donnent à souper tous les jours à un pèlerin, en reconnaissance (Manier, 1890 : 55)¹⁴.

4. HISTOIRE DE LA RIOJA

Cette région, et plus concrètement ses villes les plus importantes, ne manquent pas d'un passé historique digne d'attention.

François Bertaut inclut dans son *Journal du voyage d'Espagne* d'intéressants commentaires historiques sur les villes de La Rioja qu'il a eu l'occasion de connaître. De cette façon, il indique sur Calahorra que c'est la ville où le rhéteur Quintilien est né. Mais il ne présente pas cela comme un fait tout à fait certain. Il dit aussi que Calahorra a appartenu dans le passé au royaume de Pampelune :

C'est l'ancienne Calaguriis, d'où quelques-uns croient que Quintilien estoit natif, que l'Empereur Galba amena avec luy à Rome; car pour Martial il estoit de Calatajut. [...]

Calahorre est presentement de Castille, quoy qu'anciennement elle fust de Navarre, mais depuis l'union des Royaumes, on borne celuy de Navarre à l'Ebre¹⁵. Les Calaguritains du temps des Romains estoient reputez braves soldats (1919 : 16-17).

Cette dernière indication sur les soldats de Calahorra fait référence à ce que, pendant la domination romaine, ceux-là ont acquis un grand prestige pour leur courage, à tel point que l'empereur Auguste a décidé de créer une garde personnelle avec des guerriers provenant de cette ville.

En ce qui concerne Logroño, François Bertaut parle, de même que Jean de Vandenesse, du siège de cette ville en 1521. Il le fait, comme il est évident, sous une perspective différente de celle de l'officier de Charles Quint. La distance temporelle fait que cet événement ne soit pas présenté par François Bertaut comme un fait actuel ou récent, mais comme un épisode historique, lointain :

Cette Ville est située sur la rive meridionale de l'Ebre, & par conséquent elle est de la Castille. Il y a un pont de pierre sur cette Riviere, [...] ce pont où vint autrefois l'armée de France, quand elle eut reconquis toute la Navarre sous François I. Et là Monsieur de Lespaigne [le seigneur de Lesparre] père d'Odet de Lautrec¹⁶, de la Maison de Foix, fut défait & tué¹⁷, à ce qu'ils disent, comme il

¹⁴ Vid. aussi Bennassar et Bennassar (1998: 949).

¹⁵ François Bertaut fait peut-être référence ici à l'annexion de La Rioja au royaume de Castille par Alphonse VI, en 1076.

¹⁶ Il y a peut-être ici une erreur de la part de François Bertaut. Odet de Lautrec est probablement Odet de Foix (1485-1528), vicomte de Lautrec, frère aîné d'André de Foix.

soupoit dans un Chasteau qui est au bout du pont qui touche la Ville (1919 : 18-19).

François Bertaut signale aussi, à propos de Nájera, que cette ville a été autrefois une résidence des rois de Navarre. Il fait allusion au monastère de Santa María la Real, qui au XVII^e siècle dépendait de la Congrégation de saint Benoit de Valladolid. Il parle du Panthéon des Rois, qui se trouve à l'intérieur de ce couvent, ainsi que de la légende de sa fondation :

Le huitième Octobre nous fusmes l'Estudiant & moy disner à *Najara*, distant environ de cinq lieues [par rapport à Logroño]. C'est une fort jolie ville, fort peuplée, & située dans un pays assez agreable, plein de vignes, d'arbres & de jardins, comme celuy de Logroño. Elle est sur une petite Riviere qui se nomme *Najarillo*; & elle a esté autrefois le sejour du Roy de Navarre, Blanche¹⁸, ensuite de quelques Roys de Castille, qui avoient pris ce Canton-là en partage dans la multitude des Roys qu'il y a eu en Espagne, & dont quelques-uns s'appellerent Roys de Najara¹⁹; & cela à cause d'un fort beau & grand Convent de Saint-Benoist qu'y fonda le Roy D. Sancho & sa femme²⁰. C'est une Abbaye régulière; comme elles le sont toutes en Espagne, à la reserve de deux ou trois ou peu davantage. Il y a trente-trois tombeaux, tant de Roys de Navarre, que de Roys, de Reynes & d'Infantes de Castille, au bout de l'Eglise, tous en alignement, & tout joignant le roc qui sert de muraille au bout de cette Eglise, qui a été bastie là à cause que dans ce Roc, il y a une grotte où l'on trouva une image de Cedre de la Vierge²¹ qui y est encore dans une petite Chapelle, où l'on monte par un rempant qui est au milieu des tombes dont je viens de parler (1919 : 19-20).

¹⁷ Comme on l'a déjà dit, André de Foix n'a pas été tué. Il a été fait prisonnier à la fin de la bataille de Noain.

¹⁸ Il y a ici sans doute une erreur (peut-être typographique) ou une confusion formelle entre Blanche et Sanche. Sanche III le Grand (v. 990-1035), roi de Pampelune-Nájera, avait vraiment sa résidence dans la ville de Nájera.

¹⁹ Ces dernières lignes ne sont pas très claires. Elles font peut-être référence à ce que La Rioja (et Nájera aussi) a été annexée à Castille en 1076, comme on vient de le dire. Les rois de Nájera étaient les rois de Pampelune avec lesquels la ville Nájera a acquis une grande importance dans le royaume, au XI^e siècle: Sanche III le Grand, García Sánchez III et Sancho Garcés IV. C'étaient les souverains du royaume de Pampelune-Nájera.

²⁰ Voilà une autre erreur de François Bertaut. Ce monastère, connu sous le nom de Santa María la Real, a été fondé en réalité par García Sánchez III (v. 1020-1054), fils et successeur de Sanche III le Grand sur le trône de Pampelune-Nájera. Sa première construction s'est prolongée à peu près entre 1045 et 1052, année où il a été consacré.

²¹ D'après la légende de la fondation de Santa María la Real, c'est García Sánchez III qui a trouvé cette grotte en 1044, quand il pratiquait la fauconnerie. À un moment où il suivait son faucon, il a trouvé une petite chapelle dans la grotte. Il y avait là-dedans une image de la vierge, un bouquet de lis (qui deviendrait le symbole du couvent) et une cloche. Le roi a alors décidé de construire là-bas une église avec un monastère.

Le texte anonyme intitulé *État politique, historique & moral du Royaume d'Espagne l'an MDCCLXV* présente dans son premier chapitre, consacré à la géographie de l'Espagne, quelques commentaires sur l'histoire de Calahorra. Dans sa description de la Vieille-Castille, on peut lire :

Burgos, la Capitale [de Castilla la Vieja], est une grande ville fort peuplée, connue par un beau crucifix [...] : elle tient le premier rang dans les Etats de Castille. Au Nord, sur les Frontières de la Navarre, on trouve les villes de Logroño et Calahorra; la dernière est célèbre par sa fidélité à ses souverains, et par la naissance du fameux Rheteur Quintilien, le maître de la critique, qui a fait de bien mauvais disciples (Anónimo, 1963 : 405).

Joseph de La Porte (1714-1779), l'abbé de Fontenai (1736-1806) et Louis Domairon (1745-1807) ont été les compilateurs de l'œuvre intitulée *Le voyageur françois, ou La connoissance de l'ancien et du nouveau monde*. Il s'agit d'un énorme recueil de récits de voyages présentés en forme de lettres. Il a été publié en 42 volumes, entre 1765 et 1796. Le volume n° 16 est consacré à l'Espagne et inclut quelques données historiques sur Calahorra, dont quelques-unes coïncident avec celles qui ont été notées par François Bertaut ou par l'auteur anonyme du texte antérieur :

Calahorra s'est rendue recommandable par son ancienne fidélité à ses souverains. Auguste voulut avoir, parmi ses gardes, un bataillon de soldats pris dans le nombre de ses habitans. Un autre avantage dont elle se fait gloire, est d'avoir vu naître le fameux rétheur Quintilien. Tout le monde n'est cependant pas d'accord sur cet article; car plusieurs croient qu'il est né à Rome. On sait qu'il y enseigna publiquement la rhétorique, & qu'il y composa ces fameuses *institutions oratoires*, que l'abbé Gedoy²² a traduites en notre langue. Elles demeurèrent inconnues jusqu'au quinzième siècle, que le Pogge les trouva, dit-on, dans une vieille tour de l'abbaye de saint Gal (La Porte, Fontenai et Domairon, 1765-1795, vol. 16 : 338).

L'allusion à la fidélité de Calahorra à ses souverains (contenue dans les deux dernières citations) fait sans doute référence à ce que, pendant les guerres sertoriennes en Hispanie (83 av. J.-C.-72 av. J.-C.), cette ville s'est toujours maintenue du côté de Sertorius. En fait, elle a souffert un siège très dur par l'armée de Pompée et de Metellus, qui a poussé ses habitants, d'après l'historien romain Salluste, à pratiquer le cannibalisme pour survivre.

²² Nicolas Gédoy (1677-1744), homme d'Église et écrivain français.

5. CONCLUSION

Après avoir étudié les textes inclus dans le présent travail, on peut affirmer que, pour la plupart des voyageurs et auteurs français qui les ont écrits, La Rioja apparaît surtout :

- ▶ comme une région qui n'a pas plus d'importance que les autres territoires espagnols visités par ces écrivains. Pour eux, c'est une région parmi d'autres en Espagne. Voilà le contexte réel (expériences du voyage) et littéraire (textes) dans lequel il faut situer leur vision de La Rioja;
- ▶ comme un territoire qui, de toute façon, n'est pas un simple lieu de passage, dépourvu de tout intérêt. Au contraire, La Rioja a pour ces écrivains suffisamment de valeur pour s'y arrêter, connaître quelques-unes de ses villes les plus importantes et faire attention à certains éléments qui font partie de son patrimoine historique et culturel.

Dans le cas de Jean de Vandenesse, on pourrait dire que, en quelque sorte, il montre que la ville de Logroño a eu une importance considérable au XVI^e siècle et que, précisément pour ça, Charles Quint s'y est arrêté au cours d'un de ses voyages en Espagne.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1603) : *Histoire de la vie, prédication, martyre, translation et miracles de saint Iaqués le Majeur*, Rouen, Loys Costé.
- ANONYME (1963) : « État politique, historique & moral du Royaume d'Espagne l'an MDCCLXV », *Revue Hispanique*, n^o 30, 376-514.
- BENNASSAR, B. et L. BENNASSAR (1998) : *Le Voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont.
- BERTAUT, F. (1919) : « Journal du voyage d'Espagne (1659) », *Revue Hispanique*, n^o 47, 1-317.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (2003) : *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid, Espasa.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1999) : *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vols., [Valladolid], Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- JORDAN, C. (1693-1700) : *Voyages historiques de l'Europe*. 8 vols. Paris, Pierre Aubouyn, Nicolas Le Gras. Version en ligne disponible sur <http://gallica.bnf.fr> (Bibliothèque nationale de France).

- LA PORTE, J. de, abbé de FONTENAI et L. DOMAIRON, (1765-1795) : *Le voyageur françois, ou La connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, 42 vols., Paris, Vincent, [puis] Moutard, [puis] L. Cellot. Version en ligne disponible sur <http://gallica.bnf.fr> (Bibliothèque nationale de France).
- Logroño en sus documentos : 1095-1995*. Sala de exposiciones del Ayuntamiento, 10 de marzo-16 de abril 1995. Logroño, Ayuntamiento, D. L. 1995.
- LORENZO CADARSO, P. L., F. M. BURGOS ESTEBAN *et al.* (1994) : « El despegue de Logroño en su ámbito regional », in SESMA MUÑOZ, J. A. (coord.) (1994) : *Historia de la ciudad de Logroño*. 5 vols. Logroño, IberCaja, Ayuntamiento de Logroño, vol. 3, *Edad Moderna (I)*, 41-56.
- MANIER, G. (1890) : *Pèlerinage d'un paysan picard à St Jacques de Compostelle au commencement du XVIII^e siècle*, Baron de Bonnault d'Houët (éd.). Montdidier, Abel Radenez.
- SEIGNEUR DE CAUMONT (1975) : *Voyage à St Jaques de Compostelle et à Nostre Dame de Finibus Terre*, in *Voyage d'Oultremer en Jhérusalem*. Marquis de La Grange (éd.). Genève, Slatkine Reprints, pp. 141-150. Réimpression de l'édition de Paris, 1858.
- VANDENESSE, J. de (1874) : *Journal des voyages de Charles-Quint*, in GACHARD, L. P. et Ch. PIOT (éds.) (1874-1882) : *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*. 4 vols. Bruxelles, Hayez, vol. 2, 51-464. Version en ligne disponible sur <http://gallica.bnf.fr> (Bibliothèque nationale de France).
- VÁZQUEZ DE PARGA, L., J. M^a LACARRA et J. URÍA RÍU (1949) : *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

A la recherche de l'« ombre claire », une étude sur *La Chambre Claire* de Roland Barthes

ANTONELLA LIPSCOMB
Universidad de Oxford

Dans son dernier livre, *La Chambre Claire, Note sur la Photographie* (1980), c'est dans une toute nouvelle optique que Roland Barthes envisage son rapport avec l'image. Contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *La Chambre Claire* est un livre *sur* et non plus *contre* la photographie : plus question ici d'esquiver la photo, mais bien de l'exposer et à travers elle, s'exposer. Dans cette *Note sur la photographie*, les images sont à l'origine de l'écriture, et non plus l'accompagnement encombrant d'une procédure. Les raisons de ce virement sont à chercher avant tout dans la nature des photographies publiées. Il ne s'agit plus ici de photos de l'auteur appartenant à sa collection privée, mais celles de photographes réputés. Ce n'est donc plus Roland Barthes qui y est exhibé mais autrui. Par conséquent, plus besoin, comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, d'opposer image textuelle et image visuelle pour empêcher celle-ci de se cristalliser : l'absence de photos personnelles dans *La Chambre Claire* permet à l'image textuelle de se déployer en accord avec l'image visuelle. Texte et images se partagent ainsi le plaisir de dévoiler au lecteur un nouveau visage de cet auteur resté jusque-là volontairement en marge.

Si les photographies de cette *Note sur la photographie* ne montrent plus sa personne, elles n'en sont pas moins très personnelles, révélant les goûts et sentiments d'un auteur qui ne cherche plus à se protéger. Plus question de se cacher, comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, derrière une troisième personne du singulier : le style de *La Chambre Claire*, est celui du « je », de la première personne du singulier. Un « je » qui d'emblée donne le ton à cette recherche, et fait clairement écho à celui qu'emploie Proust dans sa *Recherche* : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme » (1980 : 13). Que *La Chambre Claire* soit écrite à l'ombre de Proust, c'est ce que Roland Barthes ne manque pas de souligner lorsque, citant la

Recherche pour la troisième fois, il écrit : « Proust (encore lui)... » (1980 : 162). Mais si l'auteur emploie la première personne du singulier et accepte de prendre son « moi », sa personne, « pour médiateur de toute la Photographie » (1980 : 22), le passage à un culte du « moi » n'est à aucun moment envisagé. Ce n'est pas, comme l'explique plus loin Roland Barthes, « pour emplir de mon individualité la scène du texte » qu'il consent à s'exposer, « mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase » (1980 : 36-37). L'éthique est donc celle de toute l'écriture de Barthes : expérimenter les formes, les travailler sans jamais les fixer, aspirer à ce « degré » idéal : le « degré zéro » (1980 : 27) de l'écriture.

Parmi toutes les photos sélectionnées pour ce projet – photos anciennes, modernes, célèbres ou non – Barthes n'a retenu que celles qui accrochent son intérêt, qui produisent un déclic. Il ne parle en effet que de ces photos-là, les autres le laissent indifférent : « Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi* » (1980 : 21). Si l'on consulte l'index des photos publiées et des noms des photographes à la fin du livre, on constate ainsi un côté étonnamment hétéroclite dans le choix des images de *La Chambre Claire* : « rien à voir », comme dirait l'auteur, « avec un corpus : seulement quelques corps » (1980 : 21). Il ne s'agit cependant presque exclusivement que de photographies en noir-et-blanc, la couleur étant considérée par Roland Barthes comme « un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc » (1980 : 128). Seule photo en couleur, une photo couleur bleuâtre, sombre, d'une chambre à coucher avec un lit, des rideaux fermés. Une « *Chambre Obscure* », est ce que cette première photo de *La Chambre Claire* semble vouloir suggérer, un lieu où l'auteur s'apprête à développer sur papier ce que certaines photos lui ont inspiré. Car ce qui intéresse en effet Roland Barthes dans cette *Note sur la Photographie* n'est pas la photographie mais sa photographie. D'ailleurs, à peine le sous-titre de *La Chambre Claire* a-t-il affiché l'ambition de traiter « la Photographie », fût-ce avec la modestie d'une « Note », que l'existence même de l'objet est mise en question : « Au fond [...] je n'étais pas sûr que la Photographie existât » (1980 : 14). Pas de théorie donc, ni d'histoire de la photographie dans *La Chambre Claire*, mais un système d'investigation subjectif et libre de tout discours critique – « de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse » (1980 : 20) – « résistant », en gros, à tout « système réducteur » (1980 : 21).

Ayant décidé de « prendre pour guide la conscience de [s]on émoi » (1980 : 24), Roland Barthes s'interroge sur ce que « [s]on corps sait de la Photographie »

(1980 : 22). Il constate alors n'avoir à « [s]a disposition que deux expériences : celle du sujet regardé et celle du sujet regardant » (1980 : 24), en d'autres mots le *Spectrum* et le *Spectator*. Pour le *Spectrum*, la photographie est, d'après Barthes, « l'avènement de moi-même comme autre », car « devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art » (1980 : 28-29). Bref, c'est toujours un autre que le *Spectrum* voit dans cette image de soi que lui restitue la photographie. Ce qui bloque le plus souvent l'identification du sujet photographié à son image est le temps, car la photo ne se rapporte pas à un présent, mais à un passé, et donc à la différence, au changement de ce même sujet au moment où il regarde son « moi » passé. C'est ce qui amène Roland Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, à s'exclamer devant une de ses photos datant de 1942 : « mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! » (1975 : 40). Car ce n'est pas la mémoire ou le souvenir qui se dresse ici devant les yeux incrédules de l'auteur, mais la réalité historique d'un moment qui a pourtant existé. C'est ce « ça a été », cette « double position conjointe de réalité et de passé » (1980 : 120) qui, d'après Barthes, constitue le « noème » de la Photographie (1980 : 176).

Autre difficulté que rencontre le *Spectrum* face à son cliché est la fixité de l'image, son arrêt dans le temps. La photo représente, en effet, une image statique qui sera toujours séparée de son référent, parce que dépourvu de vie, de tout ce qui a trait au vivant. Devant l'appareil, explique Barthes, « je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort » (1980 : 30). La photo suppose, d'autre part, l'unique fois de son référent, une fois qui ne se laisse pas reproduire ou pluraliser, quel que soit le nombre de ses reproductions ou même l'artifice de sa composition. Ce que dit la photographie est que le passé ne pourra jamais se répéter dans l'existence, qu'il est fini. Comme l'explique Roland Barthes, « ce que la Photographie reproduit à l'infini, n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (1980 : 15). Le référent est donc « existentiellement » absent de la photographie, disparu dans l'unique fois passée de son avènement. Donc, si la photo certifie que ce que l'on voit a réellement existé dans le passé, elle détourne cependant le procès d'identification en montrant quelque chose d'absent.

Le « ça a été » de la photographie est aussi accompagné d'un « jamais plus ainsi », provoquant parfois chez le *Spectator* (sujet regardant) un désir fou de passer « outre l'irréalité de la chose représentée » (1980 : 179), dans un vain effort d'éviter ce que l'image ne cesse de suggérer : la mort. Devant la photographie d'un être aimé, il se passe, en effet, quelque chose de fou et de cruel, qui nous fait constater la mort de la personne photographiée. « Devant la photo de ma mère

enfant», explique Barthes, « je me dis : elle va mourir : je frémis [...] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (1980 : 150). « La photographie », constate l'auteur, « me dit la mort au futur » (1980 : 150) car celui-ci découvre l'essence mortifiante de la photographie sous la formule « ça a été », où il faut entendre un passé, mais aussi un futur, inscrit dans le présent même de la photographie.

Outre le décalage temporel, la fixité, l'absence *existentielle* et la « mort » du référent, un autre facteur qui s'interpose et renforce l'aliénation entre le sujet photographié et le sujet qui regarde sa photographie, est le regard du photographe. Car le photographe ou, comme le nomme Roland Barthes, l'*Operator*, place le *Spectrum* en position d'observé. C'est en effet toujours le regard direct ou indirect de l'autre que le sujet photographié sent posé sur lui. Et ce regard de l'autre force le sujet à poser. Résultat, constate Roland Barthes : « Je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture » (1980 : 29-30). Ce que le *Spectrum* semble demander au photographe est non seulement de réussir son portrait, mais surtout de refléter celui qu'il voudrait être et celui qu'il voudrait que les autres voient. Aussi Barthes avoue-t-il vivre cette « dépendance » du photographe dans « l'angoisse d'une filiation incertaine » : « une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un "type bien" ? » (1980 : 25). Même chose devant cette absence d'*Operator* que suppose le photomaton : enfermé dans l'anonymat d'une cabine et à l'abri de tout regard étranger, le *Spectrum* se trouve malgré tout traqué. Car ce n'est pas l'absence du photographe ou, comme dirait Barthes, « l'indifférence qui enlève le poids de l'image » : « rien de tel », d'après lui, « qu'une photo objective, du genre Photomaton, pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police » (1980 : 27).

Par conséquent, que ce soit devant un photographe ou devant un appareil tout simplement, le sujet photographié se sent toujours en quelque sorte « en captivité », la proie de ce que l'appareil va capturer. Inutile de mettre en doute le talent du photographe ou la qualité de la photo, car c'est « moi » qui ne me ressemble pas. Comme l'explique Roland Barthes : « je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes [...] coïncide toujours avec mon "moi" [...]; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est "moi" qui ne coïncide jamais avec mon image » (1980 : 26-27). Car la photo ne peut restituer au sujet photographié qu'une image extérieure et non intérieure de ce qu'il est, elle montre le sujet « en tant que lui-même » et non « tel qu'en lui-même » (1980 : 160).

Tout ce que le sujet photographié peut voir par conséquent dans sa photo est l'image d'un autre qui ne lui correspond pas.

Après avoir analysé les sentiments éprouvés par le *Spectrum*, Roland Barthes se tourne vers ceux du *Spectator*, le sujet regardant. Voulant comprendre pourquoi certaines photos retiennent son attention et d'autres pas, l'auteur élabore un système d'évaluation personnelle. Deux concepts entrent alors en jeu pour expliquer le plaisir que le *Spectator* ressent devant une photo : le *studium* et le *punctum*. Le premier terme, *studium*, désigne le bord culturel de la photographie, l'envie de recherche et de classification intellectuelle :

C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement [...] que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions (1980 : 48).

Le *punctum*, de son côté, représente le bord affectif d'une photographie ; un « second élément » qui vient rythmer le *studium*, le « scander » (1980 : 49). Avec le *punctum*, le mouvement est inverse à celui du *studium* : « cette fois », précise l'auteur, « ce n'est pas moi qui vais le chercher », « c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (1980 : 48-49). Les termes *studium* et *punctum* sont donc en quelque sorte le pendant, pour la photographie, des termes « lisible » et « scriptible », dans *Le Plaisir du Texte* (1973). Comme le texte, la photographie propose à la fois une lecture culturelle, ainsi qu'une lecture beaucoup plus personnelle, jouissive. Très souvent, explique Roland Barthes : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* » (1980 : 49). Ce n'est donc pas le détail placé intentionnellement par le photographe qui intéresse Barthes, mais la surprise d'un détail involontaire qui vient le toucher. Aussi le *punctum*, affirme Barthes, « n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe », mais « dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total » (1980 : 80). Or, ce que révèle la photographie est aussi le regard du photographe : elle montre ce que le photographe a capturé, et capture aussi ce qu'il a voulu montrer. Comment nier à ce point-là que le photographe opère un choix dans ce qu'il regarde? Cette « mort » du photographe qui rappelle clairement la « mort de l'auteur », ce rêve d'une photographie sans le photographe, sont-ils le résultat d'une certaine rancœur de la part de Roland Barthes? Possible, puisque le photographe, par son geste, produit non seulement la mort du sujet photographié, mais le transforme en quelque chose de fixe, prêt à

être interprété : « Ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit, je ne le sais pas (de toute façon, il y a tant de lectures d'un même visage) » (1980 : 31).

Très personnelle et véritable *punctum* de *La Chambre Claire* est la description de la « Photographie du Jardin d'Hiver » (1980 : 110), point de départ de la deuxième partie de cette *Note sur la photographie*. Dans cette partie, Roland Barthes raconte comment, à la suite de la mort de sa mère, il classe les photos de la disparue dans l'espoir de retrouver parmi tous ces clichés « l'essence de son identité » (1980 : 103). Son insatisfaction dure jusqu'à la découverte de la « Photographie du Jardin d'Hiver », une photo de sa mère, à cinq ans prise par un photographe de campagne. Cette image qui irradie tout le livre existe mais est volontairement occultée de *La Chambre Claire* et là où la photographie de la mère aurait dû trouver sa place, apparaît un portrait de la mère de Nadar, à propos de laquelle Barthes commente : « Nadar donnant de sa mère (ou de sa femme on ne sait) l'une des plus belles photos au monde » (1980 : 109). Semblable à « l'image absolue » de *L'Amant*, cette image virtuelle de Marguerite Duras à 15 ans, la « Photographie du Jardin d'Hiver » est le *punctum* invisible du livre. Si elle n'appartient pas au corpus des photos que Barthes publie, c'est qu'elle est toute dans le bord émotif de son expérience de la photographie. « Cette photo », dit l'auteur, « elle n'existe que pour moi » (1980 : 115) : donc, inutile de la montrer. Tout ce que le lecteur pourrait d'ailleurs y trouver n'appartiendrait qu'au *studium*, un plaisir culturel qui peut aller jusqu'à l'émotion, mais une émotion toujours médiatisée par une culture : « époque, vêtements, photogénie »; mais en elle, pour nous, lecteurs, « aucune blessure » (1980 : 115). Pour l'auteur, en revanche, ce sont les qualités de l'être aimé qu'il retrouve : « J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin » (1980 : 107). « Sans se montrer ni se cacher », comme la photo elle-même.

Contrairement à *L'Image fantôme* (1981) d'Hervé Guibert, où le texte s'engendre à partir d'une photo manquée de sa mère, c'est dans *La Chambre Claire*, l'existence de la photo, quoique visuellement absente, qui permet à Roland Barthes d'en parler. C'est en prenant appui sur un cliché réellement développé que cette réflexion personnelle sur la photographie peut se déployer. Pourtant, cette photographie où Roland Barthes affirme retrouver « la vérité du visage que j'avais aimé », outre le fait paradoxal qu'elle montre une petite fille de cinq ans telle qu'il n'a jamais pu la voir, elle est aussi d'un « sépia pâli », cette technique de gommage et de mise à distance qui efface toute différence, et offre, entre les personnes photographiées, une étrange ressemblance. Si, par conséquent, il peut paraître surprenant que la seule photo de sa mère qui ait donné à Roland Barthes

« l'éblouissement de sa vérité », est « précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas » (1980 : 160), c'est que la photographie n'est pas du côté de la remémoration, mais de la résurrection. *Reconnaître* l'image de la mère telle qu'il l'a connue, adulte, serait de la remémoration, du souvenir. Aussi l'auteur dit-il « retrouver » et non « reconnaître » sa mère. Car ce que cherche Barthes n'est pas à remémorer un moment, qui d'ailleurs n'appartient pas à son passé, mais à ressusciter ce qui, dans cette photo de sa mère, représente la « vérité » : sa « vérité » à lui (1980 : 171). Par conséquent, « rien de proustien » (1980 : 129) dans cette « Photographie du Jardin d'Hiver » si volontairement cherchée, si loin de la mémoire involontaire. La photo de cette mère adorée ressuscite son « air », cette expression de « vérité » qui d'après Barthes « exprime le sujet », le fait « coïncider » (1980 : 168) :

L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps; et si la photo n'arrive pas à montrer cet air, alors le corps va sans ombre, et cette ombre une fois coupée [...] il ne reste plus qu'un corps stérile (1980 : 169).

L'objectif de cette *Note sur la photographie* est donc la recherche de cet « air » ou « ombre lumineuse » pour restituer « à l'âme transparente son ombre claire » et éviter que le sujet photographié soit condamné à mourir « à jamais » (1980 : 169). Mais si Barthes avoue découvrir sa vérité dans la « Photographie du Jardin d'Hiver », alors pourquoi, de même, ne pas dire devant telle photo de l'auteur dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, que ce que le photographe a fixé est « la vérité pour moi », lecteur? Si Roland Barthes avoue, déçu, qu'il a « été photographié mille fois », mais que « ces mille photographes ont chacun 'raté' [s]on air » (1980 : 169) qu'en sait-il après tout? Rien n'empêche en effet au lecteur de découvrir, comme il le découvre lui-même sur la photo de sa mère, cette « expression de vérité » qui d'après lui « exprime le sujet » (1980 : 168). Or, quoi de pire pour Roland Barthes que d'être prisonnier d'une image, à la merci du regard d'autrui : « Les autres – l'Autre – me déroprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils » (1980 : 31). Devenu « Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne » (1980 : 31), l'auteur ne peut lutter contre la fixité de l'image visuelle que par le texte, en offrant au lecteur une image mobile, indéterminée. Car si c'est bien la recherche d'une vérité que Roland Barthes cherche dans l'écriture de *La Chambre Claire*, ce n'est pas « sa » vérité qu'il souhaite y dévoiler, même si, avoue l'auteur, « donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, *me livrer* » (1980 : 73).

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, R. (1973) : *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.

—. (1975) : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

—. (1980) : *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard.

BUISINE, A. (1995) : « Le photographique plutôt que la photographie », *Nottingham French Studies*, 34 (i), 32-41.

COMMENT, B. (1993) : « Un discours affectif sur l'image », *Le Magazine Littéraire*, 314, 65-67.

DURAS, M. (1984) : *L'Amant*, Paris, Editions de Minuit.

GUIBERT, H. (1981) : *L'Image fantôme*, Paris, Editions de Minuit.

—. (1992) : « L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ? », préface de *Dialogues d'images*, Bordeaux, Hans Georg Berger, William Blake.

LECARME, J. et E. LECARME-TABONE (1997) : *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin.

Montaigne sur l'avenir

NURIA LOMBARDEO MENÉNDEZ
Université de Bourgogne
Università Degli Studi di Bologna

Bien qu'aucun chapitre des *Essais* n'expose une conception du temps, les passages dans lesquels Montaigne s'attarde sur la question font légion. Le temps apparaît en filigrane dans la plupart des chapitres et constitue, au dire de Françoise Joukovsky, « la substance même du livre » (1972 : 9). Sans avoir l'ambition de proposer une réflexion générale sur la conception du temps chez cet auteur, nous préférons porter l'attention sur un aspect particulier de cette notion : l'avenir. En effet on connaît la passion de Montaigne pour le « passé », les trésors de sagesse de l'époque gréco-romaine qu'il affectionne, son dialogue avec l'histoire, sa réflexion sur son propre vécu. La critique s'est aussi appliquée à montrer à quel point la notion de « présent » était précieuse pour Montaigne et tout ce que les stoïciens et les épicuriens lui ont appris à propos de l'importance de maîtriser et vivre pleinement chaque instant. L'avenir est, lui, un aspect du temps, moins traité, plus difficile à cerner mais tout aussi porteur d'une riche problématique. Car l'avenir met l'être humain face à sa condition. Proche parent de l'éternité, il nous confronte à une plénitude ontologique qui nous est interdite. Imprévisible et incertain, il nous met face à notre ignorance, car nous ne savons pas ce qui sera. L'avenir, enfin, comporte une terrible certitude, que quoi qu'il puisse nous arriver, nous mourrons un jour.

La présente étude envisage trois aspects de la réflexion que Montaigne consacre à ce sujet : l'existence de l'avenir, la connaissance de l'avenir et l'expérience de l'avenir.

1. L'EXISTENCE DE L'AVENIR

Il convient de se demander en première instance si Montaigne accorde au temps une quelconque réalité et, plus particulièrement encore, quel genre de réalité accorde-t-il à cette partie du temps qu'est l'avenir. A bonne école avec

Aristote¹, Montaigne ramène le temps aux notions physiques du mouvement et du changement. Tout au long des *Essais*, il fait preuve d'une sensibilité aiguë quant au passage du temps. Il note les « mouvements du temps » (II, 1, 333)², le temps comme « passage » des choses les unes dans les autres et d'elles-mêmes en elles-mêmes (Markoulakis, 1982 : 81-90). Ce que Montaigne nomme le « branle » est la loi de tout existant³. Les hommes, les choses, les pensées, tout bouge et se modifie sans cesse. Le temps, dit-il, « apporte la mutation » (II, 12, 603), et pour cela même, les *Essais* sont le miroir d'une subjectivité qui se découvre changeante et qui s'émerveille de son irréductible altérité⁴. Dans l'écoulement constant du temps vers l'avenir, nous ne sommes jamais « mêmes et uns » : « moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux », dit Montaigne (III, 9, 964).

Or, « ce qui souffre mutation – dit Montaigne – ne demeure pas un même, et s'il n'est pas un même, il n'est donc pas aussi » (II, 12, 603). Tout n'étant que mouvance et instabilité, le fait de prendre « ce qui paraît pour ce qui est » (II, 12, 603) relève de l'illusion. Seul existe « ce qui est éternel, c'est à dire qui n'a jamais eu de naissance, ny n'aura jamais fin ; à qui le temps n'apporte jamais aucune mutation » (II, 12, 603). A l'exception de Dieu qui demeure en permanence égal à lui-même, tout est sujet aux deux impératifs de la temporalité : la mutation perpétuelle ; la privation d'être. Condamnés à nous transformer sans cesse dans le temps, notre réalité est comparable à celle « des fantômes ou des ombres légères⁵ », selon le mot de Sophocle gravé dans la « librairie » de notre auteur.

Nous venons ainsi à nous poser la question de la réalité du temps lui-même. A la fin de l'*Apologie*, Montaigne définit le temps comme une « ombre » indissociable de la « matière coulante et fluante » du monde. La réalité fantomatique du passé et du futur apparaît à Montaigne comme une évidence. Passé et futur ne sont que des « mots », tout comme « devant et après, et a esté ou sera, lesquels tout de prime face montrent *évidemment* que ce n'est pas chose qui soit, car ce serait grande sottise et fauceté tout apparente de dire que cela soit qui n'est pas encore en estre, ou qui desjà a cesé d'estre ». Qu'en est-il du présent ? Par son actualité, échapperait-il à la catégorie de simple mirage ? Aurait-il une existence autre que verbale ? Rien n'est moins assuré. A la suite du passage que nous venons de citer

¹ Aristote, *Physique*, IV, 10, 217 b 31 : le temps est « le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur ».

² Les citations des *Essais* de Michel de Montaigne renvoient à l'édition Villey-Saulnier, Paris, PUF, 2004. Nous indiquons le tome en chiffres romains, le chapitre et la page en chiffres arabes.

³ Voir aussi « Du repentir » (III, 2, 804 sq.) et « De l'inconstance de nos actions » (II, 1, 331 sq.).

⁴ « On s'apprivoise à toute estrangeté par l'usage et le temps ; mais plus je me hante et me connois, plus ma difformité m'estone, moins je m'entens en moy » (III, 11, 1029).

⁵ Sophocle, *Ajax*, 124 ; *Essais*, « Sentences de la librairie », (Villey-Saulnier, 2004 : LXXVIII).

« présent, instant, maintenant » demeurent des « mots [...] par lesquels il semble que principalement nous soutenons et fondons l'intelligence du temps » (II, XII, 603). La seule connaissance que nous ayons de cet « ombre » qu'est le temps, est donc verbale. On peut « dire » le temps, mais encore faudrait-il que ces mots ne furent pas que des apparences d'un phénomène insaisissable. Pour pénétrer l'instant présent, la raison est vouée à le décomposer, « elle le fend incontinent et le part en futur et en passé ». Montaigne semble faire sienne ici l'analyse de Chrysippe, qui tend à nier la réalité du temps⁶. Le présent se décompose en passé et futur, en ce qui n'est déjà plus et ce qui n'est pas encore. Le passé et le futur sont des incorporels, qui ne peuvent être saisis que par la pensée et qui n'ont pas d'existence réelle. En se décomposant, l'instant se résout en parties qui n'existent pas. Marcel Conche a parfaitement saisi le paradoxe : le temps pour Montaigne possède une réalité, « mais c'est la réalité d'un non-être » (Conche, 1996 : 43).

Si le temps n'est qu'une réalité à peine saisissable et dicible, l'avenir, lui, n'est qu'un mot, une entité purement nominale, et avec les autres mots comme passé ou présent, n'a qu'une fonction régulatrice du discours, permettant de décrire et situer les événements à venir. Dans sa fuyante instabilité, le temps, dépourvu de réalité, dépossède l'homme de lui-même. Le temps est bien « l'autre de l'être » (Mathias, 2004 : 1120), mais aussi la seule manière possible de saisie de l'expérience humaine. Moins métaphysicien que moraliste, Montaigne s'intéresse surtout à cette dernière. C'est qu'en dépit de son statut ontologique incertain, l'avenir est partie prenante de notre expérience quotidienne. Il s'avère une source de curiosité ou de crainte, autant de matières propices à l'exercice éthique. Le temps qui refuse à l'homme l'éternité, ouvre devant lui les portes d'un avenir plein de promesses et de menaces. L'avenir suscite des passions contradictoires et dévorantes qu'il convient sinon de maîtriser, au moins de comprendre. Face au futur, Montaigne ne s'attarde pas sur ce qui pourrait être une déchéance de l'être : il s'interroge sur les possibilités de connaissance de l'avenir, s'intéressant surtout à l'expérience à venir, ce temps dont on ne connaît rien ou presque, où il nous sera donné de vivre de la meilleure façon possible.

C'est la raison pour laquelle il est opportun d'envisager la position de Montaigne face au problème posé par la connaissance de l'avenir.

⁶ Plutarque, *Des notions communes contre les Stoïciens*, 41 (*Moralia*, 1081c).

2. LA CONNAISSANCE DE L'AVENIR

Au XVI^e siècle le problème de la connaissance de l'avenir se pose avec d'autant plus d'acuité, que la mentalité des hommes de la Renaissance est assez proche de celle des Anciens, en ce qu'ils admettent pour la plupart que l'âme humaine possède la faculté de prédire (De Sike, 2001). Le déchiffrement et l'organisation des signes offerts par la nature sont l'une des préoccupations essentielles durant cette période qui connaît une importante réflexion à propos de la divination. Loin d'être considérée l'apanage de quelques esprits crédules et fanatiques, la pratique de cet art se situait au contraire au cœur du processus de la connaissance.

L'aspiration à connaître l'avenir interpelle Montaigne dès ses premiers *Essais*. La première réflexion que l'auteur consacre au temps concerne précisément cet aspect et se trouve dans un bref chapitre au début du premier livre, qui va sous le titre « Des prognostications » (I, 11). Dans cette succincte leçon prononcée à l'encontre de la crédulité ésotérique, Montaigne se gausse des prétendues prophéties des oracles, des aruspices et des astrologues. Les ouvrages renaissants sur la question consacrent nombre de pages aux divers procédés par lesquels les hommes s'efforcent de percer les secrets de l'avenir. Montaigne, dans l'essai que nous venons de citer, en évoque aussi quelques uns. D'abord ceux qui étaient répandus parmi les anciens avant que la religion chrétienne n'y mette fin : « [les] prognostiques, qui se tiroient de l'anatomie des bestes aux sacrifices [...] du trepignement des poulets, du vol des oiseaux [...], des foudres du tournoiement des rivières, [...] et autres ». Ensuite, il énumère quelques uns de ceux qui étaient encore d'usage de son temps : des moyens de divination « és astres, és esprits, és figures du corps, és songes » (I, 11, 41). Montaigne répudie les pratiques toujours en vigueur (l'astrologie, la nécromancie ou l'oniromancie), en les associant à des procédés révolus et anachroniques comme la hieroscopie, l'alectryomancie, la keraunoscopie ou la pegomancie. La connaissance incertaine que procurent ces pseudosciences relève du plus pur hasard, comme l'indique le mot d'esprit qu'il place au sommet de son développement : « J'aymerois bien mieux regler mes affaires par le sort des dez que par ces songes » (I, 11, 42). Peut-être ignorait-il qu'il existait chez les grecs une pratique attestée nommée *cubomancie*, prétendant trouver des réponses à certaines interrogations précisément par le lancement de dés. Quoi qu'il en soit, le propos de Montaigne est de dénoncer sans ambiguïté la « forcénée curiosité de nostre nature, s'amusant à preoccuper les choses futures »⁷.

⁷ Même s'il reconnaît ailleurs qu'« il n'est de désir plus naturel que le désir de connoissance », et qu'il est tout aussi naturel que « nous essay[i]ons tous les moyens qui nous y peuvent mener » (III, 13, 1065).

Le fait est que, à son sens, l'avenir fait l'objet d'une curiosité stérile car la divination suppose un effort intellectuel voué à l'échec. Peut-être se rendait-il compte de l'antinomie fondamentale qui pose la divination. Car l'avenir ne peut être connu que s'il est déterminé d'avance. Et, s'il est déterminé, il ne peut être modifié. C'est pourquoi, la connaissance de l'avenir est soit impossible, soit inutile.

Comme c'est son habitude, le raisonnement de Montaigne sur l'avenir prend appui sur l'autorité des anciens. Dans le sillage de Cicéron, il livre sa leçon au lecteur : « Il n'y a aucune utilité à connaître l'avenir »⁸. Il ne sert à rien de se tourmenter pour des événements qu'il ne nous est pas donné de connaître ou que nous ne pouvons pas changer. Se conformer docilement aux mystérieuses lois du monde, quelles qu'elles soient, voici la philosophie de vie telle que Montaigne l'énonce dans le troisième livre des *Essais* : « [...] je me laisse ignoramment et négligemment manier à la loi générale du monde. Je la saurai assez quand je la sentirai. Ma science ne luy sauroit faire changer de route ; elle ne se diversifiera pas pour moi. C'est folie de l'espérer, et plus grande folie de s'en mettre en peine, puis qu'elle est nécessairement semblable, publique et commune » (III, 13, 1073). « Espérer » ou « se mettre en peine », voici deux positions de l'esprit, également inutiles et nuisibles. Car l'espoir et la peur sont les deux passions qui guettent celui qui tourne son esprit vers l'avenir.

Réfractaires aux interventions de la raison et de la volonté, la crainte et l'espoir figurent parmi les plus violentes et incontrôlables des passions. Elles impliquent le doute, l'hésitation, le danger ou l'attente d'un salut incertain, face à un mal ou à un bien qu'on considère proches. L'esprit craintif anticipe l'image d'événements inscrutables, et potentiellement nuisibles. L'incapacité de comprendre et de maîtriser le réel fait que les hommes acceptent, dans l'adversité, les imaginations les plus absurdes :

Il est très semblable que le principal crédit des miracles, des visions, des enchantements et de tels effets extraordinaires, vienne de la puissance de l'imagination agissant principalement contre les âmes du vulgaire, plus molles [...] Je suis encore de cette opinion, que ces plaisantes liaisons [...] ce sont volontiers des impressions de l'appréhension et de la crainte (I, 21, 99).

A la suite d'Épicure, de Lucrèce et des stoïciens, Montaigne postule une relation de dépendance entre la superstition et la crainte. La superstition est du ressort de la crainte. Au moyen de la puissance de l'imagination, les hommes donnent une forme hallucinatoire à l'inconnu, en tirant des phénomènes de la nature les plus bizarres interprétations. Tourné vers l'avenir, leur esprit n'est plus

⁸ « Ne utile quidem est scire quid futurum sit » Cicéron, *De natura Deorum*, III, 6 cité dans *Essais*, I, 11, 42.

maître de son temps. Or si le futur est le royaume de la crainte⁹, la vraie sagesse consiste à bien vivre le présent : « il n’y a que la sagesse qui soit tout entière enfermée en elle-même »¹⁰.

3. L’EXPÉRIENCE DE L’AVENIR

Le moraliste qu’est Montaigne propose non pas une conception abstraite du temps mais plutôt une réflexion sur le bon usage que l’on doit en faire. A la passion qui nous emporte dans le flux du temps, à cette course vers le futur qui est l’anticipation, s’oppose la sérénité du sage, qui n’obéit qu’à la stabilité de la raison. En se prévalant des considérations de Cicéron et de Sénèque, Montaigne ne cesse de rappeler la triste condition de l’homme qui abuse du futur : un esprit soucieux de l’avenir est malheureux.

Seule la modération et une certaine dose de courage peuvent nous guérir de cette anxieuse anticipation. Le bon usage du temps consiste à ne pas se laisser entraîner dans une perpétuelle projection vers l’avenir : « nous n’avons à nous plaindre qu’à nous si elle [la vie] nous presse et si elle nous échappe inutilement » (III, 13, 1111). Plus encore que la crainte, c’est le risque d’être dépossédé de *son* temps, qui préoccupe Montaigne. Lui, qui n’hésite pas à laisser « passer son temps »¹¹ lorsque les circonstances lui sont adverses, il ne veut surtout pas le « perdre ».

Ignorer l’avenir pour vivre tranquillement le présent, telle semble être la devise de Montaigne. Mais, s’il est inutile d’anticiper des événements incertains, qu’en est-il de ceux dont nous avons la certitude ?

La mort est bien la seule certitude que nous ayons sur l’avenir. A l’horizon d’un futur qui échappe à toute prévision et à toute anticipation, la mort est un événement à venir d’un genre particulier, tout à la fois indéterminé et inéluctable. Nous ignorons l’heure et la date de notre mort, et pourtant « la mort elle-même est une certitude de fait, intemporelle, inhérente à l’être vivant » (Friedrich, 1968 : 271). *Mors certa, hora incerta*, disaient les anciens. Or, s’il convient de ne pas se

⁹ « La vie de l’insensé est sans joie, elle est agitée, se porte toute entière vers l’avenir » ; « Stulti vita ingrata est, trepida est, tota in futurum fertur », Sénèque, Ep. XV (III, 13, 1111).

¹⁰ « Sola sapientia in se tota conversa est », Cicéron, *De finibus*, III, 7 (III, 13, 1076). Aucune connaissance certaine à propos de l’avenir n’est accessible à notre raison. Il faut donc éviter de projeter ses pensées vers l’avenir dans un effort épistémologique dangereux et improductif. Mais il faut également éviter que le futur n’envahisse l’instant présent, ce qu’il fait lorsque nous l’anticipons dans notre imagination par nos craintes.

¹¹ « J’ay un dictionnaire tout à part moy : je passe le temps, quand il est mauvais et incommode; quand il est bon, je ne le veux pas passer, je le retaste, je m’y tiens. Il faut courir le mauvais et se rasseoir au bon. Cette fraze ordinaire de passe-temps et de passer le temps represente l’usage de ces prudentes gens, qui ne pensent point avoir meilleur compte de leur vie que de la couler et eschapper, de la passer, gauchir et, autant qu’il est en eux, ignorer et fuir, comme chose de qualité ennuyeuse et desdaignable » (III, 13, 1111).

tourmenter en anticipant des choses qui ne se présenteront peut-être jamais, il y va autrement de cet immanquable rendez-vous. Alors qu'il condamne l'anticipation de la souffrance en général, Montaigne ne parvient pas à ignorer complètement l'avenir, car il est de son devoir de se préparer à la mort en imagination. Le paradoxe est patent : le seul moyen de lutter contre la peur de la mort est de la ressentir jusqu'à se familiariser avec elle. C'est donc dans le but de se libérer des craintes et des appréhensions qu'elle inspire, que Montaigne s'adonne à ce qu'il appelle la « préméditation de la mort »¹².

Dès le chapitre vingt du premier livre intitulé « Que philosopher c'est apprendre à mourir »¹³, Montaigne s'efforce d'orienter toute sa vie vers cet instant. L'expérience quotidienne de la mort permet d'abord à l'esprit de prévenir la crainte, car comme il l'a déjà constaté ailleurs, l'imagination fait grandir les maux et les rend plus redoutables qu'ils ne le sont en réalité¹⁴. En outre, le *memento mori* nous permet d'envisager la mort moins comme un événement futur que comme une expérience familière : la mort nous habite, elle est toujours présente, et donc il faut qu'elle soit aussi présente à notre esprit. Le remède que le vulgaire a trouvé contre la mort, à savoir ne pas y penser, n'en est pas un : « Mais de quelle brutale stupidité luy peut venir un si grossier aveuglement ? » (I, 20, 84). Le sage, au contraire, cherchera à se rendre maître de la mort par une préparation assidue et quotidienne : « Aprenons à le soutenir de pied ferme, et à le combattre [...]. Prenons voye toute contraire à la commune. Ostons luy l'estrangeté, pratiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort [...]. Parmi les festes et la joye, ayons toujours ce refrain de la souvenance de nostre condition » (I, 20, 86-87). Fuir la mort, ou l'ignorer, ce serait dénier notre condition humaine. Dans les premiers livres, Montaigne tâche d'acquérir une conscience résolue de la mort pour en surmonter la peur et apprendre à la mépriser. Ce « mépris » a pour but ultime la *tranquillitas animi* : ce « moyen qui fournit nostre vie d'une molle tranquillité », déclare-t-il (I, 20, 82).

¹² « La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a desappris à servir » (I, 20, 87). Montaigne s'inspire ici de Sénèque.

¹³ Le titre reprend une phrase de Cicéron (*Tusculanes*, I, 75) qui vient elle-même du *Phédon* de Platon (64 a), et qui avait constitué à la fin de l'antiquité et au moyen âge une des définitions de la philosophie en général (la pensée philosophique qui fait sortir l'âme du corps, serait comme une mort métaphorique). Montaigne abandonne ce point de vue pour reprendre l'acception la plus simple : philosopher c'est préméditer la mort et s'y apprêter.

¹⁴ « Plusieurs choses nous semblent plus grandes par l'imagination que par l'effect. J'ay passé une bonne partie de mon aage en une parfaite et entière santé [...]. Cet estat, plein de verdeur et de feste, me faisoit trouver si horrible la consideration des maladies que, quand je suis venu à les experimenter, j'ay trouvé leurs pointures molles et lâches au prix de ma crainte » (II, VI, 372).

Conscient que la mort est inhérente à la vie, l'essayiste le restera toujours (III, 13). Néanmoins, sa vision de la mort comme horizon existentiel va se modifier au fil du temps. Au troisième livre, il précise que même si « *Tota philosophorum vita commentatio mortis est* », la mort « c'est bien le bout et non pourtant le but de la vie ; c'est sa fin, son extrémité, non pourtant son objet » (III, 12, 1051). L'expérience de la peste et la façon dont les gens simples accueillent naturellement la mort, l'oblige à remettre en question sa *commentatio mortis*. Ce n'est plus chez le sage mais chez l'homme de la rue que Montaigne va puiser sa sagesse de la mort. Aucun besoin de morale, la mort est devenue pour lui un processus absolument spontané : « Si vous ne sçavez pas mourir, ne vous chaille ; nature vous en informera sur le champ, plainement et suffisamment ; elle fera exactement cette besogne pour vous, n'en empeschez vostre soing » (III, 12, 1051). Dix ans après l'essai sur l'apprentissage de la mort (I, 20), Montaigne ironise sur la *commentatio mortis* de Cicéron¹⁵.

En guise de conclusion, on pourrait dire que Montaigne et ses *Essais* ne se déroberont pas à la loi universelle du branle. Après s'être tant exercé à la *commentatio mortis* philosophique, dans ses dernières années Montaigne ne se soucie plus de l'avenir et tend à négliger l'idée de la mort. Le *memento mori* et les mots sévères pour le vulgaire et sa « nonchalance bestiale » à l'égard de la mort cèdent la place à la sagesse patiente des simples, « escolle de betise ». La fréquentation des anciens lui a appris que l'avenir n'est qu'une illusion et que l'anticipation du futur est vaine et périlleuse. La véritable sagesse du temps, dans toute sa naturelle simplicité, est celle qui nous invite à savourer l'instant présent et à nous contenter de la vie ici et maintenant. Cette sagesse du *carpe diem* Montaigne ne la découvre pas à la veille de sa mort. Elle résonnait déjà au début des *Essais*. Dans le chapitre « Des prognostications », il arrive à Montaigne de répéter avec Horace : « Satisfaite du présent, notre âme se refusera à se soucier de l'avenir »¹⁶. La permanence de cette sagesse du temps chez le penseur du « Que sais-je » n'est qu'un paradoxe de plus qui ressort de « cet amas de fleurs étrangères » (III, 12, 1055) que son les *Essais*.

¹⁵ En fait le titre de cet essai I, 20 s'inspirait de Cicéron : *Tota philosophorum vita commentatio mortis est* (*Tusculanes*, I, 30). La citation est reprise dans l'essai III, 12 dans une intention ironique.

¹⁶ *Laetus in praesens animus, quod ultra est, / Oderit curare*. Il dit même sa volonté de confier ses *Essais* « à peu d'hommes et à peu d'années » (III, IX, 982).

BIBLIOGRAPHIE

- AUERBACH, E. (1958) : *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 287-313.
- BLOCH, R. (1991) : *La Divination, essai sur l'avenir et son imaginaire*, Paris, Fayard.
- CONCHE, M. (1996) : *Montaigne et la philosophie*, Paris, PUF, 1996, 43-60.
- . (1992) : *Temps et destin*, Paris, PUF.
- DELIA, L. (2007) : « La conscience de la vanité chez Montaigne », *Sciences Humaines Combinées*, n. 1, « L'Ephémère » (Revue en ligne).
- DE SIKE, Y. (2001) : *Histoire de la divination*, Paris, Larousse.
- FRIEDRICH, H. (1968) : *Montaigne*, Paris, Gallimard.
- JOUKOVSKY, F. (1972) : *Montaigne et le problème du temps*, Paris, Nizet.
- MARKOULAKIS, M. (1982) : « Héraclite chez Montaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, n. 11-12, 81-90.
- MATHIAS, P. (2004) : « Temps » in Desan P. (dir.) (2004) : *Dictionnaire de Montaigne*, Paris, Champion, 1119-1121.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960) : « Lecture de Montaigne », *Signes*, Paris, Gallimard.
- MINOIS, G. (1996) : *Histoire de l'avenir : des prophètes à la prospective*, Paris, Fayard.
- MONTAIGNE, M. de (2004) : *Les Essais*, édition Villey-Saulnier, Paris, PUF.
- RICŒUR, P. (1996) : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- STAROBINSKI, J. (1982) : *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard.

Jacques le fataliste et son maître: **un viaje de tiempo inestable y de espacio impreciso**

MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO
Universidad de A Coruña

1. INTRODUCCIÓN

El viaje como relato, crónica o desplazamiento de un país X a un país Y ha alimentado la literatura desde tiempos inmemoriales por el simple hecho de ser el desplazamiento inherente al mundo y a la humanidad. El viaje es consustancial a la historia, a la mitología y a la literatura, sin hablar por supuesto de la etnografía. El viaje es uno de los arquetipos temáticos y simbólicos más productivos de la literatura.

Desde Homero hasta Elias Canetti, pasando por Mendes Pinto, Swift, Sterne, Chateaubriand, Almeida Garrett, Melville, Joyce, Michel Butor, Henri Michaux, Darcy Ribeiro o Allen Ginsberg, el viaje sustenta los avances del discurso literario. El viaje condiciona las relaciones y las formas simbólicas que se interponen entre el viajero o el viajero-narrador, el espacio y el tiempo. Estas relaciones y estas formas entran en el marco de un discurso en el que la subjetividad se inserta en la objetividad de lo real, de lo histórico, de lo social y de lo político.

El viaje narrado, tematizado o problematizado revela que el saber está condicionado por imperativos espacio-temporales y subjetivos en una situación de comunicación específica.

Ahora bien, en *Jacques le fataliste et son maître*, Diderot no nos presenta un viaje anclado en un marco espacio-temporal preciso como sería de esperar en una novela que debe tanto al género picaresco y a los relatos de viajes, con un punto de partida y de llegada claros y bien definidos. Estamos, al contrario ante un viaje cuyo origen y destino son inciertos, carente casi en su totalidad de elementos descriptivos y de coordenadas temporales precisas. Nos confrontamos, pues, a un viaje del que desconocemos casi todo, cuándo tuvo lugar, cuál fue su último destino geográfico, cuáles fueron sus principales episodios y cuáles son las razones que lo

motivaron. Es evidente que *Jacques le fataliste* no tiene nada en común con el clásico diario de viaje y que el viaje de Jacques y de su amo tiene otra finalidad y otras motivaciones que analizaremos a lo largo de este trabajo.

2. DIDEROT EN SU TIEMPO, *JACQUES LE FATALISTE* EN SU OBRA

La literatura de Denis Diderot es la expresión de la pequeña sociedad francesa del siglo XVIII. Hijo de un artesano acomodado, destinado en un principio a la carrera eclesiástica, Diderot representa sin duda el individualismo del XVIII aplicado a todas las esferas del arte y del conocimiento. Su filosofía gira fundamentalmente en torno a dos cuestiones clave: la naturaleza del hombre y el sentido de su destino: «*L'homme est le terme unique d'où il faut partir et auquel il faut tout ramener*», dice Diderot en *l'Encyclopédie*.

Su temperamento optimista lo lleva a depositar toda su confianza en el hombre al que considera provisto de una sensibilidad o sentido moral que lo predisponen a sentir placer por el bien y horror ante el mal. Sin embargo tanto optimismo no colma al filósofo, quien, en sus momentos de depresión, considera al hombre como un ser malvado y cruel.

Jacques le fataliste es un relato impregnado de la estética del cuento sin que se pueda realmente incluir en este género. Durante el siglo XVIII, el «siglo del cuento» por excelencia, se forja lo que consideramos hoy por hoy novela moderna: *Les Aventures de Télémaque* (1699) de François de Salignac de la Mothe-Fénelon, la primera novela de educación o *Bildungsroman*; la tradición picaresca y la influencia de Cervantes, transmitida por Scarron, retomada por Lesage, parodiada por Marivaux, refluendo en Inglaterra gracias a la fantasía de Sterne; la aparición del género filosófico con *Lettres persanes* (1719), llevado a la perfección del cuento con Voltaire y a toda su amplitud novelesca con *La Nouvelle Héloïse* (1761); la doble influencia inglesa a partir de mediados de siglo: el humor de Sterne y el gusto por el detalle concreto de Richardson.

Desde la publicación en 1796 de *Jacques le fataliste et son maître*, el desconcierto se apodera de los lectores: el propio narrador se sitúa e interpela a sus protagonistas, solicita nuestra opinión como lectores, nos comunica sus dudas e hipótesis, para volver después a los personajes, olvidarnos y dejarse olvidar durante un tiempo y reaparecer poco después para dialogar con nosotros. Las técnicas experimentales que irritaban al lector del XVIII y desconcertaban al del XIX, entusiasmaron al lector del XX, que eleva esta obra a los pináculos de la literatura francesa.

Difícil de clasificar, *Jacques le fataliste* parece estar constituida por una serie de relatos que se abren y se cierran como paréntesis, una serie de historias urdidas y tejidas sin un plan preestablecido, bajo la influencia del cuento y del realismo picaresco para internarse por la vía de la novela moderna. *Jacques le fataliste* parece desafiar las leyes del tiempo interno en lo que a su estructura se refiere porque el relato está construido a partir de un principio estructurador que parece ser el de la interrupción o el de una falsa improvisación. Con esta finalidad estética, Diderot no busca desesperar o decepcionar a sus lectores sino despertar su impaciencia. El relato aparece así urdido a imagen de nuestra propia experiencia, de la vida, constituida de encuentros, repeticiones, dudas. Las continuas interrupciones en el discurrir del relato lo instalan en una dinámica del tiempo narrativo que pretende ser a la vez digresivo y progresivo como ocurre en *Tristram Shandy* de Sterne¹.

3. EL VIAJE, ESTRUCTURA Y SIMBOLISMO EN EL MARCO DE UNAS COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES IMPRECISAS

Desde el principio de la novela, el narrador cuestiona la finalidad de un viaje incierto tanto en lo que se refiere al espacio como al tiempo. El autor mantiene al lector en una incertidumbre constante obligándolo a seguir una lectura activa para conocer tanto el recorrido geográfico y temporal de Jacques y de su amo, como, desde un punto de vista simbólico, el de la propia existencia a imagen de este viaje desprovisto de orientación previsible:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? 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? Le maître ne disait rien, et Jacques disait que son Capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici bas était écrit là-haut (Diderot, 1977 : 3).

El narrador elude una respuesta clara y contundente a la cuestión del ¿dónde? (imprescindible, desde un punto de vista aristotélico, ante todo desplazamiento), introduciendo al lector en el amplio campo semántico del verbo *aller* que lo conduce a plantearse el devenir de todo camino previsible o imprevisible. A lo largo de la novela, el narrador continuará en la misma dinámica por la que se niega a responder y a revelar cualquier dato que desvele el destino y el itinerario de los

¹ Algunos críticos acusaron incluso a Diderot de plagiar esta obra, tanto por la presencia constante del autor, como por las interrupciones y digresiones presentes en ambas obras. Como la obra de Sterne, la de Diderot comienza y termina con el relato de los amores del criado.

dos viajeros. El verbo genérico *aller*, vacío de connotaciones precisas, es el único elemento que garantiza un recorrido y un desplazamiento mínimo, sin que se realice ninguna otra aclaración que anule tanta incertidumbre.

La movilidad continua de los dos personajes, característica *sine qua non* de todo viaje, dificulta la tarea de asignarles una residencia y su desplazamiento se asemeja más a vagar que al viaje propiamente dicho:

Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller ; trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage comme c'est l'usage de ceux qui marchent et quelquefois de ceux qui sont assis (Diderot, 1977: 18).

Desde el principio de la novela, el narrador se niega a proporcionar detalles sobre el destino de los dos personajes pero también sobre su origen. El lector se encuentra en una situación un tanto absurda al aparecer privado de toda información que le permita esclarecer los motivos, el origen y el destino de tan misterioso viaje.

Este viaje de Jacques y de su amo sigue una trayectoria topográfica entre la realidad y la ficción, representada de forma muy esquemática. Viaje a ninguna parte o «voyage du rien», su ubicación temporal cero reposa en la ausencia de fechas precisas y claras por lo que la conflictividad o la problemática expuestas ganan en vigencia universal. De este modo y a imagen del tiempo interno, la cronología de *Jacques le fataliste* es falsa. Así, por ejemplo, si Jacques abandona el servicio militar en 1745, no puede participar en la toma de Berg-op-Zoom en septiembre de 1747 ni en la de Mahón en abril de 1756. Esta cronología –¿intencionalmente falseada?– concierne igualmente la fecha en la que comienza el viaje de Jacques y de su amo, hacia 1765, veinte años después de la batalla de Fontenoy en donde Jacques es herido en la rodilla (hacia 1745). Pero al final, Jacques se enrola con las tropas de Mandrin, que fue ejecutado en 1755. Todo lo que rodea a este viaje se incluye en el campo semántico de la negatividad expresa, no sólo en relación al tiempo sino también al espacio, puesto que los dos personajes caminan a ninguna parte por un país sin nombre.

Como medio de transporte, los dos viajeros optan por el caballo, lo que multiplica las aventuras (robo del caballo del amo, robo del caballo de Jacques, caballos de recambio, discusión sobre el precio del caballo) y favorece la libre errancia en tanto en cuanto una berlina hubiese impuesto una dirección y un itinerario determinados y hubiese conducido el relato por otros derroteros. El caballo, además, influye en la duración y en el carácter de los desplazamientos.

A diferencia del viaje propiamente dicho, los lugares (albergues, castillos, casas rústicas) por los que pasan los dos viajeros son minuciosamente descritos. Los albergues, sean buenos o malos, son muy rentables desde el punto de vista ficcional y el punto de partida de numerosas aventuras como el encuentro con unos bandidos, los mismos que poblaban los caminos de viaje en la época:

Ils s'arrêtèrent dans la plus misérable des auberges. On leur dressa deux lits de sangle dans une chambre formée de cloisons entrouvertes de tous les côtés. Ils demandèrent à souper. On leur apporta de l'eau de mare, du pain noir et du vin tourné. L'hôte, l'hôtesse, les enfants, les valets, tout avait l'air sinistre. Ils entendaient à côté d'eux les ris immodérés et la joie tumultueuse d'une douzaine de brigands qui les avaient précédés et qui s'étaient emparés de toutes les provisions (Diderot, 1977: 11).

Albergues siniestros y mala comida parece ser la nota dominante de este viaje y son precisamente los albergues españoles de las novelas picarescas los que parecen estar presentes en la novela de Diderot. De hecho determinadas escenas, como la descrita a continuación, rememoran pasajes del *Guzmán de Alfarache*²:

Qu'ils soient sortis le matin d'une grande auberge, où on leur fit payer très chèrement un mauvais souper servi dans des plats d'argent, et une nuit passée entre des rideaux de damas et des draps humides et repliés ; qu'ils aient reçu l'hospitalité chez un curé de village à portion congrue, qui courut mettre à contribution les basses-cours de ses paroissiens, pour avoir une omelette et une fricassée de poulets (Diderot, 1977: 31).

Según Herbert Loy, en este viaje quijotesco, se pueden distinguir ocho jornadas: la primera que comienza con los dos viajeros al raso y termina en el albergue de los ladrones; la segunda, que finaliza en el albergue de Conches, nos sitúa en una Normandía abstracta, siendo el albergue de la tercera jornada o etapa todavía más abstracto si cabe; durante el cuarto y el quinto días y gracias a la crecida de un río, los viajeros conocen toda la verborrea de la dueña del Grand Cerf; durante la sexta jornada, una salida tardía obliga a los viajeros a dormir en un

² El pasaje en cuestión es el siguiente:

«Luego me sacó en un plato una tortilla de huevos, que pudiera llamarse mejor emplastro de huevos.

Ellos, el pan, jarro, agua, salero, sal, manteles y la huésped, todo era de lo mismo. Halléme bozal, el estómago apurado, las tripas de posta, que se daban unas con otras de vacías. Comí, como el puerco la bellota, todo a hecho; aunque verdaderamente sentía crujir entre los dientes los tiernecitos huesos de los sin ventura pollos, que era como hacerme cosquillas en las encías. Bien es verdad que se me hizo novedad y aun en el gusto, que no era como el de los otros huevos que solía comer en casa de mi madre; mas dejé pasar aquel pensamiento con la hambre y el cansancio, pareciéndome que la distancia de la tierra lo causaba y que no eran todos de un sabor ni calidad. Yo estaba de manera que aquello tuve por buena suerte» (Alemán, 1979: 147-148).

castillo que es posiblemente el del marqués de los Arcis; la séptima jornada nos conduce simplemente *quelque part*; y en la octava y última etapa, después del duelo del amo y del caballero de Saint-Ouen, los dos héroes se separan, por lo que se da por finalizado el viaje.

Estas ocho etapas en las que parece dividirse el viaje de Jacques y de su amo, sufren, ora fuertes aceleraciones –como es el caso de su paso por el primer *auberge sinistre* (13-14) que tienen que abandonar precipitadamente–, ora importantes retrasos –tienen que permanecer varias noches en el albergue del Grand Cerf, a causa de las condiciones meteorológicas (113-231)–. Hay también regresos inesperados –Jacques tiene que volver a Conches para recuperar el reloj y la bolsa que los dos viajeros habían olvidado (32-41)– o lugares imprevistos, como la prisión que conlleva la interrupción forzosa del viaje tras el encarcelamiento de Jacques al final de la novela. Los elementos cronológicos presentes, aunque reales, son sobre todo vagos y fugaces por lo que se transgrede, y por lo mismo se parodia y contesta, el esquema tradicional de la novela picaresca ocultando más si cabe las verdaderas intenciones de Diderot.

La intemperie y el mal tiempo son elementos externos que condicionan el viaje y que permiten prolongar las etapas en los albergues como en el del Grand Cerf, estancia más que rentable desde el punto de vista narrativo desde el momento en el que el autor introduce la historia de Mme de la Pommeraye y del Marqués de los Arcis. Se conecta así el viaje de los dos protagonistas con el placer de la conversación, arte que deviene institución tras la propagación de los salones y de la tertulia en los cafés que atañe a categorías sociales más amplias.

4. UN VIAJE POR LA SOCIEDAD FRANCESA PRE-REVOLUCIONARIA DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Frente al siglo XVII, siglo cristiano, monárquico y clásico por excelencia, dominado por la estabilidad, el siglo XVIII es un período de grandes cambios que conllevan el debilitamiento del sistema político y social imperante con el fin de instaurar un orden nuevo hasta desembocar en la revolución francesa.

En *Jacques le fataliste*, Diderot describe una sociedad en pleno proceso de cambio, una sociedad presente en la obra desde todos sus estamentos: la nobleza, el clero, el pueblo y una burguesía emergente aparecen sometidos al ojo crítico del escritor que no en pocas ocasiones invierte el orden de las jerarquías para profundizar en una visión paródica y crítica de la sociedad francesa de su tiempo.

La nobleza se encuentra representada en la novela por el amo de Jacques, el marqués de los Arcis que aparece en la historia de Mme de la Pommeraye y el

caballero de Saint-Ouin, presente en la historia de los amores del *maître*. Del amo de Jacques, el narrador no nos proporciona datos concretos sobre su rango ni su posición social, modo de rebajarlo a la categoría del pueblo, masa social uniforme y desprovista de privilegios. El autor además profundiza en su crítica de la nobleza al dotar a esta clase social de unas cualidades –como la ingenuidad que antaño se atribuía a los criados–, contribuyendo a superar ciertos estereotipos ampliamente aceptados durante el Antiguo Régimen. Diderot arremete así contra la nobleza cuyas virtudes no son hereditarias ni inherentes a su rango: privilegia el autor al hombre por encima de su rango, pensamiento representativo del individualismo que aflora a lo largo del siglo XVIII.

La ingenuidad del amo de Jacques lo conduce, por ejemplo, a dudar de su criado cuando afirma que una herida en la rodilla es una de las más crueles que existen. Es preciso que se caiga del caballo para reconocer su error y dar la razón a su criado:

Ah! Monsieur, c'est une terrible affaire que de r'arranger un genou fracassé !... Et à son maitre de lui répondre comme auparavant : Allons donc, Jaques, tu te moques... Mais ce que je ne vous laisserais pas ignorer pour tout l'or du monde, c'est qu'à peine le maitre de Jaques lui eût-il fait cette impertinente réponse, son cheval bronche et s'abat, que son genou va s'appuyer rudement sur un caillou pointu, et que le voilà criant à tue-tête : Je suis mort ! J'ai le genou cassé! (Diderot, 1977: 22).

De igual modo, su ingenuidad lo convierte en víctima del engaño al creer en la virtud de Agathe y en la amistad del caballero de Saint-Ouin y a aceptar como suyo un hijo que no lo es:

Ni la protection du Magistrat, ni toutes les démarches du Commissaire ne purent empêcher cette affaire de suivre le cours de la Justice, mais comme la fille et ses parents étaient mal famés, je n'épousai pas entre les deux guichets. On me condamna à une amende considérable, aux frais de gésine, et à pourvoir à la subsistance et à l'éducation d'un enfant provenu des faits et gestes de mon ami le chevalier de Saint-Ouin, dont il était le portrait en miniature (Diderot, 1977: 361).

El apelativo general, común, de *maître* contribuye a anular al personaje, a aniquilar no sólo el rango social sino también la persona. Por su parte, Jacques, aunque es un nombre propio, tampoco resulta muy significativo en la medida en que puede ser utilizado como nombre común para designar a todos aquellos individuos que constituyen la base de la pirámide social.

Los tres miembros de la nobleza presentes en la novela, el amo de Jacques, el marqués de los Arcis y el caballero de Saint-Ouin, son representativos de la

decadencia social y moral que vive este grupo social de privilegiados en los albores de la revolución francesa. Frente a Jacques y su amo, uno se pregunta quién es el verdadero amo tanto en el discurrir de la conversación monopolizada por las reflexiones del criado como en la dependencia que el amo muestra con respecto a Jacques, incapaz de viajar solo o de tomar la más mínima decisión. El marqués de los Arcis, el «burlador burlado» y el caballero de Saint-Ouin, un estafador, que se inmiscuye en la relación que el amo mantiene con Agathe y le atribuye la paternidad de su propio hijo, señalan el declive social y económico de la nobleza en virtud del impulso social y económico de la burguesía, transformación especialmente significativa a lo largo del siglo XIX.

Por su parte, la burguesía, no sale mejor parada, representada en la obra por dos grupos sociales: los usureros y los médicos y cirujanos. Los primeros encarnan el lado más negativo de la burguesía bajo las figuras de Le Brun y Merval que ayudan al amo de Jacques porque el negocio les permite enriquecerse. Estos usureros frecuentan la buena sociedad y usurpan títulos nobiliarios. El segundo grupo, el de los médicos y cirujanos, representa un grupo social tradicionalmente satirizado desde la Edad Media. En la misma medida que Molière en *Le malade imaginaire*, Diderot describe a los médicos como unos ignorantes que se equivocan siempre en sus diagnósticos y a los cirujanos como unos borrachos que van de ciudad en ciudad como si tratara de vendedores ambulantes que ofician igualmente de barberos o veterinarios y hacen durar las enfermedades el mayor tiempo posible para incrementar sus honorarios.

En la base de la pirámide se encuentra el pueblo, ampliamente evocado en la novela al tratarse del relato de un viaje próximo a la picaresca. En relación a los albergues y a los caminos por los que se desplazan los dos viajeros, surge un nutrido grupo de tipos sociales: mendigos, prostitutas, mercaderes ambulantes, músicos callejeros, artesanos (como Bigre, el padrino de Jacques), venteros como la mujer que cuenta la historia de Madame de la Pommeraye. El autor evoca igualmente el mundo de los campesinos que viven en la miseria dependiendo siempre de la calidad de las cosechas y obligados a pagar tributos desorbitados. Es el caso de los campesinos que recogen a Jacques herido:

L'année est mauvaise; à peine pouvons-nous suffire à nos besoins et aux besoins de nos enfants. Le grain est d'une cherté ! Point de vin ! Encore si l'on trouvait à travailler ; mais les riches se retranchent ; les pauvres gens ne font rien ; pour une journée qu'on emploie, on en perd quatre. Personne ne paye ce qu'il doit ; les créanciers sont d'une âpreté qui désespère (Diderot, 1977: 25).

Ante semejante pobreza, muchos campesinos abandonan el campo para enrolarse en el Ejército o para servir a un noble o a un señor como Jacques; otra

salida a la pobreza es el mundo del hampa, vía por la que optan Mandrin y sus secuaces.

Sin lugar a dudas de todas las clases sociales representadas en la novela, los campesinos y por ende el pueblo llano, son aquellos caracterizados por una mayor generosidad y humildad: una campesina cura a Jacques de su herida en la rodilla y el propietario de uno de los albergues que aparecen en la novela presta dinero sin intereses a un campesino que tiene problemas económicos. Diderot parece defender la causa de los más desfavorecidos:

Le peuple est terrible dans sa fureur, mais elle ne dure pas. Sa misere propre l'a rendu compatissant, il détourne les yeux du spectacle d'horreur qu'il est allé chercher, il s'attendrit, il s'en retourne en pleurant... Tout ce que je vous débite là, Lecteur, je le tiens de Jaques, je vous l'avoue, parce que je n'aime pas à me faire honneur de l'esprit d'autrui. Jaques ne connaissait ni le nom de vice, ni le nom de vertu (Diderot, 1977: 235-236).

A través de este viaje social, Diderot denuncia una serie de absurdos y de injusticias, al mismo tiempo que transgrede el orden inalterable de las jerarquías que conlleva el paulatino resquebrajamiento del Antiguo Régimen. En la relación que se establece entre Jacques y su amo, cambian los roles que tradicionalmente se le atribuyen pero la ruptura todavía no es total porque el hombre aparece socialmente predestinado desde su nacimiento. Así, y a pesar de su ingenio, Jacques no puede medrar y Diderot lo condena a ser portero de un castillo donde probablemente será también un «cornudo», desenlace que nos recuerda el de una de las obras cumbre de la picaresca española, el *Lazarillo de Tormes*.

5. CONCLUSIONES

El viaje de Jacques y de su amo, enfocado desde una perspectiva absurda desde el principio, estructura la novela y sirve de marco a la historia de los amores de Jacques y a otras historias que se cuentan a lo largo del relato. Al carecer de unas coordenadas espaciotemporales precisas, su origen y destino nos resultan inciertos.

La inestabilidad temporal presente en el texto es paralela a la inestabilidad política que le tocó vivir al propio escritor. La sociedad del Antiguo Régimen descansa sobre una jerarquía que se considera la base misma del orden social establecido: el criado debe obedecer al amo y la mujer al hombre. Sin embargo no se cuestiona abiertamente este orden de cosas sino que el individualismo del autor atenta contra la sociedad, la religión y la moral, dejando solo al hombre frente a sus instintos.

Diderot retoma el *topos* del *homo viator* ampliamente desarrollado por la literatura filosófica y religiosa, para presentarnos el viaje de Jacques y de su amo como una imagen de la vida misma. La falta de destino simboliza la incertidumbre que rodea la vida como una ruta cuyos accidentes representan las distintas pruebas que el ser humano debe afrontar: el nacimiento (presente en varios momentos de la novela como en la conversación que Jacques mantiene sobre la fatalidad que rodea la fecundidad: el picor en la oreja de la mujer es quizás el signo que le anuncia su embarazo; o en el supuesto hijo del amo de Jacques cuya visita parece ser otra de las finalidades de este viaje), el matrimonio (como el del marqués de los Arcis, el matrimonio de Jacques y de Denise o todos aquellos matrimonios que bendice el hermano Jean) y la muerte, simbolizada de forma siniestra en el encuentro con el coche fúnebre y en la parada delante de las horcas. Los episodios en los que vida y muerte se entrecruzan son numerosos y casi todos ellos tienen un valor irónico y paródico: nacimientos ambiguos, matrimonios amañados y burlescos, presagios de muerte irrisorios que contribuyen a reducir el dramatismo de los momentos esenciales de la vida.

Viaje, imprecisiones temporales y espaciales y una cronología incierta son las variantes de un relato transgresor y paródico de las novelas de aventuras y de los relatos de viajes a la par que Diderot se centra en la descripción de una sociedad en plena ebullición, en pleno proceso de evolución del Antiguo Régimen hacia la sociedad moderna. El placer del encuentro y del errar, no exento de locura, conduce al lector a una incertidumbre temporal y espacial a imagen del tiempo que le tocó vivir al propio escritor. El carácter dialogístico del texto permite que la novela sea a la vez de su tiempo, de todos los tiempos y de proyección al futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ADERHOLD, C. (1993): « Le voyage au monde vrai: la vision du monde paysan dans Jacques le fataliste », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XL.
- ARBILLAGA, I. (2005): *Estética y teoría del libro de viaje (El 'viaje a Italia' en España)*, Málaga, Analecta Malacitana.
- BERCHTOLD, J. (2000): *Les prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Ginebra, Librairie Droz.
- CARPENTIER, L. (1989): *Jacques le fataliste. Denis Diderot*, París, Nathan.
- CURIAL, H. (1992): *Jacques le fataliste. Diderot*, París, Hatier.
- DE MAUREPAS, A. et F. BRAYARD (1996): *Les Français vus par eux-mêmes. Le XVIII^e siècle. Anthologie des mémorialistes du XVIII^e siècle*, París, Robert Laffont.

- DIDEROT, D. (1970): *Jacques le fataliste et son maître*, Chronologie et préface par Paul Vernière, Paris, Garnier-Flammarion.
- . (1973): *Jacques le fataliste et son maître*, préface d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard-Folio.
- . (1977): *Jacques le fataliste et son maître*, éd. critique par Simone Lecointre et Jean Le Galliot, Paris-Ginebra, Librairie Droz.
- DIDIER, B. (1998): *Jacques le fataliste et son maître de Diderot*, Paris, Gallimard.
- EHRARD, J. (1997): *L'invention littéraire au XVIIIème siècle : fictions, idées, sociétés*, Paris, PUF.
- FAGUET, E. (c. 1910): *Dix-huitième siècle. Études littéraires*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- LAGARDE et MICHARD (2004): *XVIIIe siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas.
- PEÑATE RIVERO, J. y F. UZCANZA MEINECKE (2008): *El viaje en literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*, Madrid, Verbum.
- RICŒUR, P. (1984): *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- . (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- SEIXO, M. A. (coord.) (1997): *A Viagem na Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- VERNIÈRE, P. (1959): « Diderot et l'invention littéraire à propos de Jacques le fataliste », *RHLF*.
- VERSINI, L. (1996): *Denis Diderot*, Paris, Hachette.
- WALTER, É. (1973): *Jacques le fataliste*, Paris, Hachette.
- WILSON, A. M. (1985): *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Laffont/Ramsay.

Temporalidad y ficciones literarias francófonas

BEATRIZ MANGADA

Universidad Autónoma de Madrid

1. CRÓNICA COMO TÉCNICA NARRATIVA ENTRE LA NOVELA HISTÓRICA Y EL RELATO RETROSPECTIVO

En 1981 Hélène Brodeur publicaba *La quête d'Alexandre*, primer volumen de *Chroniques du Nouvel-Ontario*. Este relato ficcional de la colonización del Norte de Ontario comenzaba con un encabezamiento en el que leemos:

Dans ce livre, à travers des personnages imaginaires, j'ai voulu revivre une époque révolue de l'histoire de l'Ontario-Nord, région qui s'étend de North Bay à Cochrane et au delà, et que l'on appelait autrefois le Nouvel-Ontario.

Il ne faut pas chercher sur une carte géographique Peltrie Siding, Miska et Sesekun. Ces agglomérations représentent respectivement un village agricole d'anglophones, une petite ville minière et une paroisse de Canadiens français et se trouvent quelque part entre Haileybury et Cochrane.

Tout le reste est vrai. Les événements relatés s'y sont vraiment déroulés. Le voyageur peut d'ailleurs en retrouver facilement la trace (Brodeur, 1985: 9).

Estas palabras advierten acerca de la veracidad del relato, veracidad que concierne no sólo a los aspectos histórico-temporales sino también a los geográficos. Nos encontramos ante una invitación/implicación del lector/viajero a participar en un pacto de creencia que no hace sino confirmar la expectativa suscitada por el título de la trilogía.

Dicha expectativa necesitará, entonces, de un conjunto suficientemente extenso de referencias a momentos y acontecimientos históricos precisos para configurar un marco histórico en el que encuadrar dichas crónicas y que justifican nuestro estudio de la temporalidad como eje vertebrador de la trilogía de Hélène Brodeur.

Como hecho literario, *Chroniques du Nouvel-Ontario*, no deja de ser un relato retrospectivo; pero el título, así como la riqueza del tiempo histórico recreado,

conceden a la trilogía de Hélène Brodeur una nueva categoría genérica: crónica como conjunción de un relato retrospectivo y de una novela histórica. Para ello, el yo-autor de la historia contada elige un narrador aparentemente ausente. La instancia narrativa parece surgir de la mirada, del pensamiento y de la palabra de los personajes. Junto al compromiso enunciativo de un narrador, siempre en tercera persona, que se sitúa fuera de la historia, el relato se construye en torno a un tiempo referencial y a un tiempo del relato¹ que procedemos a analizar en los tres tomos de la trilogía.

2. EL TIEMPO DEL RELATO EN *CHRONIQUES DU NOUVEL-ONTARIO*

*La Quête d'Alexandre*² narra la historia de un joven seminarista quebequés, Alexandre Sellier, que parte en busca de su hermano desaparecido en el noroeste de Ontario donde tuvo lugar un terrible incendio a principios de siglo XX; allí tomará contacto con un medio totalmente diferente al de su región natal, los Cantones del Este, y conocerá además a Rose Brent, joven inglesa que tras quedar huérfana partirá junto a su hermano a Canadá. La autora revive la época de los pioneros franco-canadienses llegados a Ontario donde gran parte de sus sueños se transformarán en una lucha constante contra una inhóspita región. El tiempo del relato en el transcurso de los 25 capítulos que componen la narración presenta tres momentos claves que se corresponden con las tres partes en que se dividen, a su vez, los 25 capítulos; en efecto, a la primera parte corresponde un tiempo del relato que nos lleva desde la primavera de 1913 hasta el verano de 1915, cuando Alexandre viaja a Ontario. En la segunda parte, la narración nos devuelve a 1912, lejos de Canadá. Alexandre desaparece de la escena y deja paso a Rose y al relato de su llegada a Canadá. La segunda parte se convierte de este modo, no tanto en una ruptura, sino más bien en una bisagra que unirá las vidas de los dos actantes. La tercera parte retoma el tiempo del relato abandonado en la primera parte, el verano de 1915, y nos conduce hasta el verano de 1916, momento en que se produce el gran fuego, acontecimiento que marcó la historia de la región y, por extensión, la de sus habitantes.

¹ Entendemos por tiempo referencial aquel compuesto por referencias y datos relativos a acontecimientos o personajes históricos. Es un tiempo que nos remite a la Historia pero que convive con el tiempo interno del relato y el tiempo de los personajes (Prado, 1984: 40-41).

² Primer tomo de *Chroniques du Nouvel-Ontario*, es publicado por primera vez en 1981 en las ediciones Les Quinze de Montréal y, posteriormente, en *Prise de Parole* de Sudbury en 1985; gracias a esta primera novela, su autora recibe en 1982 el premio Champlain y dos años más tarde, en 1984, el Prix du Nouvel-Ontario.

*Entre l'aube et le jour*³ presenta a una nueva generación de hijos de colonos que toma el relevo en un período de entreguerras en el que la ciudad se convierte en el nuevo espacio de proyección. A lo largo de los 26 capítulos encontramos referencias puntuales que permiten establecer un eje temporal que nos lleva del verano de 1930 al verano de 1938. La narración girará en torno a la vida de Jean-Pierre y sus deseos de marcharse de Val-d'Argent; a la vida de Rose-Delima que, ayudada por su hermano Germain, podrá convertirse en profesora y dedicar parte de su tiempo a un amor casi imposible hacia Donald; y al relato de la vida de este personaje prometedor. Eugène Marchessault aparecerá como el último representante de un sentimiento de repulsa hacia una tierra que con Rose-Delima empieza a llamarse Nouvel-Ontario y que terminará convirtiéndose en Ontario, patria de Alexandre, ya en el tercer libro.

En *Les Routes incertaines*⁴, el lector sigue descubriendo el devenir de los tiempos modernos en Ontario; el tiempo del relato arranca en 1938 y se detiene en 1968. A lo largo de 26 capítulos, la narración progresa en función de tres personajes ya conocidos, pero ahora en plena madurez. En esta ocasión Rose-Delima, Jean-Pierre y Donald dejarán atrás aquel Norte salvaje de sus padres para incorporarse al ritmo frenético de una modernidad encarnada por las ciudades sureñas de Ontario. La narración se acelera vertiginosamente y deja atrás las largas descripciones que ocupaban el primer relato; aquel inmenso mundo de árboles, aguas y nieves en donde Eugène luchó hasta su muerte queda en el recuerdo y se convierte en un pequeño reducto de paz y tranquilidad al que Alexandre, el protagonista de *La Quête d'Alexandre* regresa al final de sus días.

3. EL TIEMPO REFERENCIAL EN *CHRONIQUES DU NOUVEL-ONTARIO*

El acercamiento al tiempo referencial en *La Quête d'Alexandre*, nos muestra una disminución paulatina de alusiones al tiempo referencial a medida que avanza el relato. En la primera parte, que ocupa del capítulo I al capítulo X, encontramos un gran número de comentarios explícitos e implícitos que contribuyen en gran medida a delimitar un marco referencial. Destacaremos las alusiones al fuego de 1911 que asoló una gran extensión de territorio y que será a menudo recordado hasta que tenga lugar el segundo gran incendio en 1916 al final del libro: «... malgré

³ Segundo tomo de *Chroniques du Nouvel-Ontario*, fue publicado primero en 1983 en las ediciones Les Quinze y en 1986 en *Prise de Parole*; este nuevo relato le permite obtener el premio literario del periódico *Le Droit* en 1985.

⁴ Tercer y último tomo de *Chroniques du Nouvel-Ontario*, aparecerá publicado, únicamente, en *Prise de Parole* en 1986.

les événements qui avaient bouleversé le Nouvel-Ontario à cette époque...» (Brodeur, 1985: 13).

Junto a los grandes fuegos de 1911 y de 1916, la historia de la región de Ontario estuvo marcada por otra serie de acontecimientos como fueron la construcción del ferrocarril, la explotación minera y la expansión de población hacia tierras desfavorecidas; las alusiones a estos acontecimientos las encontramos en las páginas 37 y 38⁵. El papel que jugó el primer ministro liberal George William Ross entre 1899 y 1905 fue clave para la región, a este respecto citaremos el siguiente pasaje:

Lorsque George William Ross devint, le 21 octobre 1899, premier ministre de l'Ontario, il chercha immédiatement à découvrir un champ d'action [...] Il arrêta son choix sur le développement du district immense qui s'étendait à partir des lignes du Canadien Pacifique jusqu'à la baie James [...] (Brodeur, 1985: 36).

Señalaremos por último la referencia, en el séptimo capítulo, al reglamento XVII adoptado a principios de siglo con el fin de impedir la enseñanza del francés en las escuelas y que tardará en ser sustituido por un reglamento más flexible y acorde con una población francófona en constante aumento:

Depuis que le département d'Éducation nous a collé son règlement XVII l'été dernier, si on ne peut ouvrir notre école en septembre, on perdra à jamais le droit d'enseigner le français à nos enfants. [...] D'après l'article IV de leur foutu règlement, seules les écoles fondées avant 1913 peuvent continuer à enseigner le français (Brodeur, 1985: 94).

En la segunda parte, que se extiende del capítulo XI al capítulo XVI, los elementos que nos remiten al tiempo referencial desaparecen, tan sólo encontramos una referencia a la primera guerra mundial en el capítulo XIV: «En août le Toronto Weekly Star leur apporta les premiers échos de guerre qui s'annonçait en Europe. Puis, le 27 août, ce fut la manchette: "War Declared"» (Brodeur, 1985: 196). Finalmente, en la tercera parte, que incluye los capítulos XVII al XXV, tan sólo podemos mencionar las nuevas alusiones a los fuegos de 1911 y de 1916 en los capítulos XVIII y XXV: «Comment les gouvernements provincial et fédéral pouvaient-ils laisser de pareilles conflagrations se produire, d'abord en 1911, ensuite en 1916?» (Brodeur, 1985: 279).

A diferencia de *La Quête d'Alexandre*, en *Entre l'aube et le jour*, segundo libro de la trilogía, los capítulos se suceden del I al XXVI sin que estén estos agrupados en divisiones o partes mayores como ocurría en el primer libro; las alusiones a un

⁵ Encontramos, igualmente, referencias a la construcción del propio Canadien Pacifique en 1885 o a la construcción del Temiskaming and Northern Ontario Railway en 1902.

tiempo referencial vuelven a ser muy numerosas aunque destacaremos la proporción tan elevada de referencias al gran fuego de 1916. Hay que recordar que el norte de Ontario ha sufrido numerosos incendios. El fuego «Matheson», como así fue denominado el fuego del 29 de julio de 1916, fue, sin duda alguna, uno de los más virulentos que conoció esta región. Se atribuye su origen a unas pequeñas llamas provocadas por las chispas de una locomotora que se convirtieron en un fuego arrasador que acabó con las ciudades de Cochrane y Matheson, de ahí su nombre. Las cifras oficiales de muertos ascendieron a 233 aunque se cree que las pérdidas fueron mucho mayores. Como ya ha sido anteriormente indicado, los recuerdos del gran fuego del 29 de julio de 1916 recorren gran parte de la narración; en efecto, a lo largo de los 25 capítulos hemos localizado un total de 13 referencias al mismo. Si tenemos en cuenta que el número total de alusiones a un tiempo referencial alcanza la cifra de 25, comprobamos que el porcentaje es elevado; dichos comentarios los encontramos en los capítulos I, II, III, IV, V, VII, XVI, XXI, XXIV y XXV. Los términos que aluden al gran acontecimiento son variados pero todos parecen indicar su naturaleza terrible y devastadora. A pesar del paso del tiempo, los restos visibles y el recuerdo confieren a aquel fuego del 29 de julio de 1916 un carácter negativo. Pero no sólo el fuego de Matheson es objeto de numerosos recuerdos; de nuevo la primera guerra mundial y las bajas franco-canadienses que causó aparecen mencionadas en los capítulos I, XII, XIII y XXIII. Citemos el siguiente pasaje a modo de ejemplo: «Après la guerre de 1914, quand il avait hérité du magasin à la mort de son père...» (Brodeur, 1986a: 11).

Junto a estas alusiones encontramos, igualmente, una serie de referencias a personajes políticos, personajes de la vida pública y al Reglamento XVII que nos permiten enmarcar la narración en un momento preciso de la historia de Ontario; es el caso de los capítulos I, III, VII, XV: «Au moins en Ontario le premier ministre Ferguson avait tenu l'engagement qu'il avait pris de donner du travail en améliorant les routes» (Brodeur, 1986a: 13).

Junto a estas referencias cabe mencionar también a Henri Bourassa y Aurélien Bélanger por su relación con el movimiento nacionalista de principios de siglo que buscaba oponerse a la constitución de 1867 y cuya principal reivindicación era la salvaguarda del respeto de los canadienses franceses frente a los británicos. No hay que olvidar que a comienzos del siglo XX, Canadá era en su gran mayoría anglófono, a excepción de la provincia bilingüe de Quebec. Recordaremos que el ministerio federal de inmigración favorecía deliberadamente la llegada de británicos, pagándoles el pasaje e, incluso, entregándoles ayudas a su llegada. De esta manera el gobierno inglés se desprendía de un gran número de parados. Ante esta situación, los canadienses franceses aspiraban a recibir ayudas parecidas,

pero los jefes del movimiento nacionalista no obtuvieron ningún resultado. A esto hay que añadir el hecho de que las provincias de Nuevo Brunswick, Manitoba, Saskatchewan, Alberta y Ontario, aunque con poblaciones francófonas de cierta importancia, seguían prohibiendo la enseñanza del francés en las escuelas mediante el famoso reglamento XVII que tan a menudo es citado en este segundo libro, y que provocará un lento pero sólido sentimiento de identidad lingüística: «D'ailleurs l'enseignement du français dans les écoles étant alors interdit par le Règlement XVII, toutes les matières au programme se donnaient en anglais» (Brodeur, 1986a: 29).

Achille Nantel, perteneciente a la primera generación, querrá revivir el discurso nacionalista defendiendo una mejora de la situación de los canadienses franceses en la región, aunque sin demasiado éxito, ya que muere atropellado por un camión al salir de la redacción del diario *Le Droit* donde había entregado un artículo para su publicación: «Il voyait déjà l'article, coiffé de sa photographie, portant en gros titre: [...] Cet homme remarquable, disciple d'Henri Bourassa et d'Aurélien Bélanger,...» (Brodeur, 1986a: 200).

En *Les Routes Incertaines*, el recorrido por los 25 capítulos que constituyen este relato nos permite detectar una disminución muy considerable de alusiones explícitas o implícitas a un tiempo referencial concreto. En el capítulo VII encontramos una referencia a la segunda guerra mundial con motivo de la carta que reciben los Marchessault y en la que se les comunica la muerte de su hijo Paul (Brodeur, 1986b: 77). Cabe citar dos últimas referencias al famoso fuego de 1916, que es aún recordado, aunque de forma más distante que en el segundo libro: «... une fille qu'ils avaient nommée Amanda en souvenir de la grand-mère qui avait péri dans l'incendie de 1916» (Brodeur, 1986b: 83).

Asimismo, hallamos una alusión al movimiento nacionalista que defiende los intereses de los franco-canadienses en regiones minoritarias como es el caso de Ontario. En esta ocasión, ya no se trata de ideales algo lejanos y poco realistas como los de Achille Nantel, sino que se trata de la creación de una orden secreta, la orden de Jacques Cartier, compuesta por los hombres más influyentes de Timmins (Brodeur, 1986b: 98).

Y, en último lugar, una serie de referencias muy significativas a personajes de la historia de la región de Ontario. Jean-Pierre y Rose en su viaje al Norte reviven la historia de su región, rememorando un pasado histórico que han asimilado. Estos comentarios reflejan la conciencia de pertenencia a un determinado lugar y la aceptación de un pasado como propio: «Non. C'est Champlain qui a demandé aux Indiens qui l'accompagnaient si c'était la mer de Chine. [...]» (Brodeur, 1986b: 147).

4. LA RECUPERACIÓN DE UN PASADO COMO MEDIADOR PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD

A lo largo de los tres relatos las referencias a la estructura social, a través del hábitat y sus objetos significantes, son constantes. En efecto, en el primer libro de la trilogía encontramos pasajes descriptivos en los que las granjas y su aspecto interno y externo muestran diferencias sociales entre los diferentes colonos (pensemos en la modesta granja de Doug o de Ron frente a la lujosa casa de Cliff Murchison). A su vez, los comerciantes, médicos y demás profesiones rurales o urbanas, contrastan por su carácter civilizado con los «draveurs», cazadores y «trappeurs», representantes estos del lado más nómada de una sociedad que lucha por hacer del espacio circundante un lugar donde vivir. A medio camino entre el sedentarismo propio de los medios urbanos y el nomadismo característico de los grandes espacios, se encuentran los granjeros al reflejar un proceso de asentamiento humano en espacios poco favorables.

En *Entre l'aube et le jour*, asistimos a una evolución social del espacio. De los interiores pobres de las granjas pasamos a la descripción más aséptica de pueblos en los que las referencias al hábitat escasean; las clases sociales aparecen ahora menos marcadas en la ciudad. La evolución de las llamadas fuerzas de presión y los valores que estas representan han cambiado igualmente del primer al segundo libro. Recordemos que en *La Quête d'Alexandre*, la Iglesia aparecía como núcleo unificador en torno al cual las familias formaban pequeños núcleos rurales. El amor del «terroir», la mujer como célula básica de la familia, la religión católica y el francés aparecían como auténticos valores definitorios de los primeros pioneros franco-canadienses en su expansión hacia el norte. Sin embargo, en *Entre l'aube et le jour*, las referencias al Reglamento XVII, así como a figuras del nacionalismo canadiense –Henri Bourassa o Aurélien Béranger– merman protagonismo a la función colonizadora de la Iglesia. Los núcleos rurales crecen y provocan cambios de valores: la familia cede terreno al trabajo, al dinero y a los estudios; los proyectos, siempre innovadores, de Germain son un reflejo claro de ese cambio constante de una sociedad agrícola canadiense que se industrializa lentamente.

En *Les Routes incertaines* las referencias a hechos históricos son menos numerosas, aunque no por ello menos importantes. La evolución social e ideológica se manifiesta a través de la referencia a la Orden de Jacques Cartier como último intento de la Iglesia por seguir garantizando la permanencia de unos valores ya conocidos – familia, religión católica, trabajo de la tierra y lengua francesa. Pero la sociedad ontariense en permanente cambio busca definirse de otro modo. Los cambios empiezan a dejarse sentir; las granjas de trabajo se

convierten en fincas de recreo que permiten evadirse de la bulliciosa ciudad; de los duros trabajos en el campo pasamos a personajes desempeñando profesiones liberales como médicos, profesores o políticos que favorecerán la consolidación de nuevos valores, ya mencionados en *Entre l'aube et le jour* como son el trabajo, el dinero o los estudios.

5. EL METADISCURSO HISTÓRICO EN *CHRONIQUES DU NOUVEL-ONTARIO*

El acercamiento a la dimensión temporal de *Chroniques du Nouvel-Ontario* no debe de olvidar la presencia en el texto del metadiscursio histórico; en el caso de las crónicas que nos ocupan, este está ligado a la colonización como proyecto político pero con trascendencia a nivel religioso y social.

Políticamente, la colonización del Gran Norte será defendida como empresa que permitirá expandir las fronteras y enriquecer el país. La construcción del ferrocarril así como la explotación agrícola, forestal y minera favorecerán un modo de vida nómada que poco a poco irá transformándose. Pero este proceso de expansión territorial difícilmente hubiera triunfado sin la labor eclesiástica. En efecto, la Iglesia católica aprovechó este movimiento expansivo para su propio desarrollo, al mismo tiempo que actuaba de garante de unos valores definitorios para los franco-canadienses que ya han sido comentados, como el catolicismo, el francés, la familia y el trabajo de la tierra, valores tradicionales que viajarán allá donde se construya una parroquia generando a su vez el correspondiente núcleo familiar⁶. La colonización provocó por último un cambio en los referentes que fundan la identidad de una cultura. Pensemos que el descubrimiento de los grandes espacios favoreció la toma de contacto con una realidad espacial que en nada se parecía al referente europeo; un espacio que había que colonizar, y del que había, por lo tanto, que apropiarse para poder enraizarse en él.

Pero este proceso resultó ser más problemático de lo que se pensó, ya que tan sólo los más fuertes sobrevivieron, provocando a su vez un cambio de mentalidad y la gestación de una nueva identidad más adecuada al nuevo contexto espacial.

La historia oficial de los orígenes de la nación canadiense parte, pues, de la exitosa puesta en marcha de un proyecto político de conquista territorial que pasaba por la dominación humana del medio. La expansión hacia el Oeste continental se fundamentó en tareas de prospección para la explotación minera del suelo, en el comercio de pieles y en la tala de árboles como medio de obtener

⁶ Este mismo esquema de organización social lo encontramos en *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon. Podemos aludir en este sentido a la importancia de las reuniones en la puerta de la Iglesia o las compras en la ciudad como los principales contactos con la civilización: «*d'autres, avant de partir, allaient passer une heure dans un des deux lieux de réunion du village: le presbytère ou le magasin*» (Hémon, 1954: 13).

campos de cultivo y madera para la construcción de viviendas y del ferrocarril. Todas estas acciones se apoyaban en la «drave», o conducción vía fluvial de los troncos hacia aserraderos en zonas americanas. Estos trabajos eran realizados por los pioneros quebequeses que eran pagados por el gobierno con terrenos en las nuevas extensiones y con cantidades mínimas de dinero. Pero esta empresa política no olvidó la necesaria dimensión social que requería la expansión de un incipiente Canadá y reclutó para ello a familias enteras que se desplazaron hacia grandes espacios naturales.

La versión comúnmente aceptada de esta etapa histórica se detiene en este punto y los documentos apenas hablan de las mujeres de estos primeros colonos. Existen, sin embargo, otros relatos no oficiales, como son las narraciones literarias que recrean capítulos de la historia para comprobar cómo durante las largas ausencias de sus maridos estas mujeres fueron las encargadas de salvaguardar unos hogares francófonos y católicos. Entre los ejemplos más representativos de este tipo de relatos, evocadores de la dimensión humana de los tiempos de la colonización, citamos a *Maria Chapdelaine* (1954) de Louis Hémon⁷, *Pélagie la Charrette* (1979) de Antonine Maillet,⁸ *Sources* (1942) de Léo-Paul Desrosiers⁹ y como no, la trilogía objeto de estudio, *Chroniques du Nouvel-Ontario* de Hélène Brodeur, con personajes femeninos como Alma Marchessault o Rose Brent.

Tras nuestro análisis del tiempo del relato, del tiempo referencial y del metadiscurso en *Chroniques du Nouvel-Ontario*, nuestra reflexión acerca de la escritura de las crónicas como género, en la encrucijada entre la novela histórica y el relato retrospectivo, adquiere una mayor justificación. A su vez, la extensa representación mimética de dicha historia contribuye a convertir *Les Chroniques du Nouvel-Ontario* en un proyecto narrativo con una doble dimensión intencional. Por un lado, contribuir a difundir un pasado común, contar la historia de los

⁷ Esta obra es considerada como uno de los primeros textos fundacionales de la literatura quebequesa. Su autor, un francés que vivió durante años en el poblado de Péribonka introdujo con su relato la realidad franco-canadiense en Francia. La protagonista del relato, Maria Chapdelaine representa el tipo de mujer que se espera de una futura esposa de colono, a saber, una buena madre para sus hijos, cualidad esta que implicaba la inculcación del idioma francés y la práctica de la religión católica.

⁸ Esta novela supone la consagración de la epopeya del pueblo acadiense en la que las mujeres aparecen una vez más como bastiones de una tradición cultural que habrá que conservar. La narradora confiesa su deseo de reconstruir la historia de Acadia a partir de una tradición oral que no hace sino completar la dimensión social de una historia no oficial. En la misma línea hemos de situar, *Les Cordes-de-bois* (1977), también de Antonine Maillet.

⁹ Nos hallamos ante el relato del difícil enraizamiento de los primeros colonos franceses en la Nouvelle-France entre 1636 y 1665. Las descripciones líricas abundan en medio de una acción reducida a la vida en el medio rural. El papel de la mujer se confirma como núcleo familiar y garante de la preservación de unos valores ya comentados. La obra fue publicada por el propio autor en una imprenta popular y no ha conocido más reediciones.

franco-ontarienses para que puedan leerla, conocerla y asimilarla como suya; y por otro, uno más ontológico: convertir en identidad una red de múltiples factores de los cuales el tiempo histórico, vivido como pasado propio, adquiere gran relevancia. En definitiva, contribuir a la rememoración de un pasado común como base para la aceptación de una identidad.

Estas crónicas contribuyen a no olvidar la memoria colectiva. El tiempo pretérito, una vez vivido como propio, podrá ser rememorado como un pasado común; y el espacio, una vez ensoñado en términos positivos de asimilación, podrá proyectar la instauración de la identidad franco-ontariense.

BIBLIOGRAFÍA

- BRODEUR, H. (1985): *La Quête d'Alexandre, Chroniques du Nouvel-Ontario*, Sudbury, Prise de Parole.
- . (1986a): *Entre l'aube et le jour, Chroniques du Nouvel-Ontario*, Sudbury, Prise de Parole.
- . (1986b): *Les Routes incertaines, Chroniques du Nouvel-Ontario*, Sudbury, Prise de Parole.
- HOTTE L. y J. MELANÇON (2005): *Thèmes et variations. Regard sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de Parole.
- JAENEN, C. J. (dir.) (1993): *Les Franco-Ontariens*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- MANGADA, B. (2003): *Hélène Brodeur*, Ottawa, Éditions David.
- PRADO, J. del (1984): *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad.

La intemporalidad de los discursos de los cazadores mandingas

VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES
Universidad de Oviedo

Los relatos épicos de los cazadores mandingas constituyen espectáculos orales que se desarrollan en momentos concretos y relevantes. Desde hace siglos los narradores reproducen las hazañas de los *simbon* o maestros cazadores pero también pretenden aconsejar a la audiencia mediante reflexiones moralizantes. Constataremos que muchos de sus comentarios juzgan severamente a las mujeres y que estas críticas no varían a pesar del paso del tiempo. El volumen editado por Jean Derive y Gérard Dumestre titulado *Des hommes et des bêtes* así como los dos tomos de narraciones recopiladas por Annik Thoyer *Maghan Jan et autres récits des chasseurs du Mali* y *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali* nos servirán de gran ayuda para analizar la función de los personajes femeninos. Antes de profundizar en nuestro objeto de estudio, consideramos conveniente proporcionar algunas explicaciones básicas sobre los mandingas y su producción artística.

El territorio mandinga incluye una gran parte de Malí, el sudoeste de Burkina Faso, una parte de Gambia, zonas del este de Senegal e incluso se adentra en Liberia. Un importante porcentaje de la población mandinga vive de la agricultura aunque los ingresos de algunos pueblos, como el diula, provienen también del comercio. Los habitantes de esta extensa área comparten creencias, costumbres y prácticas. Además, han desarrollado una rica literatura oral en la que los cantos de los cazadores gozan de gran prestigio.

J. Derive y G. Dumestre distinguen dos tipos de caza en esta zona de África: por un lado, la de los cazadores ocasionales; por otro, la que es exclusiva de expertos cazadores que componen asociaciones que celebran ritos específicos. Estos últimos son conocidos en la lengua maninka como los *dônso*. Actualmente, los cazadores gozan aún de gran prestigio a pesar de que su actividad haya disminuido enormemente debido a un estricto control gubernamental. Sus cofradías agrupan

individuos de cualquier clase social, religión, etnia y sexo¹. Cualquier nuevo miembro debe ser instruido por un maestro cazador que le enseñará no sólo a respetar algunas prohibiciones sino también estrategias cinegéticas, fitoterapia y prácticas mágicas. Determinadas ceremonias de estos cazadores favorecen la exhibición de su literatura oral.

Los cantos de caza o *dònsodonkili* pueden ser cantados o declamados y la música de un instrumento de cuerda denominado *nkòni* facilita el desarrollo de la función narrativa ya que frecuentemente cada tema musical está ligado a un héroe. Por otra parte, los intermedios musicales introducen nuevas aventuras. Cada recitación oral constituye un espectáculo en el que destaca la entonación y la dicción del narrador o *sora*², los comentarios y expresiones de su acólito y la reacción del público. En efecto, el *sora* suele narrar acompañado de un colaborador que responde a algunas de sus preguntas y que, a la vez, no oculta sus impresiones. También es usual que los discípulos del artista o este interlocutor añadan el término *naamu* (sí) al final de algunas versos o unidades prosódicas. Las digresiones y los proverbios a los que recurre el orador dan prueba de su sabiduría. Además, generalmente el narrador da inicio a la recitación mediante algunas consideraciones filosóficas, canciones o una breve frase introductora. Igualmente, recurre con frecuencia a la repetición de episodios o versos. Existen diversas clases de cantos: en primer lugar, aquellos de índole sagrada que acompañan ciertos ritos de caza; además, los panegíricos, mediante los que se elogian a los cazadores en general o a uno de ellos; cantos provocativos, puesto que pretenden despertar el orgullo de un cazador para que aspire a dar caza a una presa de mayor envergadura; por último, relatos épicos que exaltan la historia de algunos célebres cazadores. Los bambara y los maninká denominan *dònsomaana* a estas narraciones épicas.

Esta producción puede ser recitada ante cualquier tipo de público, sin embargo, los individuos que no pertenecen a las asociaciones comprenderán en menor grado el sentido de los textos orales. El orador es un miembro de la cofradía aunque no está obligado a ser cazador. Elige libremente la práctica de esta actividad artística pero debe seguir las enseñanzas de un maestro durante varios años. Estos profesionales de la narración reciben diferentes nombres según las variantes dialectales. Algunas de las denominaciones más populares son *sérewa*,

¹ Los diula de Kong crean asociaciones en las que el ingreso es más difícil que en las de otros territorios mandingas.

² Este término, al igual que otros que empleamos en este artículo, varía dependiendo de las lenguas. A. Thoyer denomina a los intérpretes de los relatos de los cazadores *donsojeli* y a los textos que ensalzan la figura de los cazadores *donsomaana*.

sora y *dònsonkonifola*. Estos oradores pueden dedicarse a la caza pero generalmente la mayor parte de sus ingresos provienen de la agricultura. No obstante, si su fama les precede, sus recitaciones les aportarán grandes beneficios.

Una vez realizada esta breve introducción sobre el estatuto social de los cazadores y de los *sora* examinaremos la función de la mujer en los relatos épicos mandingas y ello exige la distinción de varios personajes: la mujer soltera, la esposa y la madre.

En el canto titulado *Sirankòmi*, Kanko, la joven hembra de elefante que se transforma en mujer para vengarse del cazador Sirankòmi, encarna la bella mujer que con sus encantos y astucia engaña a su amante intentando ocasionarle la muerte. Las digresiones del narrador recomiendan al público desconfiar de las apariencias y los gestos femeninos. Véase la siguiente:

Ne crois pas en l'amour d'une femme sous prétexte qu'elle a mis au monde dix enfants dans ta famille !

Le jour où vous êtes en bons termes, elle te dira tout ce qui te fait plaisir, mais le jour où vous serez en mauvais termes, elle sera pour toi un ennemi redoutable ! (Thoyer, 1995: 43).

Además, este personaje seduce a su amante para descubrir sus secretos de caza. Una de sus estrategias consiste en el momentáneo rechazo de las relaciones sexuales para avivar el deseo de su pretendiente. Existen otras artimañas femeninas para atraer a los hombres como detalla el *sora* Karamogo Doumbia a su colaborador o *répondant*:

Les femmes ont une façon de conquérir les hommes, tu ne sais pas cela ?

Pour sûr !

Elles vont s'asseoir tout à trac, tout naturellement comme ça, sans apprêt.

Ah oui ! comme font aussi les chiens ! (Derive y Dumestre, 1999: 77).

Gracias a la ejecución de estas estrategias otro personaje femenino, Makouraba, consigue que Simbon le conceda los amuletos y los conocimientos necesarios para que su hermano se convierta en un gran cazador³. No es extraño que los *sora* dediquen algunos versos a realzar la belleza de estas mujeres pues en

³ No es el único caso en que las hermanas utilizan sus encantos para colaborar con sus hermanos. Según indican Derive y Dumestre, en el relato *Dakouda* la hermana de Mari de Diènèba, hijo de Dakouda, le ayuda a derrotar al búfalo asesino de su abuelo y tíos (Derive y Dumestre, 1999: 104). La versión de *Soundjata* de D.T. Niane es uno de los más emblemáticos textos épicos en donde la hermana del protagonista le confiesa el nombre de la fatídica arma que le permitirá vencer a su mayor rival.

parte su poder reside en su aspecto físico⁴. Véanse las descripciones de Kanko y Makouraba:

Kanko se mit à marcher en se dandinant !
Son petit nombril ressemblait à une boulette de to !
Son ventre rond à un œuf nouvellement pondu ! (Thoyer, 1995: 35).

Makouraba partit donc devant Manou Mori,
balançant son corps superbement épanoui.
Ah, ça ! ça ballottait bien !
Mon cher, tu n'aurais pas mis deux doigts entre les seins !
Hé ! hé !
C'était comme une provocation ! (Derive y Dumestre, 1999: 75-77).

Asimismo, Sanabana Woulé⁵ decide ayudar a su marido, por lo que se sirve de su belleza para fascinar a Dyifinbamba, el cocodrilo depredador de vidas humanas, despojándole de su fuerza tras haberle sonsacado el secreto de su protección mágica⁶. Estas son algunas de las palabras que revelan sus argucias:

il faut que tu m'apprennes,
à moi qui suis une enfant, comment te prendre,
pour que je ne me fasse pas mal,
alors que j'ai du plaisir avec toi.
[...]
alors que je suis amoureuse de toi.
[...]

⁴ El *sora* Mamadou Jara proporciona los cánones de la belleza femenina, ensalzando las formas corporales voluminosas y el modo de caminar:

Numuntènè était une belle fille,
une belle jeune fille !
Elle avait toutes ses dents, les cheveux très noirs !
les cinq doigts bien droits !
les seins bien hauts !
les fesses fermes comme unealebasse verte !
le ventre gras comme un œuf nouvellement pondu ! (Thoyer, 1995: 135).

Otras descripciones del narrador Karamogo Doumbia durante su diálogo con su colaborador revelan su admiración por las formas opulentas de las mujeres:

Makouraba est devenue une jeune fille aux formes bien pleines.
Oui !
Il y a des seins dont on dit qu'ils sont comme des grosses calebasses, non ?
[...]
Toi, tu mérites d'avoir une fille aux seins de calebasse ! (Derive y Dumestre, 1999: 73-75).

⁵ Este personaje es llamado también Sanaba como muestra la cita que integramos en este artículo.

⁶ También en *L'épopée bambara de Ségou* algunas mujeres se apoderan de determinados objetos de sus amantes lo que conlleva su perdición, bien porque son amuletos o por el uso mágico que de ellos se hace después del robo.

Alors Sanaba Woulé s'approcha un peu de la Muraille-de-Dyifin [Dyifinbamba]
et de sa main
lui caressa la tête (Derive y Dumestre, 1999: 209).

Este pasaje contrasta la sagacidad de Sanabana con la ingenuidad y vanidad del reptil, ya que la fiera, creyéndose seductora, ha sido seducida y burlada de modo que posteriormente se considera traicionada⁷. Debido a la facilidad con la que las jóvenes Kanko y Sanabana obtienen las confesiones de sus amantes se deduce que el varón es un ser vulnerable y fácil de engañar. Sin embargo, los descuidos y las negligencias masculinas no originan la crítica del narrador. Por ejemplo, parece que en *Sirankòmi* el único personaje que recibe sus insultos es la protagonista que pretende salvarse de aquel que le da caza. Así, es juzgada de pérfida, crápula y peligrosa⁸. Asimismo, el contador advierte que la única traición que los varones no pueden impedir es la femenina:

Quelqu'un peut échapper à une trahison, mais il ne peut dans sa vie échapper à
la trahison d'une femme !
Quand une femme te trahit, tu n'y échappes pas ! (Thoyer, 1995: 59).

La fragilidad masculina queda de manifiesto de nuevo en las declaraciones de la esposa de Dakouda:

Dakouda est un homme,
un homme adulte n'est pas difficile à convaincre.
Être femme, c'est connaître les secrets.
Aux hommes la force brutale, aux femmes les artifices.
Un homme que sa femme couvre ne peut être découvert⁹ (Derive y Dumestre,
1999: 133).

⁷ Puede sorprender que el cocodrilo se crea víctima de la traición femenina tras haberse apoderado de la esposa de su rival pero no debemos olvidar dos factores: por un lado, es la joven la que se adentra en el río provocando al reptil; por otro, es ella quien ofrece sus encantos; además, la mujer es concebida como una posesión y por ello, Dyifinbamba, introduciéndola en su morada y creyéndose amado, la considera como suya.

⁸ El relato titulado *Misiba* refleja el trato despectivo al que está sometida la mujer del cazador que da nombre al texto. Véanse algunos insultos que recibe: «Vieille débauchée insultante»; «Les femmes sont vraiment stupides» (Thoyer, 1999: 79, 83). Igualmente, el *sora* Dyimba Diakitè opone en varias ocasiones determinados hábitos masculinos a los femeninos. Para degradar a algunos varones los compara con las mujeres:

Le bon-à-rien fuit,
il fuit des combats
[...]
qu'une femme même ne fuirait pas (Derive y Dumestre, 1999: 153).

⁹ No podemos asegurar que algunos de estos versos no correspondan a una digresión del *sora*. Como Derive y Dumestre advierten, no es fácil discernir las palabras de los personajes de los comentarios del narrador.

El *sora* Dyimba Diakit  insiste en el poder de las intrigas femeninas puesto que originan entuertos que nadie puede deshacer:

Quand une femme trame une intrigue, nul ne peut la d jouer.
Si une femme intronise un chef
[...]
nul ne peut détrôner celui-là (Derive y Dumestre, 1999: 145).

Además, parecen dominar artes exclusivas de su género para provocar conflictos e incluso hay acciones que las enojan m s que otras:

Les femmes connaissent une forme de querelle qui n'en est pas une,
si tu vois une femme
faire grise mine le matin,
c'est qu'elle n'est plus en faveur auprès de son mari.
Des malheurs que la femme connaît
[...]
ceux de la nuit sont la plus grave des choses,
de celles qui ne pardonnent pas (Derive y Dumestre, 1999: 135).

El artista Mamadu Jara recomienda, asimismo, sospechar de la mujer obstinada porque es muy posible que pretenda embaucar: «Une femme qui ne recule devant rien ne cesse de fausser les choses» (Thoyer, 1995: 75). Si bien Kanko podría ser considerada como una heroína porque demuestra poseer el valor de librarse de aquel que aniquila a los animales, la visión que el narrador da de ella es la de un ser astuto pero traidor que merece la muerte.

Además, la rivalidad entre las esposas de un mismo hombre es origen de disputas que desencadenan la desgracia del cónyuge. El narrador aprovecha los enfrentamientos femeninos para emitir sus comentarios m s mis ginos. Véanse algunos de ellos:

[...] épouser plusieurs femmes n'est pas sans conséquence !
Oh ! Retiens cette parole :
si tu épouses deux femmes, toutes les deux font partie de ta famille,
mais si tu en épouses une troisième, tu introduis la rivalité chez toi !
Oh ! Epouser plusieurs femmes, c'est un leurre ! (Thoyer, 1995: 133).

Il est très dangereux pour une femme de faire confiance en une autre femme !
(Thoyer, 1995: 145).

Incluso el texto *Manden Mori* incluye la ofrenda que la esposa puede ejecutar para perjudicar a sus rivales:

Eh ! C'est l'offrande pour la co pouse !
Si Dieu m'a cr e e, je viendrai à bout de cette trahison !

C'est la trahison du mauvais mari !
 Si Dieu m'a créée, je viendrai à bout de cette trahison !
 C'est la trahison du mauvais frère !
 Si Dieu m'a créée, je viendrai à bout de cette trahison !
 C'est l'offrande pour Numuntènè !
 Si Dieu m'a créée, je viendrai à bout de cette trahison ! (Thoyer, 1995: 139-141).

Este relato da prueba de la crueldad de la mujer con las otras esposas de su marido. Por otra parte, de las manifestaciones del *sora* Dyimba Diakité se deduce que la mujer puede ser un mal, pero necesario para la formación de una familia:

Point de famille heureuse sans une femme, point de famille malheureuse sans femme, point de famille heureuse sans une vraie femme (Derive y Dumestre, 1999: 133).

Sin embargo, el narrador Dyoma Moussa Sangaré se muestra más moderado y asegura que los comentarios despectivos de determinadas mujeres sobre otras son erróneos e injustos:

Quand parlent les femmes bonnes-à-rien,
 elles disent
 qu'être femme est un malheur,
 Tu parles !
 Être femme n'est pas un malheur,
 c'est être bonne-à-rien qui est un malheur !
 Être un homme n'est pas un mal,
 être une femme n'est pas un mal,
 ce que tu es,
 efforce-toi de l'être du mieux possible¹⁰ (Derive y Dumestre, 1999: 177).

Pero si los comentarios de los *sora* sobre las mujeres son peyorativos, también constatamos que en sus discursos se ponderan algunas de sus virtudes. A la mujer traidora se opone la fiel y buena esposa, aquella que es capaz de soportar el desprecio y el castigo físico de su marido durante años. Numuntènè padece la ira de su cónyuge como muestran estos versos: «Manden Mori prit une cravache sèche, entra dans la chambre de Numuntènè, la frappa comme s'il ne s'agissait pas d'un être humain, lui donna des coups comme s'il ne s'agissait pas d'un être vivant !» (Thoyer, 1995: 143). Sin embargo, la protagonista responde así a su agresor: Manden Mori ! dit-elle. Tu es mon père, tu es ma mère !

¹⁰ Posteriormente encontramos la misma reflexión aunque en esa ocasión no menciona a los varones.

Je ne retournerai pas chez moi. Il faudra que l'on transporte mon cadavre ! Je ne retournerai pas chez moi !
Tu es mon père, tu es ma mère ! (Thoyer, 1995: 143).

El narrador, al igual que los *griots* de algunas epopeyas, elogia la figura de la esposa sufridora, cuya recompensa reside en la fortaleza de sus hijos. Parece que existe una creencia popular que sostiene que el padecimiento materno fortalece al hijo¹¹. El músico de cazadores Mamadu Jara añade en uno de sus relatos los siguientes versos:

Si une femme endure la disgrâce jusqu'à la fin de sa vie,
son enfant sera fort !
Si une femme est méchante, son enfant ne sera pas fort,
elle mettra au monde de beaux enfants,
mais elle n'aura pas d'enfants forts jusqu'à la fin de sa vie ! (Thoyer, 1995: 173).

Las madres de los cazadores adquieren gran importancia en estos textos orales. El texto *Dakouda* refleja la alta consideración que la sociedad africana tiene de la maternidad y el recelo y la preocupación que genera la esterilidad. En el relato *Manou Mori* la montaña castiga a los cazadores raptando a sus esposas para impedir su descendencia. Las progenitoras destacan en estas narraciones por su función protectora. La madre de Santien-et-Karotien se enfrenta tan energicamente a la población que el narrador manifiesta: «Que personne ne prenne sa mère à la légère !» (Derive y Dumestre, 1999: 179). La madre del personaje Banjugu le proporciona sabios consejos pero además, distingue fácilmente a aquel que intenta engañar a su hijo, por lo que se caracteriza igualmente por su astucia. Sira indica a su hijo adoptivo y a su nuera las graves consecuencias que entraña no tener descendencia y recurre a artimañas para poner fin a la esterilidad de la pareja. La anciana madre del cazador Sirankòmi pronto desconfía de la pretendiente de su hijo y, del mismo modo que hace el narrador con su público, advierte al protagonista del riesgo que supone confiar en

¹¹ Veronika Görög-Karady ya había constatado este fenómeno en la literatura oral: «On y relie volontiers la souffrance que les femmes doivent endurer, en tant qu'épouses mal-aimées ou maltraitées, et leur réussite dans leur rôle maternel» (Görög-Karady, 1988: 6). La epopeya *Soundjata ou l'épopée mandingue* refleja esta creencia. Sogolon, la madre del protagonista, jorobada y de evidente fealdad, padece la ira de Sassouma Béréte, la primera esposa de su marido. Su hijo se convierte en el liberador del territorio mandinga (Niane, 1960). Derive y Dumestre afirman que frecuentemente las madres de los héroes de los relatos de caza carecen, en principio, de prestigio social por presentar determinadas trastornos físicos o incapacidades. Aseguran estos autores que la leyenda precisa que la madre de Manden Bori era enana y que la de Santien-et-Karotien era vieja y parecía estéril (Derive y Dumestre, 1999: 160).

las mujeres¹²: «On ne confie pas tous ses secrets à une femme ! Fais attention !» (Thoyer, 1995: 51). Igualmente, la progenitora de Maghan Jan es la primera en sospechar de su futura nuera. Por otra parte, en estos cantos hallamos un motivo frecuente también en los cuentos: la desobediencia de los hijos a las madres desencadena el castigo de los primeros. Esto le sucede a Maghan Jan, a Sirankòmi y también, en esta misma narración, a las jóvenes hembras de los animales cuando las ancianas les recomiendan prudencia ante la llegada de los desconocidos¹³. Si los animales hubiesen aceptado el consejo materno no habrían perdido la vida.

No obstante, aunque la imagen de la madre sea valorada positivamente, los narradores de estas narraciones desconfían de las artimañas femeninas, de su propensión a engañar y tramar planes que anulen la voluntad masculina. Por ello, Dyimba Diakitè, relatando las estrategias de la madre y de la esposa de Bajuro, manifiesta así el temor que le producen las mujeres: «C'est depuis ce jour-là que j'ai vraiment peur des femmes» (Derive y Dumestre, 1999: 149).

Un nuevo personaje femenino destaca en estos relatos por el trato peyorativo que recibe del narrador: la anciana. Mamadu Jara no oculta su antipatía por las ancianas, a las que culpa de sembrar la discordia con sus cotilleos en diversos relatos y a las que, en ocasiones, opone la seriedad masculina:

Le flair des vieilles femmes est plus développé que n'importe qui !
 Les cancans des vieilles femmes sont nocifs !
 Si tu vois trois vieilles femmes, elles séparent les membres d'une famille !
 Une amitié avec une vieille femme ne se termine jamais sans bagarre !
 Avoir une vieille femme à charge, cela entraîne des difficultés !
 Les vieilles femmes qui finissent le plat de toi de la veille sèment la discorde !
 Les vieilles femmes sans enfant ne cessent de mentir, elles ne cessent d'opposer des gens les uns aux autres ! (Thoyer, 1995: 81-83).

Les vieilles femmes ne cessent de moucharder en ce monde !
 Avoir une vieille femme à charge n'est pas sans conséquence !
 [...]

 La conversation est plus profitable à l'homme que les querelles quotidiennes !
 (Thoyer, 1995: 137).

También, el músico de los cazadores Ndugacè Samaké profiere comentarios similares:

¹² También en las epopeyas los *griots* aseguran a los oyentes que las mujeres tienden a revelar secretos.

¹³ Sirankòmi responde así a su madre: «Mère, laisse-moi ! Tu as vécu ton temps, je vis le mien ! Laisse-moi !» (Thoyer, 1995: 51). Las jóvenes hembras animales faltan al respeto a sus madres mediante estas afirmaciones: «Vieilles femmes ! Laissez-nous ! Vous avez vécu votre époque, nous vivons la nôtre !» (Thoyer, 1995: 83).

Deux mois après cette décision,
le troisième mois, le bruit se répandit
que Pènda était enceinte.
C'était l'œuvre des vieilles femmes.
Si la calomnie convient à certaines personnes,
c'est bien aux vieilles femmes !
Si les cancans conviennent à certaines personnes,
c'est bien aux vieilles femmes !
Si les médisances conviennent à certaines personnes,
c'est bien aux vieilles femmes ! (Thoyer, 1999: 23).

Igualmente, es otra anciana la que no puede contener su espíritu chismoso y necesita divulgar el nacimiento de Bolinyama, por ello se expresa así:

L'enfant vint au monde !
Une vieille femme vint à passer
en disant : « Je ne peux garder le secret de cet évènement » (Thoyer, 1999:
139).

De la lectura de *Bilisi Ngòni* se deduce que las ancianas tienden a mentir y a contar banalidades:

C'est [la marmite] pour les vieilles femmes qui mentent !
et disent des futilités (Thoyer, 1999: 113).

No obstante, la indiscreción de las mujeres no es un defecto únicamente de las ancianas, sino también de las jóvenes, como permite constatar el lamento del reptil Dyifinbamba:

Que personne ne dévoile ses secrets à une femme !
Qui que tu sois,
ne dis pas tout à une femme !¹⁴ (Derive y Dumestre, 1999: 231).

A pesar de que algunos de los motivos que hemos examinado en este artículo aparecen también en otros géneros orales africanos, creemos que los relatos épicos de los cazadores constituyen uno de los géneros literarios que más claramente presenta a la mujer como una amenaza para el hombre, objeto del deseo erótico, capaz de vencer al varón gracias a sus encantos. A la imagen de la madre, sabia consejera y a la de la esposa sumisa, concebida para la reproducción, se opone la simbolización femenina del placer. Dos son los factores que contribuyen a la configuración de esta última mujer: por un lado, sus acciones; por

¹⁴ No podemos asegurar que este comentario no sea una digresión del narrador ya que en ocasiones, integradas en el texto, tampoco se distinguen fácilmente de las reflexiones de los personajes.

otro, las digresiones de los narradores y las declaraciones de otros personajes. Por otra parte, la visión misógina de los *sora* no se detiene ahí, estos artistas recriminan a las mujeres su carácter indiscreto y envidioso que mediante sus comentarios y actos originan disturbios difíciles de resolver.

BIBLIOGRAFÍA

- DERIVE, J. y G. DUMESTRE (1999): *Des hommes et des bêtes, Chants de chasseurs mandingues*, París, Classiques africains.
- GÖRÖG-KARADY, V. (1988): «Introduction et commentaires», en GÖRÖG-KARADY y MEYER : *Images féminines dans les contes africaines (aire culturelle manding)*, París, Edicef.
- KESTELOOT, L. (1993): *L'épopée bambara de Ségou*, París, L'Harmattan.
- NIANE, D.T. (1960): *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Dakar, Présence africaine.
- THOYER, A. (1995): *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali*, París, L'Harmattan.
- . (1999): *Maghan Jan et autres récits des chasseurs du Mali*, París, L'Harmattan.

Les heures du jour dans *Les Liaisons dangereuses*

MARÍA TERESA RAMOS GÓMEZ
Universidad de Valladolid

La temporalité des *Liaisons dangereuses* est un sujet abondamment traité. On sait la précision avec laquelle Laclos a établi la chronologie, le soin avec lequel il a daté les lettres, ses ressources pour exprimer le temps vécu et créer la durée dans le roman. Mais pourquoi introduit-il de si nombreuses références horaires au cœur du texte? Pourrait-on y voir autant d'indices offerts à la sagacité du lecteur?

En effet, la récurrence des indications temporelles et la précision des heures est frappante, et bien que le roman ne nous présente que des personnages oisifs, sans d'autres occupations que les rendez-vous, les spectacles et les soupers, le temps semble être une obsession pour les meneurs de jeu¹ :

J'espérais pouvoir vous renvoyer ce matin la réponse de ma bien-aimée : mais il est près de midi, et je n'ai encore rien reçu. [...] je ne fermerai cette Lettre qu'à deux heures, dans l'espoir de pouvoir y joindre la réponse désirée.

A deux heures après-midi : Toujours rien, l'heure me presse beaucoup; je n'ai pas le temps d'ajouter un mot (L142).

Les libertins savent « le prix du temps » (L63), cherchent à l'employer à leur gré (L20), à en profiter (L47), et sont hantés par l'idée de le perdre (L71); ils semblent regarder constamment la montre, et le mot « heure » revient sans cesse dans leurs lettres : Valmont l'utilise 45 fois, et Mme de Merteuil 31. Par contre, Mme de Rosemonde ne l'emploie jamais. Quant à Mme de Tourvel, elle ne l'utilise que cinq fois, et ce mot n'apparaît dans ses lettres qu'à partir du moment où elle avoue son amour, écrivant à Mme de Rosemonde : « à l'heure où j'avais coutume de le voir chaque jour, je serai dans des lieux où il n'est jamais venu » (L102). Sa naissance à l'amour est le moment axial qui fournit le point zéro du comput

¹ Versini (1968 : 609) constate « la domination des libertins sur le temps »; Coulet (1983 : 184) affirme que « les libertins prétendent [...] dominer le temps et le mettre à leur usage », et Goldzink (2001 : 41-43) parle de « la dévorante hantise du temps, si caractéristique des roués de Laclos ».

temporel, un avant et un après qui donnent à sa vie un cours nouveau, et à son langage des termes révélateurs².

Les indications horaires que Laclos fait préciser à ses personnages permettent non seulement d'envisager leur attitude par rapport au temps, mais aussi de reconstruire leur emploi du temps.

La journée des personnages à Paris, à l'égal de l'espace de leurs hôtels, est divisée entre le privé et le social³. Ils passent la matinée dans leurs appartements, occupés par la toilette, la lecture et la correspondance⁴. Le repas de midi – à l'époque le dîner – est privé⁵, et donc sans étiquette : de la sorte, Cécile et sa mère sont seules à table; elles sont coiffées mais non habillées pour recevoir du monde (L1) ; Mme de Merteuil peut retarder son dîner pour écrire une lettre, puisqu'elle prend seule son repas (L43).

En début de soirée, les personnages s'habillent pour recevoir ou sortir (L3) : c'est alors que la vie sociale prend vraiment son essor (Ehrard, 1987 : 466). Ils font alors des visites⁶ ou vont au théâtre. On reçoit des visites particulières à partir de 6 heures⁷, pour accueillir les hôtes habituels sur les 8 heures, après la fin des spectacles⁸. Les personnages ne sortent donc de chez eux, sauf exception, que vers la moitié de l'après-midi, pour ne rentrer que très tard dans la nuit : les réunions

² Par son langage, « le personnage caractérise sa propre durée ainsi que son orientation temporelle » (Lemieux, 1972 :391)

³ « L'espace aristocratique ne devrait connaître que deux modèles : le monde et la retraite, les échanges sociaux et le dialogue avec Dieu. En fait, il se répartit entre un espace public pour les devoirs mondains et un espace privé pour la séduction ». Michel Delon (2000 : 120).

⁴ D'après les indications du texte, les personnages écrivent le plus souvent entre 11 heures et midi (L2, L14, L135, 142). Les lettres écrites à des heures avancées de la nuit correspondent au monde caché du libertinage (L10, L 47, L51) ou à des situations dramatiques (L135, L140). Cf. Ehrard (1987 :465-466).

⁵ Il n'existe qu'un seul dîner avec invités ; celui où le Commandant apprend le forfait de Prévan : « Il ne l'avait appris qu'à dîner chez la Maréchale » (L85). Il court aussitôt visiter Mme de Merteuil pour lui présenter ses excuses, avant 5 heures. La gravité du cas justifie l'heure intempestive de cette visite.

⁶ Il est toutefois possible de faire ou recevoir des visites pendant la matinée, mais ce n'est pas la norme, et on se doit de demander la permission : « Pourrai-je causer avec vous ce matin? » écrit Valmont à Mme de Merteuil (L59) ; la visite matinale que Prévan fait à Mme de Merteuil semble de mauvais goût (L85) ; celle que la voisine dévote fait à la Marquise alitée est supposée être une œuvre de miséricorde (L85).

⁷ « J'exige que demain à sept heures du soir, vous soyez chez moi. Je ne recevrai personne qu'à huit.» (L2) ; « Il espérait passer deux heures avec moi, avant celle [20h] où ma porte serait ouverte à tout le monde. Je lui dis que j'allais sortir » (L10) ; « Je serai chez vous à six heures au plus tard; et si cela vous convient, nous irons ensemble sur les sept heures chez Madame de Volanges » (L47); « Il était six heures du soir quand j'arrivai chez [Mme de Tourvel] » (L125).

⁸ C'est vers les 7 heures que Valmont va à l'Opéra, croyant y trouver Mme de Merteuil (L47); c'est aussi à 7 heures environ que le carrosse de Mme de Tourvel se trouve pris dans l'embouteillage de la sortie de l'Opéra, coïncidant avec celui de Valmont (L135).

précèdent le souper que l'on offre aux invités vers 22h (L2)⁹. Le souper se prolonge par une longue veillée au salon, le temps se partageant entre la conversation et le jeu, et les invités ne partent que longtemps après minuit¹⁰.

Si la vie sociale parisienne impose cet horaire contraignant, l'espace y est également restreint¹¹ : les déplacements des personnages dessinent l'espace social de la ville, limité aux hôtels particuliers et aux salles de spectacle –Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra¹²–, auxquels on doit ajouter le lieu où s'accomplit un autre impératif du social, les devoirs religieux : l'église de Saint-Roch, paroisse de l'élégant quartier Saint-Honoré, et sans doute des principaux personnages (L5). Les lieux de promenades parisiens, si prisés dans la vie réelle, et un des topoï des romans du libertinage, n'existent point dans *Les Liaisons dangereuses* : bien que Danceny évoque les promenades (L80), le roman n'indique que celle –nocturne et clandestine– de Mme de Merteuil et Belleruche, dans le bosquet de la petite maison de la Marquise (L10). Laclos renferme ses personnages, qui ne quittent leur hôtel que dans leur carrosse, traversant des rues invisibles dans le roman, pour pénétrer dans un autre cadre également fermé. Pour renforcer l'impression de renfermement, à Paris, ni la pluie, ni le froid, ni la chaleur ne sont jamais mentionnés. Toujours à l'intérieur, les personnages ne connaissent donc que la lumière des lustres et des bougeoirs ; ne sortant que le soir, ils ne voient point la lumière du jour : dans le roman, *Paris est l'espace de l'ombre*.

NUMÉRO 180. 733

JOURNAL DE PARIS.

Mardi 29 JUIN 1779, de la Lune le 16.

Le **SOLEIL** se leve à 3 heures 58 min. & se couche à 8 heures 2 minuts.
 Le **LUNE** se leve à 9 heur. 4 min. du soir. & se couche à 4 heur. 1 min. du matin.
 Rapport du Temps vrai au Temps moyen. Au midi du Soleil, la pendule doit marq. 0 h. 2 m. 53 s.
 Hauteur de la Rivière. Le 27 à 2 p. 0 pouc. & le 28 à 2 p. 0 pouc.
 Réverbères. Non allumés jusqu'au 30 Juin.

Époques du jour.	Thermomètre.	Baromètre.	Vent.	État du Ciel.
A 7 h. du mat.	14 au - dessus de 0	28.000	E.	Couvert.
A midi	22 au - dessus de 0	28	E.	Clair.
A 5 h. du soir.	23 au - dessus de 0	28	E.	Clair.

STANCES.

PLAISER d'aimer, folle chimère,
 Combien tu nous rends malheureux !
 Combien ta faveur menfongere
 Nous prépare de maux affreux !

Et Phébus ouvre sa carriere,
 Sans me ramener le repos.
 Ah ! j'ai perdu ma Cellimene, &c.
 Que jamais d'un amant parjure
 Elle n'éprouve la rigueur !

C'est pour connoter ainsi et la ville et certains des personnages, que Laclos parsème son texte d'indications horaires. À l'époque, le temps se mesure par l'heure solaire, bien évidemment, sans les modifications artificielles actuelles qui imposent une heure officielle ; c'est donc vers les 4'30 h que commence le jour au mois d'août, tandis qu'en

⁹ « vous reviendrez à dix [heures] souper avec le bel objet » (L2). La jeune Cécile, habituée aux horaires du couvent, s'endort lors de son premier souper mondain ; sa mère lui permet alors d'aller se coucher : « Figure- toi qu'il était onze heures passées », écrit-elle à son amie restée au couvent (L3).

¹⁰ « A minuit, les parties étant finies, je proposai une courte macédoine » (L85) ; « on fit, après les parties, une macédoine qui nous mena jusqu'à près de deux heures » (L87).

¹¹ Ehrard (1987, 464) parle d'un « monde clos, à l'atmosphère confinée », et Laurent Versini (1968 : 95) d'« un espace clos comme une scène ».

¹² La distance est courte, puisque ces salles étaient situées depuis 1770 respectivement au Palais-Royal, à l'hôtel de Bourgogne (rue Mauconseil) et aux Tuileries.

novembre le soleil se lève après 6'30 h¹³. *Le Journal de Paris*, par exemple, indiquait les heures des éphémérides.

De la sorte, toutes les indications dessinent un Paris social nocturne ou crépusculaire. Par exemple, nous lisons : « Je ne recevrai personne qu'à huit [heures] » (L2), et ce jour-là, le 4 août, le soleil se couche à 19h24 ; « nous irons ensemble sur les sept heures chez Madame de Volanges » (L47), et ce 30 août le soleil se couche à 18h37, etc. Laclos montre ses personnages sortant de chez eux après le coucher du soleil, et rentrant la nuit bien avancée ; leur vie ne suit point le rythme naturel, celui du soleil. Les informations horaires cherchent à renforcer l'impression qu'ils vivent la nuit, temps des soupers, des conversations et des amusements, comme ce bal nocturne où danse Cécile¹⁴.

Or il est frappant de constater la différence d'expression du temps pour ce qui est des personnages qui mènent l'action et des autres : ici, point de précisions horaires¹⁵ ; tout juste des vagues « le soir », « la nuit », « la soirée », etc. Nous ignorons par exemple à quelle heure arrive habituellement Danceny chez Mme de Volanges pour donner la leçon de musique à Cécile¹⁶, ou à quelle heure il part, même si quelquefois il lui arrive de la modifier¹⁷. Si le méticuleux Laclos cache ces informations, et par contre prend le soin d'en donner d'autres, ce n'est sans doute pas par caprice. En fait, s'il présente les libertins dans l'ombre, c'est parce qu'il tient à les signaler comme des *créatures de l'ombre*.

De la sorte, à Paris, Mme de Merteuil et Valmont nous sont toujours montrés la nuit ou entre chien et loup. Ainsi, Valmont arrive le 29 août à Paris « vers les sept heures » (L47), alors que le soleil s'est couché à 18h39 ; il va au rendez-vous décisif du 28 septembre chez Mme de Tourvel (L125) à six heures précises, après le coucher du soleil (17h36) ; le 14 novembre il va chez la Présidente à cinq heures, le soleil s'étant couché à 16h12 (L135).

S'il annonce le 30 août à Mme de Merteuil (L47) qu'il la verra le lendemain, « à six heures au plus tard » (donc avant le coucher du soleil à 18h37), il n'ira pas chez

¹³ Voir en annexe la table des éphémérides d'après les bases de données de l'Astronomical Applications Dept. U. S. Naval Observatory, géocalisation Paris. http://aa.usno.navy.mil/data/docs/RS_OneYear.php.

¹⁴ « La petite Volanges [...] devait passer toute la nuit au bal précoce de Madame V* » (L138).

¹⁵ Il y a bien peu d'exceptions, justifiées par l'urgence : celle d'un Dancény au désespoir, qui va chez le Vicomte à 16 h. le 8 septembre (L59), pour être sûr de le trouver seul. « Faites-moi savoir, je vous prie, à quelle heure je pourrai vous trouver. Si ce n'est pas ce matin, je désirerais que ce fût de bonne heure dans l'après-midi », avait-il écrit (L60) ; celle encore de la visite du Commandant à Mme de Merteuil : « avant cinq heures, j'ai vu arriver, à mon grand étonnement, M... [Le Commandant du corps dans lequel M. de Prévan servait] » (L85).

¹⁶ « Adieu, ma charmante Cécile : voici l'heure où je dois me rendre chez vous » (L31).

¹⁷ « C'était donc bien agréable, le souper où vous alliez? car vous y avez été de bien bonne heure », écrit Cécile (L30).

la Marquise. Nous ignorons l'heure à laquelle il part avec Danceny pour Versailles (L53) ; Laclos, qui pourtant lui fait écrire qu'il reviendra le soir, pourrait bien nous cacher son départ pour ne pas montrer le Vicomte sous le jour parisien. De même, il n'indique pas les heures des démarches faites par Valmont après la fausse couche de Cécile (L140), ni celles de ses déplacements le jour qui suit l'envoi de la lettre de rupture à Mme de Tourvel (L144).

À la campagne, Valmont ne change point d'existence lorsqu'il se trouve au château de la Comtesse de* : il ne nous apprend que ses activités nocturnes, c'est-à-dire « son réchauffé avec la Vicomtesse » (L71). Il passe la nuit avec elle, depuis une heure jusqu'au point du jour, et résout l'imprévu –la chambre de la dame se retrouvant fermée– en enfonçant la porte, mais ce n'est pas tout : il éteint la veilleuse¹⁸, information qui pourrait sembler superflue dans un texte si avare en détails concrets, mais qui se rattache encore à la sphère de l'ombre à laquelle appartient le Vicomte.

On pourrait faire le rapprochement avec l'épisode du viol de Cécile : c'est « armé d'une lanterne sourde » que Valmont s'introduit dans la chambre de la jeune fille (L96), et là encore, la précision semble inutile, puisque le Vicomte s'est « assuré que tout était tranquille dans le Château », et aurait donc pu se servir d'un luminaire quelconque, par exemple d'un bougeoir ou d'un flambeau. On dirait que Laclos a volontairement évité l'expression la plus simple –« ayant / portant de la lumière »– qu'il utilise pourtant, sans arrières pensées, ailleurs dans son roman.



« Armé de ma lanterne sourde... j'ai rendu ma première visite à votre pupille »
Gravure de l'édition de 1796.

¹⁸ « j'en profitai pour aller éteindre une veilleuse qui brûlait encore et la renverser par terre » (L71).

Si Laclos tient à présenter le Vicomte mitigeant ou éteignant la lumière, il est vraisemblable qu'il désire renforcer ainsi les indices qui assimilent Valmont à la sphère de l'ombre. Le Vicomte, en outre, fait allusion à l'obscurité, qu'il dit trouver douce (L23). Par ailleurs, après le départ de Mme de Tourvel du château, Valmont ne fait que de fugaces apparitions diurnes : « Ainsi occupé toute la nuit [avec Cécile], j'y gagne de dormir une grande partie du jour; et, comme la société actuelle du Château n'a rien qui m'attire, à peine parais-je une heure au salon dans la journée ». (L110) Cette vie quasiment nocturne de sexualité déchaînée, pourrait bien faire penser à un incubé, comme le Vicomte le suggère lui-même, écrivant : « je suis arrivé jusqu'à son lit, sans qu'elle [Cécile] se soit réveillée. J'ai d'abord été tenté d'aller plus avant, et d'essayer de passer pour un songe » (L96). Sa pâleur, dont parle sa tante (L122), renforce encore la part de l'ombre.

Il est vrai qu'auparavant, chez Madame de Rosemonde il participait aux promenades dans la campagne (L6), le parc du château (L40) ou son bosquet (L76) : c'est qu'il avait tout intérêt à se plier aux horaires et aux activités de la Présidente, puisque –comme il l'explique à Mme de Merteuil– « C'est ordinairement à la promenade que se passent nos petits rendez-vous » (L99). Et bien que mauvais chasseur (L11), souvent même il se levait tôt le matin, et allait à la chasse, seul moyen d'échapper à l'ennui de la vie dans le château lorsque l'heure ne lui permettait pas d'obséder Mme de Tourvel. Mais de ses promenades sans la moindre évocation (contrairement aux goûts du temps), ou des maigres détails qu'il donne de ses courses dans la nature –il souffre de la chaleur et s'assied auprès d'un arbre pour en chercher l'ombre (L21)–, il en ressort qu'il n'apprécie guère le plein air ou le soleil. La lumière le blesserait-il ? Le Vicomte est d'ailleurs le seul à faire allusion au temps atmosphérique, et seulement pour s'en plaindre (« chaleurs accablantes » L6, « temps détestable » L79, « temps affreux » L99). Créature de l'ombre, il n'aime visiblement pas être à l'extérieur : ce n'est pas là sa sphère. Et d'ailleurs, c'est en plein air, et le matin, qu'il sera blessé à mort (L163).

Pour ce qui est de Mme de Merteuil –qui, comme le dit Cécile, « arrive toujours bien tard » (L14)– jamais le roman ne la montre sous la lumière du soleil. Ses journées sont nocturnes, si l'on peut dire ; ainsi, lorsqu'elle écrit « vous me laissez vous attendre toute la journée » (L51), il faut comprendre qu'elle a attendu Valmont depuis six heures du soir¹⁹. Elle se couche très tard, écrivant parfois à des heures tardives (trois heures du matin L10, une heure du matin L51), et avoue se réveiller également « fort tard » (L63), au point d'écrire « avant midi, et aussitôt qu'il a été jour chez moi » (L85).

¹⁹ Puisque celui-ci lui avait communiqué « Je serai chez vous à six heures au plus tard » (L47).

Nous savons de ses soupers chez Mme de Volanges ou chez la Maréchale²⁰ et de ceux qu'elle offre, de ses allées aux spectacles, des visites qu'on lui fait, des rendez-vous qu'elle donne, de ses soirées en petite maison, de son séjour à ses terres du 17 octobre au 30 novembre, de son absence de Paris du 11 au 16 décembre. Mais jamais, qu'elle se trouve à Paris ou bien à la campagne, le roman la montre en plein jour. Même pas à la campagne Laclos ne nous fait voir Mme de Merteuil sous la lumière du soleil ; là encore nous ne la savons qu'à l'intérieur de sa demeure. Et comme par hasard, l'unique promenade qu'elle fait, dans le bosquet de sa petite maison avec Belleruche, est nocturne (L10).

C'est à l'occasion de sa première nuit en petite maison avec Belleruche le 7 août (L10) que les indications horaires les plus riches nous sont données : elle reçoit chez elle le chevalier vers 18h, puisqu'il « espérait passer deux heures avec [elle], avant celle où [sa] porte serait ouverte à tout le monde » (L10) –c'est-à-dire huit heures du soir (L2)–, et renvoie Belleruche lui disant qu'elle doit « sortir pour affaire », mais reste chez elle pour préparer la soirée de petite maison : elle se défait de ses gens, se déguise en femme de chambre, dicte à Victoire le billet que le portier donnera plus tard au chevalier, et part incognito en fiacre vers la banlieue où se trouve sa petite maison, après le coucher du soleil, qui a eu lieu à 19h20 : heure avant laquelle Mme de Merteuil n'a pas pu sortir de chez elle... Belleruche retourne chez Mme de Merteuil vers 20h, puisqu'il aura le temps de se trouver « à neuf heures précises, au Boulevard²¹, devant les Cafés » où il rencontrera Victoire déguisée en laquais, qui le conduit là où l'attend Mme de Merteuil. Et donc c'est la nuit, avant 22h, que la Marquise et le Chevalier se promènent dans le bosquet. Mme de Merteuil précise qu'ils passent 6 heures ensemble, ce qui nous mène jusqu'à 3-4 heures du matin. « Enfin au point du jour il fallut se séparer », dit-elle ; en fait le 8 août le soleil se lève à 4'33. Évidemment elle a tout intérêt à rentrer chez elle avant l'aube. Comme elle l'écrit ailleurs, « au point du jour [...] pas une âme ne passe à cette heure-là, et les gens sont dans le plus fort du sommeil » (L85).

Laclos refuse la lumière à Mme de Merteuil, tout en la faisant briller en société, où elle s'offre aux regards qu'elle veut attirer armée de ses toilettes, fards, postures, gestes. Sa brillance est celle de l'artifice, puisqu'il ne s'agit pas d'éclairer, mais d'éblouir. L'existence d'une femme de qualité à Paris consistant surtout à être regardée, admirée et désirée, rien de plus tragique que l'épisode au petit salon du

²⁰ Le 14 octobre elle assiste à « un souper fort nombreux » où l'on parle de Valmont (L113), sans que l'on sache le nom de l'hôte.

²¹ Ancienne promenade des Remparts, le boulevard du Temple devient la promenade à la mode dans la deuxième moitié du siècle. Sur ce cours planté d'arbres, on ouvre guinguettes, cafés et théâtres.

Théâtre Italien (L173) où la Marquise devient littéralement invisible, où sa présence spectaculaire s'annule dans l'ombre du mépris général.

Créature de l'ombre, c'est la nuit qu'elle disparaît –seule et dans la rage de la défaite : le 12 janvier, aussitôt qu'elle apprend la perte de son procès, « quoique malade encore, elle a fait ses arrangements, et est partie seule dans la nuit et en poste » (L175). Elle a gardé ses diamants : les pierres qui brillent sur fond noir.

Tout au contraire, Mme de Tourvel, qui ne cherche point à briller, est un personnage lumineux. Le qualificatif de céleste, si souvent employé par Valmont, n'est pas gratuit, évoquant sa pureté, sa confiance, sa bonté. Le portrait estival esquissé par le Vicomte (L6) lui donne la lumineuse intensité de la vie, et en fait l'incarnation des trois vertus théologales : la Foi, l'Espérance et la Charité, par sa dévotion, son espoir de convertir Valmont et sa bonté compatissante envers les malheureux. « Céleste », « adorable », « angélique », Mme de Tourvel est perçue comme une figure rayonnante. Le contraste entre sa candeur (« vos regards, purs comme votre âme », lui écrit Mme de Volanges L9) et la noirceur des libertins est graphiquement évoqué par le frontispice de l'édition de 1796 des *Liaisons dangereuses*, où elle figure comme allégorie de l'innocence (Sajous, 2003 : 9-10), foulée par les libertins – l'hypocrisie et le vice.



La Présidente, que le roman montre si souvent baignée par la lumière du jour, aux alentours du château de Mme de Rosemonde, est encore le seul personnage qui à Paris ne soit pas noctambule. La « vie sage et retirée » (L9) qu'elle mène à Paris est une marque d'exception dès le début du roman ; sa volonté de ne pas « paraître » signale une éthique des vraies valeurs. Dans la suite, on sait qu'elle fait fermer sa porte aux visiteurs²² et qu'elle ne sort qu'une seule fois le soir : rentrée à Paris le 4 octobre, ce n'est qu'un mois et demi plus tard qu'elle accepte une invitation à un souper²³ (L135). Ses rares démarches sont matinales : elle reçoit

²² « En se levant, elle a fait venir son Suisse, et lui a donné ordre de ne laisser entrer personne » (L107).

²³ « C'était hier [le 14 novembre]; je devais pour la première fois, depuis mon retour, souper hors de chez moi.» Cette sortie –nécessaire pour provoquer la rencontre des carrosses devant l'Opéra– est d'ailleurs bien brève : «je me laissai pourtant conduire dans la maison où je devais souper : mais il me fut impossible d'y rester ». La Présidente rentre très tôt chez elle, puisqu'elle écrit alors une lettre à Valmont, la lui envoie par un

son médecin le matin (L114); elle sort de son hôtel parisien avant neuf heures pour aller à la messe au couvent des Feuillants²⁴ (L107), et elle quittera définitivement sa demeure vers onze heures du matin pour se réfugier au couvent où elle a été élevée (L144, L147).

Mais plus essentiellement, Mme de Tourvel est un personnage intensément marqué par la lumière – dans ce que celle-ci permet, qui est de voir. En effet, dans un roman si parcimonieux en détails concrets, les indications constituent à cet égard des indices révélateurs : souvent, la Présidente détourne, ferme ou se couvre les yeux, dans son désir de rejeter ce qui la blesse, ce qui offense son devoir envers elle-même. Ainsi, lors de la déclaration d’amour de Valmont le 20 août :

j’étais à ses genoux, et je serrais ses mains dans les miennes : mais elle, les dégageant tout à coup, et les croisant sur ses yeux avec l’expression du désespoir : « Ah! malheureuse! » s’écria-t-elle; puis elle fondit en larmes (L23).

Mais si elle s’empêche de voir la part d’ombre du monde, si elle la fuit, c’est pour immédiatement chercher la lumière. Dans ce même passage, Valmont et Mme de Tourvel sont « tête à tête [...] dans un salon mal éclairé; obscurité douce, qui enhardit l’Amour timide » (L23), dit Valmont, qui en profite pour déclarer son amour. Or ce n’est pas souvent que Laclos donne des détails d’éclairage, et c’est bien le seul qui ne soit pas exigé par la situation ; de là sa valeur particulièrement significative. L’obscurité, douce pour Valmont, est ressentie comme dangereuse par la Présidente, qui, après sa première réaction, « effrayée, se leva précipitamment, se saisit d’un des flambeaux, et sortit. [...] je l’entendis précipiter sa marche, et se jeter plutôt qu’entrer dans son appartement dont elle ferma la porte sur elle » (L23).

Laclos précise qu’elle a soin de prendre un des chandeliers, malgré sa précipitation : Mme de Tourvel fuit l’ombre, recherche la lumière, et a besoin d’un refuge où se sentir protégée par la présence divine – la Lumière. Le glissement d’une lumière littérale à la lumière spirituelle s’opère sans ambiguïté, comme l’atteste la prière que Mme de Tourvel élève immédiatement.

En effet, lorsque Valmont poursuit Mme de Tourvel, qui se réfugie dans sa chambre en refermant la porte derrière elle, il l’épie par le trou de la serrure : « je vis [...] cette femme adorable à genoux, baignée de larmes, et priant avec ferveur » (L23). La scène évoque un tableau en clair-obscur, une Madeleine pénitente, où

domestique qui à son retour lui apprend que Valmont n’était pas chez lui ; elle le renvoie encore chez le Vicomte, et « avant minuit [son] Domestique revint ».

²⁴ « Elle a sonné de bonne heure ce matin; elle a demandé ses chevaux tout de suite, et elle a été avant neuf heures aux Feuillants, où elle a entendu la Messe » (L107).

l'on peut voir la préfiguration des derniers jours de la Présidente. C'est alors que le symbolisme de la lumière se manifeste puissamment : lorsque Mme de Tourvel accourt le 27 novembre au couvent, quittant le domicile conjugal, « elle s'obstina, non seulement à ne pas sortir du Couvent, mais même de sa chambre ». Refusant la lumière, renfermée derrière les rideaux de son lit, elle va répéter souvent une phrase dramatique : « Qu'on me laisse seule, qu'on me laisse dans les ténèbres; ce sont les ténèbres qui me conviennent »²⁵.

Si elle refuse désormais la lumière, c'est parce que, contrairement à ses retraits précédents, elle ne peut plus faire appel à Dieu. La Présidente est totalement désemparée – « Toute consolation m'est refusée » (L161) –, sa solitude intérieure est insurmontable ; le chemin vers l'Autre se trouve bloqué. Le déchirement de la délaissée, si brutalement trahie, déclenche l'effondrement des assises de son être, intime, social et religieux : Mme de Tourvel se ressent à la fois rejetée et réprouvée, coupée désormais de tout lien, tant humain que divin, littéralement anéantie. Il n'y a que souffrance et obscurité dans son âme. L'atroce douleur ressentie est œuvre de celui qu'on aimait, et qu'on aime toujours, l'« aimable ami » devenu le « monstre » cruel dont parle la poignante lettre 161.

La douloureuse dépersonnalisation déclenche les conflits psychiques²⁶ : le délire, la culpabilité et la pulsion de mort – « de survivre à mon malheur et à ma honte, c'est ce qui m'est impossible » (L149). Elle cherche à se tapir, choisissant une cachette en emboîtement : à l'intérieur d'un couvent qui la coupe du monde, dans la chambre qui jadis avait été la sienne, et là dans le lit aux rideaux fermés, tel un tombeau. « Rien ne peut plus me convenir que la nuit profonde où je vais ensevelir ma honte » (L143).

Ce « séjour de ténèbres où l'ignominie [l']a forcée de [s']ensevelir » (L161) est absolument contraire à son naturel besoin de lumière. Car comment pourrait-elle supporter une lumière qui ne lui correspond plus ? Désormais, les rideaux de son

²⁵ « [Sa femme de chambre] prit de la lumière, et alla au lit de Madame de Tourvel, qui ne la reconnut point; mais qui, interrompant tout à coup les propos sans suite qu'elle tenait, s'écria vivement : "Qu'on me laisse seule, qu'on me laisse dans les ténèbres; ce sont les ténèbres qui me conviennent". J'ai remarqué hier par moi-même que cette phrase lui revient souvent », écrit Mme de Volanges (L147).

²⁶ « La revendication d'un statut d'exception par les personnages féminins vertueux, et notamment par Mme de Tourvel, est mise en évidence par la folie. La dimension tragique qui s'attache à l'*éthos* de la présidente désormais frappée par une passion fatale relie l'*éthos* "vertueux" que la présidente a construit au fil des interactions interpersonnelles, à l'*éthos* "fou" de la fin. La maladie contribue à l'édification du caractère unique d'un personnage qui se trouve agrandi par l'ampleur du mal qui le frappe » (Bokobza Kahan, 2000 : 232).

lit²⁷ sont le dernier refuge de Mme de Tourvel, qui ne se montrera que dans des moments fugaces.

Emmurée dans sa douleur lancinante, la Présidente chavire de transports violents en léthargie. « Depuis plus de deux jours elle était absolument sans connaissance » (L165) : elle ne réagira qu'en apprenant la mort de Valmont :

elle ouvrit précipitamment les rideaux de son lit en s'écriant : « Quoi ! que dites vous ? M. de Valmont est mort ? » [...] elle exigea du Médecin qu'il recommençât ce cruel récit [...] Notre malheureuse amie a écouté d'abord d'un air assez tranquille, mais bientôt après, elle a interrompu le récit, en disant : « Assez, j'en ai assez ». Elle a demandé sur-le-champ qu'on fermât ses rideaux et lorsque le Médecin a voulu s'occuper ensuite des soins de son état, elle n'a jamais voulu souffrir qu'il approchât d'elle (L165).

La révélation met fin à sa fuite dans les ténèbres, et lui permet d'apaiser son désespoir et de remonter vers la lumière. Elle qui s'était « consacrée » à Valmont, elle qui avait affirmé « Tant que ma vie sera nécessaire à son bonheur, elle me sera précieuse » (L128), elle retrouve un sens à sa vie –à ce qui lui reste de vie. Et tout comme les moines se lèvent la nuit pour prier, faisant éclore la poésie des Matines dans les ténèbres, « vers les onze heures du soir » Mme de Tourvel se redresse et brise son silence, « à genoux sur son lit » aux rideaux désormais ouverts (L165).

C'est du fond de son abîme, *de profundis*, que s'élève sa prière. Valmont n'est plus pour elle le monstre, le démon qui s'acharnait à sa perte, tel qu'elle le conçoit dans le délire obscur de la L161 : mort, l'être aimé se trouve devant le Juge Éternel. Mme de Tourvel priait aux mois d'août et de septembre pour demander l'aide divine, pour demander la force de résister à Valmont, à la tentation de l'amour. Sur son lit de mort, ce n'est plus pour elle qu'elle prie : sa prière change de caractère, elle prie pour l'autre, pour Valmont. Elle trouve par là une autre façon de se donner, une autre façon de faire le bonheur de l'être aimé; elle unit deux aspirations jusqu'alors opposées : l'amour de Dieu et l'amour de Valmont. Elle s'était donnée à Valmont : c'est en se donnant *pour* Valmont qu'elle retrouve la

²⁷ Si dans la vie quotidienne la première fonction des rideaux est de protéger du froid, dans le roman les rideaux ouverts du lit permettent la lumière, la visibilité et la communication. Versini (1968 : 607), parlant de l'écran entre le réel et la conscience, écrit : « on pourrait poursuivre en prêtant une valeur symbolique au soin que Mme de Tourvel met à faire tirer ses rideaux quant on lui apporte une lettre de Valmont (149), comme pour se réfugier derrière le voile d'une illusion ». Selon McCallam (2008 : 105), « ouverts, les rideaux de son lit de malade annoncent l'esprit sain de Mme de Tourvel ; fermés, ils représentent la démence dans laquelle elle s'enferme ». Pourquoi ne pas s'en tenir au fait de permettre à la Présidente de se renfermer dans « les ténèbres qui [la] conviennent »? Le lit à rideau dynamise l'espace, créant à l'intérieur de la pièce un dispositif scénique que l'on ouvre et que l'on ferme ; il permet la visibilité, ou au contraire cache et isole –des autres et de la lumière. Cécile l'exprime sans ambiguïté : « il faut que je me mette sous mon rideau, pour qu'on ne puisse pas voir de clarté » (L82).

paix. Et elle ressent sa prière exaucée, puisque ses dernières heures sont sereines, puisqu'elle se sent à nouveau digne d'affection, comme le montre son dernier geste, saisissant la main de son amie et la portant sur son cœur (L165).

De par son don christique²⁸, de sa passion Mme de Tourvel fait une Passion. En donnant un sens à sa mort, elle dissipe et la dérédiction et les ténèbres ; elle remonte vers la lumière.

À partir des heures du jour inscrites dans le roman, notre parcours nous a permis de vérifier l'hypothèse de leur fonction signifiante, opposant l'ombre et la lumière, et identifiant les personnages qui incarnent l'une ou l'autre. Laclos a voulu connoter ainsi ses personnages, soulignant de la sorte la noirceur d'âme des êtres de l'ombre, et le rayonnement de Mme de Tourvel, qui se répand même dans la mort. Selon Michel Delon (1986 : 66), « le roman se déroule depuis une saison où l'on peut sortir à l'air libre jusqu'à une saison du renfermement, de l'euphorie de l'été aux rigueurs de l'hiver ». Même si cela est vrai, ce n'est pas l'entière vérité. L'écriture du roman, de par les indices horaires parsemés dans les lettres, oppose depuis le début jusqu'à la fin le jour et la nuit, le renfermement et l'ouverture, l'ombre et la lumière. Et donne à celle-ci, depuis le lit d'une chambre conventuelle, un élan vers la transcendance.

BIBLIOGRAPHIE

- BOKOBZA KAHAN, M. (1998) : « Discours de la folie et stratégie épistolaire : la dernière lettre de Mme de Tourvel », in Jürgen Siess (dir.) : *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES.
- . (2000) : *Libertinage et folie dans le roman du 18e siècle*, Louvain, Peeters Publishers.
- COULET, H. (1983) : « Espace et temps du libertinage dans *Les Liaisons Dangereuses* », in *Laclos et le libertinage*, Actes du Colloque du Bicentenaire des *Liaisons Dangereuses*, Paris, PUF.
- DELON, M. (1986) : *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF.
- . (2000) : *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette.
- EHRARD, J. (1987) : « La Société des *Liaisons dangereuses* : l'espace et le temps », in Ch.Mervaud et S.Menant (éd.) : *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, The Voltaire Foundation, 461-469.

²⁸ Le caractère oblatif est évident : lorsque Mme de Tourvel cède à Valmont, de sa défaite elle fait un don. « En sacrifiant sa vertu, elle se sacrifie », écrit Versini (1968 : 600), car « à la Présidente il [l'amour] apporte l'oubli de soi » (1968 : 606). Voir également France Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris, Honoré Champion, 2005.

- GOLDZINK, J. (2001) : *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, Corti.
- LACLOS (1979) : *Œuvres complètes*, édition de L. Versini, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- LEMIEUX, R. (1972) : « Le temps et les temps dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos », in : *Études françaises*, vol. 8, 4, 387-397.
<<http://id.erudit.org/iderudit/036528ar>>.
- MCCALLAM, D. (2008) : *L'art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz.
- SAJOUS, M. (2003) : *Laclos en images*, Paris, Presses Paris Sorbonne.
- VERSINI, L. (1968) : *Laclos et la tradition*, Paris, Klincksieck.

ANNEXE

Lever et coucher du soleil en 1779²⁹ | Géocalisation : Paris

Location: E002 20, N48 22		PARIS FRANCE Rise and Set for the Sun for 1779 Universal Time												Astronomical Applications Dept. U. S. Naval Observatory Washington, DC 20392-5420												
	° , ° ,		Jan.		Feb.		Mar.		Apr.		May		June		July		Aug.		Sept.		Oct.		Nov.		Dec.	
Day	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set	Rise	Set
	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m	h m
01	0744	1606	0721	1649	0633	1734	0529	1821	0431	1905	0352	1944	0351	1957	0423	1929	0507	1833	0550	1730	0637	1631	0722	1557		
02	0744	1607	0720	1651	0631	1736	0527	1823	0429	1906	0351	1945	0352	1956	0425	1927	0508	1831	0551	1728	0639	1630	0724	1557		
03	0744	1608	0718	1652	0629	1737	0525	1824	0428	1908	0351	1946	0352	1956	0426	1926	0510	1829	0553	1726	0640	1628	0725	1556		
04	0744	1609	0717	1654	0627	1739	0523	1825	0426	1909	0350	1947	0353	1956	0427	1924	0511	1827	0554	1724	0642	1626	0726	1556		
05	0744	1610	0715	1656	0625	1741	0521	1827	0424	1911	0350	1948	0354	1955	0429	1923	0512	1825	0556	1722	0644	1625	0727	1556		
06	0743	1611	0714	1657	0623	1742	0519	1828	0423	1912	0349	1949	0355	1955	0430	1921	0514	1823	0557	1720	0645	1623	0729	1555		
07	0743	1612	0712	1659	0621	1744	0517	1830	0421	1914	0349	1950	0355	1954	0432	1920	0515	1821	0558	1718	0647	1622	0730	1555		
08	0743	1613	0711	1700	0619	1745	0515	1831	0420	1915	0348	1950	0356	1954	0433	1918	0517	1819	0600	1716	0648	1620	0731	1555		
09	0742	1615	0709	1702	0617	1747	0513	1833	0418	1916	0348	1951	0357	1953	0434	1916	0518	1817	0601	1714	0650	1619	0732	1555		
10	0742	1616	0708	1704	0615	1748	0511	1834	0417	1918	0348	1952	0358	1953	0436	1915	0520	1815	0603	1712	0652	1618	0733	1555		
11	0741	1617	0706	1705	0613	1750	0509	1836	0415	1919	0347	1953	0359	1952	0437	1913	0521	1812	0604	1710	0653	1616	0734	1555		
12	0741	1619	0704	1707	0611	1751	0507	1837	0414	1921	0347	1953	0400	1951	0438	1911	0522	1810	0606	1708	0655	1615	0735	1555		
13	0740	1620	0703	1709	0609	1753	0505	1839	0412	1922	0347	1954	0401	1950	0440	1909	0524	1808	0607	1706	0656	1614	0736	1555		
14	0740	1621	0701	1710	0607	1754	0503	1840	0411	1923	0347	1954	0402	1950	0441	1908	0525	1806	0609	1704	0658	1612	0737	1555		
15	0739	1623	0659	1712	0605	1756	0501	1842	0410	1925	0347	1955	0403	1949	0443	1906	0527	1804	0611	1702	0659	1611	0737	1555		
16	0738	1624	0658	1713	0603	1757	0459	1843	0408	1926	0347	1955	0404	1948	0444	1904	0528	1802	0612	1700	0701	1610	0738	1555		
17	0738	1626	0656	1715	0601	1759	0457	1845	0407	1927	0347	1956	0405	1947	0446	1902	0529	1800	0614	1658	0702	1609	0739	1556		
18	0737	1627	0654	1717	0558	1800	0455	1846	0406	1929	0347	1956	0406	1946	0447	1900	0531	1758	0615	1656	0704	1608	0740	1556		
19	0736	1629	0652	1718	0556	1802	0453	1848	0405	1930	0347	1956	0407	1945	0448	1859	0532	1756	0617	1654	0705	1607	0740	1556		
20	0735	1630	0650	1720	0554	1803	0451	1849	0403	1931	0347	1957	0408	1944	0450	1857	0534	1753	0618	1652	0707	1606	0741	1557		
21	0734	1632	0649	1722	0552	1805	0449	1851	0402	1932	0347	1957	0409	1943	0451	1855	0535	1751	0620	1650	0708	1605	0741	1557		
22	0733	1633	0647	1723	0550	1806	0447	1852	0401	1934	0347	1957	0411	1942	0453	1853	0537	1749	0621	1649	0710	1604	0742	1558		
23	0732	1635	0645	1725	0548	1808	0445	1853	0400	1935	0348	1957	0412	1941	0454	1851	0538	1747	0623	1647	0711	1603	0742	1558		
24	0731	1636	0643	1726	0546	1809	0443	1855	0359	1936	0348	1957	0413	1940	0455	1849	0539	1745	0624	1645	0713	1602	0743	1559		
25	0730	1638	0641	1728	0544	1811	0442	1856	0358	1937	0348	1957	0414	1938	0457	1847	0541	1743	0626	1643	0714	1601	0743	1600		
26	0729	1639	0639	1730	0542	1812	0440	1858	0357	1938	0349	1957	0416	1937	0458	1845	0542	1741	0628	1641	0716	1601	0743	1600		
27	0728	1641	0637	1731	0540	1814	0438	1859	0356	1939	0349	1957	0417	1936	0500	1843	0544	1739	0629	1640	0717	1600	0744	1601		
28	0726	1643	0635	1733	0538	1815	0436	1901	0355	1940	0349	1957	0418	1934	0501	1841	0545	1736	0631	1638	0718	1559	0744	1602		
29	0725	1644			0535	1817	0434	1902	0354	1941	0350	1957	0419	1933	0503	1839	0547	1734	0632	1636	0720	1559	0744	1603		
30	0724	1646			0533	1818	0433	1904	0354	1943	0350	1957	0421	1932	0504	1837	0548	1732	0634	1634	0721	1558	0744	1603		
31	0722	1647			0531	1820			0353	1944			0422	1930	0505	1835			0636	1633			0744	1604		

Table des éphémérides d'après les bases de données de l'Astronomical Applications Dept. U. S. Naval Observatory <http://aa.usno.navy.mil/data/docs/RS_OneYear.php>

²⁹ Si je choisis 1779 comme temps présumable de l'action, c'est parce que les lettres 123, 124 et 125 précisent que le 28 octobre est un jeudi, et d'après les lettres 168 et 173, le 16 décembre est aussi un jeudi : dans les années 70, cela ne se donne qu'en 1773 et 1779. La rédaction du roman s'étendant de 1778 à 1781, il est fort probable que le méticuleux Laclos ait consulté un calendrier disponible, ce qui fait préférer 1779 à 1773. En tout cas, la mince différence horaire des éphémérides entre les années 70 est sans conséquence pour notre sujet.

Textes et regards à travers la caméra de Paloma

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
Universidad de Granada

Il est évident que le cinéma est par rapport à la littérature l'art de la condensation¹. Il s'agit d'un exercice de réécriture sachant pour celui qui s'en occupe de reprendre l'essentiel du livre qui a attiré son intérêt pour devenir modèle de son nouveau texte et de le rendre également attrayant aux spectateurs en déployant toutes les habiletés propres aux langages filmiques. La narration, la description, la réflexion... transformées en dialogue et en images. La durée d'une action, limitée aux conventions commerciales communément acceptées. Si le livre a été un gros succès, que peut-on attendre du film qui s'en inspire ? Tous les recours sont valables si le but de plaire et de prolonger la réussite littéraire est atteint.

C'est ce qui arrive pour le film *Le hérisson*, de Mona Achache. Il atteint le succès du roman de Muriel Barbéry, intitulé *L'élégance du hérisson*². Et cela est dû au moins en partie à un effet esthétique-narratif et descriptif : l'utilisation de la caméra à bras porté d'un des personnages, peut-être le plus sympathique aux yeux du spectateur, Paloma, fille de onze ans. C'est à travers sa caméra à usage domestique, portée, se déplaçant ou installée sur une surface quelconque, aux fonctions les plus simples quant au cadrage, à la mobilité; sans un raccord précis ou sans à peine continuité thématique-temporelle, que Paloma, fille intelligente, surdouée et

¹ «Es frecuente oír, cuando se habla de adaptaciones cinematográficas, una expresión semejante a esta: "La película es buena, pero 'pierde' con relación a la novela". Con esto se quiere decir, no pocas veces, que el filme ha perdido detalles, secuencias, elementos caracterizadores y otros mil aspectos que enriquecieron la lectura original. No se percata, quien esto dice, de que el cine es siempre un arte de condensación» (Seger, 2000: 17).

² Le roman a été publié dans les Éditions Gallimard, Paris, 2006. Il a soulevé énormément de commentaires sur internet passant d'être considéré un livre-diamant, séduisant, à un livre détestable et sans aucune crédibilité. Toutes nos citations prennent ce texte comme référent. Le film apparaît en 2009 et compte sur la présence de Josiane Balasko. Il est présenté par son distributeur comme « une libre adaptation très réussie du best-seller de Muriel Barbéry [...] un film aussi drôle que tendre et émouvant. Un concentré d'émotions ».

énigmatique, nous raconte une histoire à caractère biographique, la sienne, en alternance avec l'autre caméra, celle-ci objective, mais également narratrice, sans intermédiaire, sans un point de vue personnel à l'intérieur³.

Cette juxtaposition de deux points de vue différents – les deux caméras – sur un même sujet/personnage constitue un des procédés clés proposé par Mona Achache. En fait la caméra de Paloma résout d'emblée un problème posé par la narration et par la description de l'argument source. Car le roman présente simultanément deux biographies et deux voix narratives : celle de Renée Michel, la concierge, et celle de Paloma, résidant dans le bâtiment où la première travaille. Le réalisateur obtient avec cette formule un résultat brillant pour ne pas ralentir en excès le rythme de l'action, en évitant l'abus des voix off⁴ pour reproduire le discours-journal-intime des deux personnages féminins du livre.

La caméra de Paloma remplace donc d'un côté la voix off, mais narre et décrit à sa place sans renoncer aux voix in et/ou out selon le cas⁵. Il s'agit d'un recours proche du théâtre dans le théâtre. Ici, le cinéma dans le cinéma, en rappelant certaines techniques employées par la Nouvelle Vague⁶. Un film dans un film, une narration personnalisée, textuelle et iconique, en réponse aux questions identitaires les plus attendues : qui est-elle ? où est-ce qu'elle habite ? avec qui ? Quelles sont ses pensées sur tout cela ? Quelles sont ses intentions ?

Or la présence de la caméra de Paloma dans le film est inégale si l'on tient compte de l'évolution chronologique des événements et de son implication. L'argument présente une continuité temporelle structurée en six jours. Ces six jours à leur tour sont articulés en matin, après-midi et soir. Le rôle assigné à la caméra de Paloma est notamment concentré sur la première journée, quand il s'agit, à la manière classique, de présenter les personnages qui hantent la fable, d'expliquer ce qui se passe autour d'eux, voire l'exposition.

³ Voir les quatre types d'attitudes communicatives proposés par Casetti et Di Chio (1991: 246-251).

⁴ La voix off est celle du narrateur-personnage de l'histoire quand il ne parle pas directement (voix fréquemment utilisée pour exprimer des pensées, des réflexions. À ne pas confondre avec la voix out, située hors-champ.

⁵ On peut se poser la question sur ce qu'elle remplace vraiment : la voix off du personnage-conscience ou celle du personnage-signé. Les termes sont proposés par Serceau (1999:130). Le procédé, nous le verrons par la suite, n'exclut pas l'usage de la voix off. Cela veut dire qu'elle joue ce rôle par moments en combinaison avec les autres voix, car en effet, Paloma s'adresse à sa caméra ou aux spectateurs en voix in, montrant la source d'émission de son message, sa bouche. D'autres fois sa voix se situe comme nous venons de le dire dans le hors-champ et sa caméra nous offre cet effet dans la bande sonore et des images en même temps sur ce qu'elle commente.

⁶ Le film de Godard, *À bout de souffle*, de 1959, où le héros, incarné par Jean-Paul Belmondo, s'adresse directement à la caméra et fait un commentaire qui n'a rien à voir avec la diégèse du film.

Après, sauf de rares exceptions comme tout au long du quatrième jour où Paloma fait un entretien à Renée⁷, elle s'efface au fur et à mesure que la caméra objective devient protagoniste ou, ce qui revient au même, que la fillette cède son importance à Renée et à son histoire avec le nouveau voisin japonais, Kakuro Ozu. Histoire de couple où, cela va de soi, la privacité et l'intimité de la relation échappe au regard du tiers en justifiant son éloignement et presque sa disparition⁸.

De plus, ce qui est également intéressant c'est que tantôt Paloma tantôt Renée reprennent le relais de leurs deux précédents littéraires, personnages homonymes du roman. Dans le livre c'est la concierge qui initie le récit, sa partie autobiographique est beaucoup plus complète et détaillée que celle de Paloma, qui intervient moins. Renée raconte sa vie actuelle sans renoncer à quelques analepses pour expliquer son caractère misanthrope, sa peau de « hérisson » qui ne permet pas aux autres de connaître son intérieur. Un jeu d'apparences: en dehors, le stéréotype de la concierge; dedans une personne cultivée, passionnée par la littérature russe, par le cinéma japonais... Une culture mise en relief à travers ce journal intime dont elle nous fait part.

Dans le cas de Paloma, la découverte aussi d'un monde intime fascinant et bizarre, inquiétant à cause de tant d'érudition et de pensées tragiques et suicidaires. Sa solitude intelligente est exprimée sous la double formule du journal à deux formats: ce qu'elle appelle Journal du mouvement du monde (sept chapitres ayant cette rubrique) et Pensées profondes (seize).

Le film de Mona Achache renverse la situation de départ. Il débute par Paloma et sa caméra en alternance – séquences alternées⁹ – avec la caméra objective servant à montrer Renée, plongée fréquemment dans des scènes muettes, mais

⁷ Entretien très important pour le développement de l'action. Il sert à présenter Renée. C'est curieux car le roman situe cette présentation au chapitre deux, et elle est faite par la concierge, elle-même, mais les mots restent pour l'essentiel identiques : « Je m'appelle Renée. J'ai cinquante-quatre ans. Depuis vingt-sept ans, je suis la concierge du 7 rue de Grenelle... » (15). La caméra de Paloma acquiert de cette façon un poids narratif et descriptif exceptionnel.

⁸ Voici de manière résumée la participation de la caméra de Paloma tout au long des six jours de l'action : Premier jour: Paloma se présente elle-même et déclare son intention de se suicider. Elle décrit sa famille et son contexte. Première rencontre avec la concierge. Dîner chez les Josse, famille de Paloma, avec le fiancé de Colombe, sa sœur, et les parents de celui-ci. Deuxième jour: nouvelle référence à son suicide. Déménagement du nouveau voisin, Kakuro Ozu. Troisième jour : elle filme le poisson rouge dans son bocal ; lui donne un médicament pour le tuer. Quatrième jour : elle tourne sa famille et les protestations de sa sœur quand elle se voit filmée. Renée avec la mère de Paloma. Entretien de Paloma à la concierge. Cinquième jour : proposition de Kakuro Ozu à Renée l'invitant à dîner. Sixième jour: il n'y a pas d'enregistrement. La voix off narratrice, faisant partie de l'histoire, remplace cette fonction.

⁹ Ou montage alterné : « Procédé de montage qui consiste, au cours d'une même action, à passer d'un lieu à un autre [...] en suggérant cependant la continuité temporelle » (Pinel, 1996 : 256).

très éloquentes¹⁰. On peut dire que ce recours de montage alterné prépare la rencontre des deux personnages féminins¹¹, ainsi que l'arrivée du voisin japonais, véritable lien entre les deux en l'occurrence grâce à l'intérêt qu'elles manifestent par la culture nipponne.

Cela dit, mon travail aura comme point fort de réflexion l'emploi de ce procédé – la caméra de Paloma – tout au long de la première journée. J'essaierai de montrer jusqu'à quel point un seul jour dans la chronologie filmique peut suffire à construire une histoire, à tisser le fil conducteur d'un argument comportant une vraie philosophie sur la vie, à bâtir la personnalité de l'héroïne et de ses proches... La caméra de Paloma, élément narrativo-descriptif et esthétique, déclenche un mécanisme d'expression composé de textes et de regards à valeur subjective qui accordent à l'action une manière peu habituelle de disposer la mise en scène, la modalité d'encadrer les faits et leur présentation dans leur continuité temporelle.

En analysant les premières séquences du film, la partie qui correspond à cette première journée, nous pouvons constater que la narration et la description de Paloma portent sur elle-même, sur sa famille et sur la concierge. Trois axes donc. Et ceux-ci à travers les regards et les textes que Paloma accorde à sa caméra.

1. PALOMA SE PRÉSENTE À TRAVERS SA CAMÉRA

1^{ère} séquence / 2^{ème} séquence (alternées)

Le temps: au petit matin. Éléments référentiels: la lumière électrique dans la chambre de Paloma, puis, la salle à manger. Petit-déjeuner. Robe de chambre de la mère, pyjama de Paloma. Du côté de la concierge: lumière électrique aussi, la télé allumée, la rue quand il fait encore nuit. La poubelle. Vêtements sobres de Renée.

L'espace: maison de Paloma. Sa chambre, un couloir et une salle à manger / la loge de la concierge, la rue.

¹⁰ Solitude du personnage, costumes, coiffure, habitudes : elle allume la télévision mais ne la regarde pas, lectures cultivées, mange du chocolat –elle en a des réserves dans le frigidaire –, etc.

¹¹ Ce fait se produit à la page 263 du roman : « La pauvre enfant (quel âge a-t-elle ? onze ans ? douze ans ?) [...] Comment ai-je pu manquer cela ? Certains enfants ont le don difficile de glacer les adultes. Rien, dans leur comportement, ne correspond aux standards de leur âge ». Même rencontre racontée par Paloma d'après sa perspective, mais coïncidant dans l'essentiel, l'attraction subite qu'elles éprouvent toutes les deux à l'égard de l'autre : « Aujourd'hui, il s'est passé quelque chose de passionnant ! Je suis allée chez Mme Michel [...] Elle m'a regardé bizarrement, comme si elle me voyait pour la première fois [...] Elle m'a offert une tasse de thé et elle m'a parlé très poliment, comme si j'étais une vraie personne » (276-277). Le film avance considérablement la rencontre entre ces deux personnages et éveille très tôt l'intérêt chez les spectateurs pour cette complicité qui repose sur le côté moins conventionnel des relations : le caractère introverti, le hérisson, hostile en apparence, mais séduisant à l'intérieur.

TEXTES	REGARDS
<p>Après la présentation en images elle prononce son discours descriptif: son prénom, son âge, son adresse, son contexte – riche – social... « Malgré cela, la destination final est le bocal à poisson » (métaphore et antithèse). Interrompue par la voix out de sa mère qui l'interpelle. Toujours en cachette elle attend que sa mère reparte et annonce à la caméra son suicide programmé pour la fin de l'année scolaire.</p>	<p>Bruitage de pas, obscurité. Soudain, une lanterne. La caméra. Installation. La lanterne et la caméra fixent un visage, appartenant à celle qui la manipule: Paloma en gros plan. On découvre une jeune fille portant des lunettes.</p>
<p>Musique. Enregistrement en mouvement, caméra portée. Voix in. Commentaire sur la mort: « ce n'est pas important de mourir mais ce que l'on est en train de faire à ce moment-là ».</p>	<p>Visage de Paloma en train de filmer. En mouvement. Le spectateur ne voit pratiquement que ce visage mais parcourt avec Paloma l'appartement où elle habite.</p>
<p>Elle parle de l'absurdité de la vie des autres et de la sienne.</p>	<p>La focalisation change. On entend la voix de Paloma out, c'est un raccord thématique de transition entre ce qu'elle raconte sur elle-même et sa famille.</p>

Commentaires :

Déjà ce générique au fond noir et neutre qui laisse entendre un bruit de pas annonçant un secret, annonçant une solitude, une ombre que seule une lanterne dissipe comme première image du film. Puis cette lanterne se concentrant sur un visage – gros plan –, celui de Paloma, la fille de onze ans, héroïne du film. Surdouée, elle se sert de sa caméra portée pour raconter des histoires composées autant de paroles que d'images, de textes que de regards. Elle nous offre parfois des opinions illustrant ce qu'elle nous montre. Nous appèlerons cela « textes ». « Textes » dans un film – à part les graphiques d'une bande image – veut dire scénario, bande sonore, voix, types de voix, ce que l'on raconte à partir du langage verbal, le dialogue ou le monologue, impliquant un émetteur et un destinataire.

D'autres fois ce ne seront que les images qui nous fourniront une information précieuse sur les personnages qui hantent l'univers de cette fille intelligente et solitaire. Un oeil parlant au spectateur anonyme – nous – car il nous permet de l'accompagner dans son parcours descriptif et réfléchi. « Regards » signifie bande image, ce qu'on nous raconte à travers les images, les plans, les angles de prises de vue...

Textes et regards contribuent à faire avancer une action, à raconter des événements.

Or le film débute, comme je disais plus haut, par une séquence – gros plan¹² – protagonisée par Paloma, qui décrit le monde comme un bocal à poisson où « elle n’ira pas », d’après ses propres mots. La fixité de la caméra sur son visage montre déjà les traits principaux du personnage en ce qui concerne et son aspect extérieur – lunettes, cheveux frisés, yeux grands...– et son aspect interne – vocabulaire peu commun, une intelligence inhabituelle¹³. C’est le premier texte du scénario¹⁴. Son jeu aussi: se filmer elle-même, en cachette, la voix out de sa mère l’interpellant, elle de se cacher dans la chambre et d’éteindre sa lanterne quand l’autre y entre. L’isolement de Paloma, même si sa solitude n’est qu’apparente, car elle a son père et sa mère, ainsi que sa sœur aînée. Elle mentionne par ailleurs son prénom, son âge, son adresse, son appartenance à une famille riche et à un entourage riche en accumulant et en détaillant les caractéristiques qui constituent son espace habituel et ordinaire duquel elle voudrait échapper par le biais du suicide.

Elle reprend son discours sur la mort en passant d’une voix in à une voix out : « mourir n’est pas important mais ce qu’on est en train de faire à ce moment-là ». Commentaire qui justifie son idée sur l’absurdité de la vie des autres et de la sienne, d’après ses propres mots, en renforçant son texte par des images en panotravelling rapide sur sa famille – la sœur, la mère, le père qui parlent – et sa maison de riches, pour s’arrêter sur le bocal à poisson qui contient un poisson rouge. Zoom. La voix out du père interrompant cet enregistrement et le discours de Paloma. Elle ne répond pas à ses parents. La question qu’on lui avait posée: « pourquoi tu te caches, Paloma? ».

Le référent littéraire, modèle du personnage filmique, présente de même une fille qui se proclame très intelligente, mais également suicidaire (34). Elle manifeste une connaissance extraordinaire du langage filmique, du rugby (36-38). Elle se prononce également sur le montage des images et du son (106). Beaucoup

¹² Ce gros plan, ce choix dans l’échelle des plans, me semble très à propos du point de vue psychologique pour montrer le caractère fort de l’héroïne. Il définit les intentions du personnage en lui accordant beaucoup d’importance. L’importance qu’elle s’attribue elle-même dans son rôle intellectuel et solitaire.

¹³ « Dans un film, c’est d’abord la notion d’être qui attire l’intérêt, frappe l’imagination ou la mémoire du spectateur – nous le verrons aussi par rapport au personnage de la concierge. En lieu et place d’être, on devrait peut-être parler de paraître tant le critère physique prévaut. L’identité du personnage cinématographique se fait d’abord grâce à ses traits physiques et uniquement par cette apparence corporelle. Avant d’entendre le son de sa voix, avant de comprendre sa psychologie, le jugement du spectateur sur le personnage est d’ordre physiologique » A. Garcia (1990 : 156).

¹⁴ Sans ambiguïté, car texte-voix de Paloma se combine avec image pleine d’énoncés sur la caractérisation du personnage remplaçant le discours verbal du roman à cet égard. Voir Peña-Ardid (1996: 157) sur l’opposition mot/image.

de compétences dans différents domaines, très variés et peu habituels chez une fille de onze ans.

2. PALOMA DÉCRIT SA FAMILLE

TEXTES	REGARDS
La mère la décrit comme une enfant solitaire quand elle dit: « pourquoi tu te caches comme ça? » Voix out du père: « Paloma, s'il te plaît, ta mère t'a posé une question » (langage et attitude polies, mais distantes).	Focalisation sur les membres de sa famille : d'abord sa sœur, puis sa mère (salle à manger, ptit-déj), le père très légèrement.
	Zoom sur le bocal à poisson, poisson rouge.
Textes de Paloma sur sa mère : Solange Josse, mère de famille (elle parle aux plantes), dépendance de la psychanalyse depuis longtemps et des médicaments, de la boisson alcoolique –champagne-. Obstination de parler aux plantes comme à une personne.	Voix out. Alternance brève de voix in pour qu'on sache qu'elle filme sa mère quand elle en parle. Gros chat -symbole- en premier plan, elle en arrière-plan.

Alternance avec une scène de présentation de Renée, presque muette. Dîner avec les parents et le fiancé de Colombe. Postérieur à la rencontre avec Renée Michel.

TEXTES	REGARDS
« Colombe Josse, archétype de la théorie du poisson rouge dans son bocal... [...] la vie est pour elle une bataille permanente »	Paloma joue avec un verre. Filme de sa caméra. Elle imite un bocal attrapant les personnes qui sont devant elle. Elle passe de sa mère à sa sœur. Tourne le verre et y verse de l'eau. Effet de bocal et du poisson.
Le père, « homme occupé, préoccupé, plus centré sur sa carrière que sur sa famille... » Mieux considéré cependant que les femmes Josse.	Alternance de voix et de focalisation.

Commentaires :

Parfois comme l'enfant qu'elle est Paloma s'amuse à filmer des choses banales en apparence, une coupe... Mais c'est une surprise pour le spectateur car en réalité, nous le saurons tout de suite, c'est une métaphore intelligente et très éloquente. Un angle de prise de vue focalisé sur sa mère enfermée – illusion optique – dans le

verre que Paloma filme. Quelle description si intéressante et subtile! Après ce sera le tour de sa sœur, aussi enfermée dans la coupe. Paloma verse de l'eau et l'illusion optique convertit la coupe en un bocal à poisson, le poisson étant Colombe, « archétype du poisson rouge... ». Description de sa sœur pour qui la vie – elle le chuchote à sa caméra – est une bataille permanente. La focalisation passe à sa mère qui raconte au père que Monsieur Arthens est mort d'une crise cardiaque. Attitude larmoyante de Mme Josse. Ils se parlent mais ne s'écoutent pas.

Nouvelle séquence qui se produit dans le film après la rencontre avec la concierge. Dîner chez les Josse. Prises du réel. Discussions banales. Silence/absence de Paloma qui reprend sa caméra. À remarquer l'attitude absente du père aussi. Paloma le filme en le décrivant. Il suffit de montrer un geste mécanique et spontané, très courant, quelqu'un d'important à se gratter le pied qu'il a déchaussé. Alternance avec les plans sur la mère qui fait des grimaces ridicules tandis qu'elle parle de Freud (son caractère à nu). Des mains qui donnent à manger aux chats qui font partie de ce décor que la caméra de Paloma critique en passant d'un visage à l'autre et d'une scène à l'autre.

Raccord des chats. Maintenant c'est le tour de Renée et de son chat. Elle lit toujours. La séquence alternée se passe entièrement en silence.

Repas chez les Josse. Le père au téléphone. Paloma parle de lui en décrivant son caractère et son attitude à l'égard de sa famille. Il refuse qu'elle l'enregistre. Paloma alterne la voix out et in. Bruitage de fond du repas. Excellente réplique de Paloma au beau-père de sa sœur sur l'invention d'un jeu qu'il attribue aux Japonais. Paloma explique que ce sont les Chinois qui l'ont inventé et en donne les règles du jeu. Son père la fait sortir de la chambre et la renvoie dans la sienne. Expéditif et laconique. Voix out de Paloma : poursuivre les étoiles, ne pas finir comme un poisson dans un bocal¹⁵.

¹⁵ Paloma critique également sa famille dans le roman (35). Sa critique acide s'étend aussi aux humains par rapports à leurs chiens (67). Critique des chiens des bourgeois, ridicules, comme leurs maîtres (68). Scène grotesque éliminée dans le film : fornication des chiens dans l'ascenseur (69). Sa mère et les plantes (80) La mamie dans une maison de retraite : scène et personnage supprimés dans le film (133). Sur sa sœur Colombe, une seule utilité dans sa vie... (86). Colombe considère la vie comme une bataille où il s'agit d'écraser l'adversaire. Elle critique son talent stupide et son intérêt à des choses banales. Colombe est un soldat obsédé par l'ordre et la propreté (88). C'est comme ça que son père se bâtit tous les matins (95). L'homme d'importance (96). Lâcheté du père par rapport à sa femme (134). Elle corrige aussi le beau-père de sa sœur (119).

3. RENCONTRE AVEC LA CONCIERGE

Troisième séquence. Elle a lieu au moment où Paloma se rend à l'école. Vestibule de l'immeuble et loge de la concierge. Caméra objective, qui répond de manière traditionnelle à ce qu'on offre au spectateur à partir d'un scénario, du découpage technique et du montage, la syntaxe et le point de vue d'un film. Elles se saluent, c'est tout. Poliment. Regard intéressant de la concierge sur elle.

Après-midi. Ellypse narrative (temps). On a assisté à une scène muette –que de la musique- comportant sur les tâches conventionnelles de Renée, manière de la présenter dans son rôle de concierge, cliché et stéréotype. Paloma porte sa caméra. Même journée, mais plus tard car Paloma est rentrée de l'école.

TEXTES	REGARDS
Scène presque muette, les voix en arrière-plan.	Caméra de Paloma : cortège funèbre lors de la mort de M. Arthens. Caméra indiscreète. Manuela la gronde. Elle reprend en images les allés-retours des voisins et de la famille. Le chat de la concierge, élément récurrent, mais ici c'est un chat d'une personne non-riche. Cette présence provoque que la fillette, curieuse, rentre dans la loge de la concierge. Elle nous donnera une vision sur Renée : scène muette – importance du silence –, rythme lent – scène en narratologie –, elle filme le titre du livre que la concierge est en train de lire, Éloge de l'ombre, la térieure, le chocolat = une définition de sa personnalité sans rien dire sur elle de manière verbale.
Reprend sa caméra à l'extérieur de la loge et parle out : M. Arthens termine à « passer sa vie comme un poisson dans un bocal et finit dans un sac en plastique ». Une critique acide des riches, des voisins, du contexte où elle habite.	Alternance dans la focalisation: oeil de la caméra de Paloma/oeil de la caméra objective nous montrant Paloma en train de filmer. Les voix in et out s'alternent également.

Commentaires:

Caméra portée de Paloma, sous-entendu après l'école, la même journée. Mouvement des voisins, deuil – Monsieur Arthens. Le chat de la concierge, gros, cliché, comme elle, s'approche de la caméra, interrompt le tournage. Paloma le prend dans ses bras, veut le rendre chez lui et entre dans l'appartement de Renée. Son regard panoramique manifeste que c'est la première fois qu'elle y pénètre. Elle

reprend sa caméra et concentre son objectif sur le livre que la concierge a sur sa table. Montre son titre : *Éloge de l'ombre*. Manière de nous informer sur l'autre, sur sa culture. Elle quitte l'appartement et continue de filmer: le corps de M. Arthens est transporté par les hommes des Pompes Funèbres. À remarquer les plans tournés en silence. On n'entend que le bruitage en arrière-plan style Nouvelle Vague on dirait, son pris du réel. Commentaire de Paloma: « Passer sa vie comme un poisson dans un bocal et terminer dans un sac en plastique ». Ironie existentielle.

4. CONCLUSION

Nous avons pu constater que cette vie en une journée donne beaucoup à dire et à réfléchir. L'importance de la caméra de Paloma reste évidente tantôt comme élément narrativo-descriptif tantôt comme élément esthétique. Elle recouvre aussi tous les niveaux de la représentation¹⁶. D'abord à partir de la mise en scène, en fonction de ses constituants. Dans le cas de la présentation de Paloma par elle même les éléments informateurs relevant de son apparence externe¹⁷ et de sa manière de parler – langage utilisé et contenu de son discours – servent à nous montrer une fille adolescente particulièrement intelligente. Le gros plan que sa caméra nous offre sur sa figure, en éliminant de l'espace où elle se trouve les objets qui l'entourent, renforce son intention focalisatrice, sa description et sa narration. Le seul accessoire sur lequel elle compte, la lanterne, est employé pour souligner à la façon d'un éclairage les traits de sa face.

Les indices implicites et explicites de ce que nous – spectateurs – voyons et écoutons soulignent qu'il s'agit d'un personnage spécial car sa façon de s'exprimer et son âge ne s'accordent pas. Ses intentions suicidaires, la pénombre où elle déclare ses propos, son isolement et l'interpellation directe à sa caméra-complice soutiennent également cet argument.

Le regard et le texte convertissent le thème de l'action en une déclaration subjective sur elle même et sur ses pensées en ce qui concerne sa famille. La métaphore du hérisson, appliquée à Paloma, doit être interprétée comme un éloge de la beauté intérieure qui réside chez elle. Il va de soi qu'il arrive la même chose avec la concierge. Ses deux personnages, épineux et distincts, possèdent un monde intérieur fascinant à découvrir, mais seuls les plus intelligents, des gens à la hauteur d'elles, élégants aussi, intellectuels, réservés, ont accès à leur vérité. Voire

¹⁶ F. Casetti et F. Di Chio, op. cit., pp. 124-136.

¹⁷ Quelques codes de la transcription iconique – les lunettes –, cliché intellectuel externe.

Kakuro Ozu. Les autres personnages sont condamnés d'après les mots de Paloma, comme des poissons, à leur « bocal », c'est-à-dire, à la médiocrité.

Les motifs exposés par les textes et par les regards de la caméra de Paloma se répètent tout au long de la mise en scène: un mépris pour la classe aisée, pour ceux qui savent uniquement « parler aux plantes » mais qui ignorent la présence des plus proches.

Par rapport à la modalité, l'encadrement choisi pour montrer les éléments de la mise en scène, il faut remarquer le gros plan du début, servant à orienter le spectateur et à le faire participer du point de vue de l'héroïne. La longueur du plan et sa fixité contribuent à souligner cet aspect. C'est presque un plan-séquence. Plus tard, une fois la présentation du personnage faite, la caméra portée se déplace chez les Josse. Panoramique et travelling à l'usage cherchant les autres personnages à décrire, à présenter: la mère, la sœur, le père dans leur contexte – salle à manger – et le temps – petit déjeuner en famille, mais chacun occupé de soi-même –, le zoom sur le bocal et sur le poisson rouge, isolé lui aussi et enfermé comme les autres dans sa solitude. C'est le regard de Paloma qui nous conduit et nous amène à cette contemplation personnalisée de son univers familial.

Les raccords servant à unir ces images sont rares. La musique over en tout cas reliant les scènes et parfois les séquences alternées. La coupe franche donc est à la base d'un montage simple mais efficace car elle permet de comprendre cette alternative qui met en situation à tour de rôle les deux personnages à fonction narratrice ce qui reprend la formule déjà proposée par le roman.

Esthétique et contenu s'associent aussi dans cet usage de la caméra portée de Paloma. Elle l'emploie pour garantir que son message demeurera après sa mort en guise de testament mais elle l'abandonnera au fur et à mesure qu'elle découvrira le vrai sens de la mort. La disparition de Renée lui en dévoile une autre pensée qui vient modifier cette première impression qu'elle avait sur la mort – mourir ce n'est pas important, mais ce que l'on est en train de faire – devient maintenant « si mourir c'est ça... ». À suivre les conséquences.

Ces deux idées résument la philosophie de Paloma sur la vie et la mort et sur la nature des sentiments et des personnages qui font partie de son monde d'adolescente: une découverte douloureuse qui ne la plongera pas, nous imaginons et souhaitons, dans le bocal, mais dans une existence encore plus solitaire.

BIBLIOGRAPHIE

BARBÉRY, M. (2006): *L'élégance du hérisson*, Paris, Éditions Gallimard.

- CASSETTI, F. et F. DI CHIO (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelone, Instrumentos Paidós, 1991.
- GARCÍA, A. (1990): *L'adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion.
- PEÑA-ARDID, C. (1996): *Literatura y Cine*, Cátedra, Madrid, Signo e Imagen.
- PINEL, V. (1996): *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan Université.
- SEGER, L. (2000): *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, RIALP, Libros de Cine.
- SERCEAU, M. (1999): *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théorie et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL.

Malraux et Drieu La Rochelle : deux mystifications de l'Espagne

CRISTINA SOLÉ CASTELLS
Université de Lleida

Malraux et Drieu la Rochelle se sont connus en 1928 à Paris, dans le salon de Daniel Halévy. La même année Malraux publia *Les Conquérants* et Drieu fit paraître un article dans la NRF fort élogieux sur ce roman. Ce fut le début d'une longue amitié qui dura jusqu'à la mort de Drieu, en 1945. Malgré la distance idéologique qui les sépare et leur trajectoire opposée, ils ont été capables de placer l'amitié, le respect mutuel et la solidarité au-dessus des idéologies et des contingences de l'histoire.

Amitié, solidarité, fraternité... Voici des valeurs qui ont été d'une importance majeure dans la vie – et dans l'œuvre – de tous les deux. Des valeurs que les deux écrivains ont reliées tout particulièrement à l'Espagne.

André Malraux arrivait en Espagne, de sa propre initiative, sans attendre les Brigades Internationales, le 20 juillet 1936 dans le but de soutenir la cause républicaine et, comme chacun sait, il participa directement dans les combats.

Drieu, à son tour, est venu en Espagne en août 1936, comme journaliste, c'est-à-dire comme spectateur, aux côtés des insurgés. À la différence de Malraux, Drieu avait été mobilisé lors de la Grande Guerre et avait été profondément déçu de la guerre « moderne », la guerre à machines, la guerre anonyme et criminelle où les vieux héros mythiques qu'il admirait tant avaient laissé place à de jeunes civils passifs, désorientés, avilis dans leurs tranchées souterraines.

Lorsque la Guerre d'Espagne éclate (Drieu a alors 43 ans) il assiste à ce nouveau conflit sans espoir, sans illusions, voire sans intérêt. Dans *Gilles*, roman où la présence d'éléments autobiographiques est remarquable, il écrit, à propos de l'arrivée en Espagne du protagoniste qui, comme lui, va suivre la guerre comme journaliste : « Son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu » (Drieu la Rochelle, 1939 : 64). Pourtant, comme Malraux, il

est vite séduit et par la société espagnole et par la nature de la guerre qui s'y déroule.

Dans les romans des deux écrivains l'Espagne est un décor dont ils se servent pour expliquer leur pensée, leur idéal révolutionnaire. Il s'agit d'un décor singulier, auquel les deux attribuent une série de qualités qu'ils n'ont pas trouvées dans les autres espaces qu'ils ont connus et qui le rendent particulièrement approprié à la matérialisation de leurs idéaux. Ils voient ce pays comme un espace exotique, énormément éloigné de la réalité sociale déliquescence de la France et de l'Europe occidentale, non à cause d'une distance physique, mais d'une distance idiosyncrasique et psychologique. C'est un pays qui est resté jeune, d'une jeunesse primitive, riche encore de toutes les potentialités. C'est « un peuple encore proche du Moyen Âge, et qui n'a guère touché la civilisation bourgeoise, un peuple de paysans et de serfs qui [...] se lève, affirme son existence et découvre sa dignité » (Boisdeffre, 1996 : 68).

La fraternité, valeur que Malraux et Drieu jugeaient « fondamentale »¹, joue un rôle de premier ordre, au dire des deux écrivains, dans cet espace outre Pyrénées qu'ils percevaient en marge de l'espace européen et du temps présent.

Ce « peuple attaché par mille liens au passé le plus ancien » – comme le définit Paul Nothomb (1999 : 126) – vit dans une autre réalité. Là c'est la fraternité qui triomphe des différences idéologiques, sociales, morales ou religieuses même en pleine guerre civile. Ceci est possible parce que l'objet de l'action guerrière est de nature éthique, spirituelle (la liberté, la justice sociale...). Malraux et Drieu font une vaste réflexion à ce propos dans leurs romans respectifs *L'Espoir* et *Gilles*. Il s'agit, pour les deux écrivains, d'un espace où l'on retrouve l'humanité de l'homme qu'ils jugent blessée à mort dans l'Europe dite « civilisée ». Nothomb écrit que Malraux lui avait dit un jour : « C'était une guerre d'hommes. Sans doute la dernière » (Nothomb, 1999 : 40). Et ils constatent également que dans la Seconde Guerre mondiale l'atmosphère n'était plus la même : « Quelque chose, une image de liberté à portée de main, avait péri en Espagne » (Nothomb, 1999 : 40).

La guerre d'Espagne ainsi conçue, est pour les deux écrivains le cadre idéal pour aboutir premièrement à la détermination de l'individu, à la construction de leur identité, et ensuite à la régénération de la société.

L'action est en rapport étroit avec leur conception du temps. Dans leurs romans, comme dans ceux de la plupart des écrivains du XX^e et du XXI^e siècle, le temps n'apparaît plus comme un *continuum*, mais comme une succession

¹ Le terme est de Malraux : « Notre civilisation sera contrainte de trouver sa valeur fondamentale ou de se décomposer », cité par Komnen Becirovic (1996 : 20).

d'instantanés indépendants qui se juxtaposent. La juxtaposition des moments de plénitude que leur procure l'action est pour Drieu et Malraux matière de réflexion qui doit les conduire à la redécouverte d'un Grand Temps mythique qui comportera leur triomphe du temps chronologique et de la mort qui lui est inhérente. La mémoire préservée dans cet espace est la clé de son pouvoir régénérateur.

Les deux écrivains partageaient une conception tragique de l'existence, inéluctablement enchaînée au temps chronologique et à la mort. Mais leur attitude face à cette réalité tragique ainsi que l'objectif qu'ils se proposent d'atteindre au moyen de la révolte ou la guerre sont opposés : Malraux rêve d'un retour à l'enfance de l'humanité que lui procure l'espace espagnol pour redresser la sénescence sociale du temps présent et pour conquérir un avenir meilleur pour la société dans son ensemble. Drieu, pour sa part, dans son étape de maturité – qui commence avec l'écriture de *Gilles* –, rêve également à la nécessité d'un retour à l'enfance de l'humanité, comme le rêvaient par ailleurs la plupart des artistes de son époque, mais avec le temps il se désintéresse de plus en plus de la société et du monde réel, à la recherche de la totalité, c'est-à-dire à la recherche d'un temps absolu où se fondent le temps morcelé du présent et un temps éternel et éternellement stable. Il cherche dans l'action, dont la guerre, un élan extatique.

La transcendance temporelle dont rêve Drieu passe nécessairement par la mort. « L'homme ne naît que pour mourir et il n'est jamais si vivant que lorsqu'il meurt. Mais sa vie n'a de sens que s'il donne sa vie au lieu d'attendre qu'elle lui soit reprise » (Drieu la Rochelle, 1942 : 236), écrit-il en 1942. La guerre éternelle – ou, à défaut, le sport –, qu'il conçoit comme une sorte de jeu qui rejoint les tournois du Moyen Âge, est dans ce sens une forme de vie idéale. Il découvre en Espagne un espace qui incarne et résume son imaginaire.

Au primitivisme de sa société, à la guerre qui s'y produit, Drieu découvre également en Espagne un autre élément auquel il attribue également un symbolisme particulier. Il s'agit de « la corrida »:

Pays de sang, de volupté et de mort; pays où la course de taureaux n'est pas une réminiscence, mais un rite vivant, pays où la vie primitive baigne encore à plein corps dans la terreur et la fascination de tuer et d'être tué (Drieu la Rochelle, 1936 : 920).

Dans la corrida:

[...] les dieux déguisés en taureaux, en Dionysos, en Jésus, en Phèdre ou en Macbeth, s'assouvissent à jamais sur des créatures humaines qu'ils ont tirées

de leur ventre et qui les gratifient de l'aveu délirant qu'elles sont passionnées de vivre (Drieu la Rochelle, 1933 : 124).

La place de taureaux est un espace singulier qui renferme un niveau de spiritualité particulièrement élevé. Drieu y fait référence à plusieurs reprises dans ses articles et dans quelques-uns de ses romans, particulièrement dans *Drôle de voyage* et *Gilles*. La « corrida » évoque aux protagonistes de ces romans le Paradis perdu et les rites religieux antiques où les hommes rendaient hommage à leurs divinités par le sacrifice rituel d'une victime innocente, dans le but de rétablir -ou de maintenir- des rapports directs entre les dieux et les hommes. Drieu conçoit également la couse de taureaux comme une réédition du sacrifice ancestral du mythe de Mitra, divinité solaire de la religion védique qui est à l'origine de la vie au moyen du sacrifice du taureau, le premier être vivant dont le sang versé fut à l'origine de la naissance des plantes et des animaux. La mort est à l'origine de la vie, tout comme la vie est un chemin vers la mort. On connaît le goût de Drieu pour l'étude de l'histoire des religions orientales, particulièrement à partir de 1939, et sa croyance en la théorie du temps cyclique, comme y croyaient également Marx, Hitler et de nombreux écrivains de son époque.

Ce n'est donc pas par hasard que dans *Gilles*, Drieu place le combat le plus important, et le plus meurtrier, de la guerre civile à l'intérieur d'une place de taureaux. Et c'est seulement dans ce cadre que Gilles – le journaliste spectateur – se décide à s'engager dans le combat. Un combat auquel il ne survivra pas. La fin du roman n'est certes pas biographique, mais il y représente la mort dont Drieu lui-même avait toujours rêvé. En 1936, lors de son séjour en Espagne, il écrivit dans un article intitulé « Retour au front pendant la guerre d'Espagne »:

De nouveau, je suis cela que j'ai senti être à 20 ans, cet animal renflant, tendu, [...] fou de courage et de peur, et sans lendemain, sans histoire, sans liens, entièrement abandonné à cette sensation en cette seule minute (Drieu la Rochelle, 1936b : 85).

L'Espagne est également pour Drieu et pour Malraux un espace de violence, d'une violence fondatrice qui s'oppose à la violence destructrice qui s'impose dans les sociétés européennes. Elle est constamment présente dans les romans des deux amis, mais chez Malraux elle reste presque toujours comme une toile de fond. Il a beau décrire des situations d'extrême violence, elle apparaît toujours sur le deuxième plan, comme une conséquence inévitable de la guerre, le premier plan étant invariablement consacré aux rapports entre les hommes, leur pensée, leurs sentiments, leurs sensations... Bref, leur humanité. À la différence de Malraux, Drieu accorde une importance « fondamentale » à la violence, à côté de l'amitié et

de la solidarité. Dans la conception cyclique de l'existence qu'il développe dans ses écrits à partir de *Gilles*, elle devient un élément clé : la violence est le seuil de la mort indispensable pour l'évolution des sociétés. Et l'espace espagnol, avec ses places de taureaux dont la rondeur évoque en elle-même la notion du cycle, valorise la mort en la plaçant dans un cadre mystique, voire religieux.

Malraux, lui, cherche à donner un sens à la vie. « Je voudrais ne mourir qu'en sachant ce que j'ai pensé de la vie » déclarait-il à Yves Florenne dans un entretien en 1971. Drieu, lui, cherche à donner un sens à la mort. *L'Espoir* se clôt par la défaite des républicains. C'est une fin tragique, certes, et l'écrivain, comme ses personnages, ont conscience de leur fatalité, mais ils ne se résignent pas. Le tragique est largement dépassé par le triomphe des individus et de leur volonté. Malgré avoir été vaincus, les protagonistes du roman se sont enfin déterminés, se sont conciliés avec eux-mêmes, ont retrouvé le sens de leur vie et ont pris conscience que leur avenir reste ouvert à toutes les possibilités. Le chemin reste ouvert pour continuer leur lutte en faveur de la transformation sociale. L'espoir s'impose à la défaite et en est fortifié. Ainsi, dans les dernières pages de *L'Espoir* Manuel sent, malgré la défaite de l'armée républicaine, malgré le cortège de civières qui passait devant lui,

[...] la vie autour de lui, foisonnante de présages, comme si, derrière ces nuages bas que le canon n'ébranlait plus, l'eussent attendu en silence quelques destins aveugles. [...] Un jour il y aurait la paix. Et Manuel deviendrait un autre homme, inconnu de lui-même, [...] Et, comme lui et comme chacun de ces hommes, l'Espagne exsangue prenait enfin conscience d'elle-même. [...] On ne découvre qu'une fois la guerre, mais on découvre plusieurs fois la vie (Malraux, 1937 : 592-593).

Drieu, par contre, termine son *Gilles* par le triomphe de la mort, comme nous l'avons signalé tout à l'heure. Pour lui, l'objectif de la révolte ou de la guerre lorsqu'il publie *Gilles*, n'est plus de ce monde. Par ailleurs son espoir dans la vie et dans le salut de la société de son temps est mort. Faute d'avoir réussi à la détermination de son moi à l'intérieur de la société, il ne peut aspirer à être à la tête d'une transformation sociale qu'il juge par ailleurs fort incertaine. Il ne lui reste que la fuite. Sa lutte se canalise alors vers la transcendance individuelle du réel pour prendre refuge dans un univers supérieur, éternellement stable et continu. Dans l'œuvre de Drieu l'affirmation suprême de l'individualité mène donc à la négation du corps, et l'Espagne est pour lui le cadre parfait pour y aboutir. Faute d'avoir la force d'en faire l'expérience lui-même, il accorde ce destin, à son avis privilégié, à son personnage Gilles:

Depuis 20 ans, qu'avait-il été? Peu de chose. Avant, il y avait eu des moments comme celui-ci [...] de[s] moments où il avait existé. Alors, maintenant, de nouveau il pouvait être. [...] Dieu? Il ne pouvait l'approcher que par ce geste violent de son corps, ce geste dément le projetant, le heurtant contre une mort sauvage. [...] Les dieux qui meurent et qui renaissent : Dionysos, Christ. Rien ne se fait que dans le sang. Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître (Drieu la Rochelle 1939 : 686-687).

Pourtant, à la fin de sa vie, Drieu lui-même rejoint son héros : lorsque, au cours des derniers mois de la seconde guerre mondiale, on devinait la défaite allemande, Malraux lui proposa entrer dans la Résistance. Ceci pourrait le sauver d'un éventuel emprisonnement. Drieu refusa. Puis, la guerre finie, devant l'évidence qu'il serait arrêté d'un moment à l'autre, des amis lui offrirent de se réfugier en Suisse et en Espagne. Drieu partit pour la Suisse pour rentrer tout de suite après en France. Il voulait montrer à ses ennemis que, malgré la possibilité de se sauver, il avait choisi librement d'affronter les conséquences de son engagement national-socialiste. Il n'attendit pas que la police vint le chercher. Convaincu que la transcendance n'était pas possible dans la vie, il choisit le suicide. Il voulut ainsi donner un sens à sa mort, comme il l'avait donné à celle de ses héros dans ses derniers romans.

BIBLIOGRAPHIE

- BECIROVIC, K. (1996) : *André Malraux ou la grandeur humaine*, Paris, L'Âge d'Homme.
- BOISDEFRE, P. de (1996) : *André Malraux, la mort et l'histoire*, Paris, Éd. du Rocher.
- DRIEU LA ROCHELLE, P. (1933) : *Drôle de voyage*, Paris, Gallimard.
- . (1936a) : « Ce qui meurt en Espagne », *NRF*, novembre.
- . (1936b) : « Retour au front pendant la guerre d'Espagne », Repris dans *Cahier de l'Herne*, 42, 1982.
- . (1939) : *Gilles*, Paris, Gallimard.
- . (1943) : *L'homme à cheval*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX, A. (1937) : *L'Espoir*, Paris, Gallimard.
- NOTHOMB, P. (1999) : *Malraux en Espagne*, Paris, Éd. Phébus.

Pasado y futuro de los viajes a España a comienzos del siglo XIX: la mirada de Alexandre de Laborde

INMACULADA TAMARIT VALLÉS
Universidad Politécnica de Valencia

Con el fin de construir un marco donde se pueda situar en su contexto el viaje francés a España en el momento de la publicación de las obras de Alexandre de Laborde, es necesario indicar en primer lugar la importancia de los relatos de viaje en España escritos por viajeros franceses desde la antigüedad. Frente al viaje a Italia, que representaba para los jóvenes franceses un viaje iniciático a las bellas artes y a la cultura de élite, el viaje a España adquirió a lo largo de los siglos un carácter diferente y siempre cambiante, «fue cualquier otra cosa y siempre diferente», como dice Bartolomé Bennassar en su antología del viaje a España (Bennassar, 1998: I). Esta transformación permanente del viaje en España sería una de las razones que explican el gran número de relatos de viajeros incluidos en las bibliografías del viaje a España.

Para dar algunas cifras, basta con consultar la bibliografía clásica de Foulché-Delbosc, incluyendo textos que van desde el siglo II al final del siglo XIX. Es sorprendente constatar el gran número de viajeros que visitaron España en distintas épocas, muchos de ellos olvidados, algunos redescubiertos tras muchos años de olvido. Según este autor, entre las 858 ediciones originales que componen su bibliografía del viaje a España en distintas lenguas (dieciséis en total, incluido el español), la mayor proporción (313 textos) corresponde a relatos escritos en francés (Foulché-Delbosc, 1991: 2).

El interés de estos relatos de viajes es indiscutible, utilizados como una guía para otros viajeros, incluso sirviendo a objetivos militares; entre ellos, hay verdaderos catálogos del arte español, y España fue conocida en Europa en gran medida a partir de estas descripciones percibidas como un reflejo objetivo de la realidad española. En el siglo XVIII, las respuestas coléricas de algunos españoles frente a las mentiras o a las imprecisiones encontradas en estos relatos son una

muestra de su importancia y su difusión, por ejemplo la respuesta de Aranda al marqués de Langle o la de Azara al viaje de Swinburne.

Entre los relatos franceses del viaje a España que datan de principios del siglo XIX destacables por su difusión, se encuentran las obras de Alexandre de Laborde. Nacido en París en 1773, hijo de un banquero de origen español, sirvió en el ejército y realizó varios viajes por Europa, incluida España. En 1800, fue enviado a España como adjunto a la embajada de Lucien Bonaparte, hermano segundo de Napoleón. Durante varios años (1800-1805) recorrió España acompañado de dibujantes; el resultado de este viaje sería la publicación del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820). Este trabajo parece haber tenido un coste muy elevado (consta de 4 volúmenes, 272 láminas y 2 mapas). Por eso se habría recurrido a la suscripción de la corte española y las cortes europeas. El propio autor se vio obligado a comprometer su fortuna personal para llevar a término esta empresa. Después de haber ocupado otros puestos en la administración pública, Alexandre de Laborde murió en 1842.

El *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* se tradujo al alemán en 1809-1811. Se conoce también una traducción al español de 1807 que corresponde al volumen 11 de la edición francesa; otra de 1973 y dos en catalán que reproducen una parte de la obra.

Pero entre 1808 y 1809, Alexandre de Laborde publicó su segunda obra importante sobre España, el *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, que adopta la forma de una descripción detallada de las distintas regiones españolas, que aparece al mismo tiempo que se estaban publicando las entregas del *Voyage pittoresque*. Por medio de esta segunda obra, parece que el autor haya querido ofrecer al público un relato más adaptado al lector, puesto que es más corto, y sin añadir detalles sobre el arte y los monumentos españoles. El autor en la introducción de este *Itinéraire descriptif* afirma que esta obra y el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* son dos obras que se completan una a la otra. De hecho por momentos parece haberse confundido ambos relatos. En la bibliografía del viaje a España de Arturo Farinelli, observamos un error que se encontraría en el origen de la confusión entre el *Itinéraire descriptif* y el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Parece que, dado que este último está considerado como la obra de Laborde más importante, o incluso de referencia, para la descripción de España en la época, se creyó que las traducciones al español tenían como punto de partida el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* y no el *Itinéraire descriptif*.

De este *Itinéraire* se conocen dos ediciones francesas entre 1808 y 1809 en el mismo editor, H.N. Nicolle, lo que da prueba del éxito de la obra en su época. El mismo autor así lo indica en el prólogo de la segunda edición:

Le succès de la première édition de cet ouvrage ayant passé mes espérances, je n'ai pas encore eu le temps d'y mettre la dernière main dans cette réimpression. J'ai cependant fait des corrections de tous genres; et mon travail étant de la nature de ceux où l'élégance de style n'est peut-être pas aussi nécessaire que l'exactitude des faits, c'est principalement sur les dates et les calculs que s'est portée mon attention; et j'espère, sous ce rapport au moins, laisser peu à désirer (Laborde, 1809: III).

Existe una traducción al inglés igualmente de 1809. Entre 1827 y 1834 se publicó una edición aumentada y corregida en París en Firmin-Didot padre e hijos. En cuanto a las traducciones al español, en 1816 aparece una traducción en Valencia en Mariano Cabrerizo, edición corregida y aumentada en 1826 también en Valencia, en la imprenta de Jesús Orga. La traducción de 1816 sería pues la primera traducción conocida al español, que se dice traducción libre del *Itinerario* de Laborde publicado en 1809, es decir, la segunda edición.

La estructura del *Itinéraire* es bastante clásica dentro de los relatos que describen un recorrido geográfico por el país. Se inicia con un capítulo de introducción con diferentes documentos asociados que informan sobre diferentes aspectos del país y de la realidad de la España del momento. Tras una larga introducción que como veremos describe el objetivo del autor, se incluye un capítulo titulado *Notice sur les voyages en général et celui de l'Espagne en particulier*, incluyendo la «Manière de voyager en Espagne», a continuación «Géographie physique de l'Espagne» que contiene a su vez una «Notice sur la configuration du sol de l'Espagne et de son climat, par M.A. de Humboldt» y una «Géographie civile et historique de l'Espagne». Un *Tableau chronologique des Rois d'Espagne depuis Don Pélage* completa esta extensa información inicial.

A continuación se desarrolla el recorrido descriptivo de España. En cuanto al plan del itinerario por las provincias españolas, la descripción de las distintas provincias sigue en Laborde un orden que no corresponde a un recorrido geográfico o lógico; así pues, comienza por describir Cataluña, luego Valencia, para saltar a continuación a Extremadura. Las provincias del norte y el sur son descritas a continuación, para terminar con las dos Castillas y en último lugar las islas Baleares. El texto está acompañado por mapas de España, que ilustran los itinerarios del texto.

En la Introducción, la intención del autor queda claramente expresada. La perspectiva de Laborde es comparatista, desde un punto de vista histórico o cronológico. El autor destaca el especial momento que vive el país, ya que en su opinión se encuentra en un momento clave, terminada una fase importante de su historia pero en el justo instante crítico que precede al cambio. Por ello, es

igualmente el momento ideal para reflexionar y hacer un balance del pasado desde el presente, con vistas hacia el futuro cercano:

Il est certains événements dans la vie des peuples comme dans celle des hommes qui semblent former le complément de leur histoire et indiquer le moment d'en tracer le tableau. Instruit de leur état passé, les regards fixés sur leur situation présente, l'historien peut comparer l'une à l'autre, et en observer les rapports, sans avoir besoin d'y chercher les destinées d'un avenir inconnu. Telle est aujourd'hui la situation de l'Espagne, qui voit terminer une partie importante de son histoire pour renaître sous une forme nouvelle (Laborde, 1808: I).

En este sentido, el *Itinéraire* se inscribe dentro de los textos del viaje francés a España que desde finales del siglo XVIII muestran una clara intención de romper con los tópicos del viaje a España hasta ese momento, en los que la imagen del país tendía siempre al tópico y la caricatura. A partir de la época ilustrada, el viajero francés, puesto que el interés de su país hacia España ha cambiado, adquiere una función de narrador de la realidad española en la que prevalece la voluntad de reflejar las mejoras que se van introduciendo en la nación, de manera que pueda desligarse de la imagen negra y atrasada que es la que en aquel momento debía perdurar en el imaginario colectivo francés. Entre los relatos más característicos de esta tendencia podemos nombrar el *Nouveau voyage en Espagne* de Jean François Peyron (1782) y sobre el todo el *Tableau de l'Espagne moderne* de Jean François Bourgoing (1797).

En cuanto al primero, el viaje de Jean François Peyron es uno de los más completos de la época; el autor demuestra poseer un conocimiento profundo del país, incluidas regiones hasta el momento poco exploradas. Así, ofrece a los lectores una información completa del país que incluya el funcionamiento de las instituciones y la sociedad españolas, donde se están produciendo importantes cambios. A pesar del peso de la imagen tradicional de España y los españoles, el discurso apologético de Peyron quiere hacer justicia y busca las marcas del progreso y la razón en las instituciones, las realizaciones económicas, los intentos de mejora de la agricultura y la industria. Su visión de los españoles es mucho más positiva y sobre todo optimista, ya que les concede siempre no sólo el beneficio de la duda, sino la firme convicción de que poseen unas cualidades que, junto a la mejora de la situación del gobierno del país y la llegada de la libertad, les harán progresar con seguridad.

La obra de Jean François Bourgoing contribuyó posteriormente del mismo modo a la construcción de una nueva imagen de España en Europa, por medio de un proceso de superposición. Además de la visión global de España que le permite

apreciar su evolución en diferentes aspectos, intentando abarcar todos los sectores de la vida española, lo más interesante es su completa información sobre España y sus habitantes y su profundo conocimiento de la realidad española que hace de este relato uno de los más completos del siglo.

En ellos, al igual que en el relato de Laborde, una serie de mecanismos de la temporalidad son utilizados con el fin de destacar la diferencia existente entre pasado y presente, y poner así de relieve las mejoras que se están produciendo en el país en el momento de la escritura.

En el caso de Alexandre de Laborde, la fecha de publicación del *Itinéraire* coincide con la llegada al poder al trono español de José I, hermano mayor de Napoleón Bonaparte (conocido como Pepe Botella, 1808-1813). Podemos observar además de estos mecanismos pasado-presente una voluntad continua de mirar hacia el futuro, de dejar que el lector, mediante su texto, vislumbre de modo casi seguro lo que va a ocurrir en España, ya que las afirmaciones del autor son firmes e intenta que se muestren acompañadas de una reflexión o justificación, de modo que no dejen lugar a la duda. De este modo el texto adquiere un carácter panfletario o de claro apoyo a una causa política.

Para lograr este objetivo, un elemento destacable de su discurso es la utilización recurrente del tiempo verbal en futuro, dentro de esta previsión o visualización claramente positiva del futuro de España a partir del momento de la escritura:

L'Espagne, depuis longtemps étrangère à nos intérêts politiques, à nos relations commerciales, à notre curiosité même, va cesser de l'être, sous tous ces rapports, lorsqu'elle fera partie du même système, qu'elle adoptera les habitudes européennes, et que les voyages y deviendront moins pénibles : mais pour juger de ce qu'elle pourra devenir alors, il faut savoir ce qu'elle est à présent et ce qu'elle était autrefois (Laborde, 1808: III-IV).

Pasado, presente y futuro son por tanto igualmente necesarios dentro de esta perspectiva con la que el autor pretende dibujar un panorama completo de la realidad española, que permita al lector comprender la situación actual el país pero al mismo tiempo percibir en las diferentes descripciones que encontrará a continuación los cambios diversos que ya se están produciendo y en los que Laborde hace hincapié según su objetivo inicial.

Por ello su mirada se dirige al pasado, exponiendo un recorrido por la historia de España, en la que se ponen en comparación continuamente el pasado y el presente, pero sin olvidar la mirada hacia el futuro. El autor analiza los motivos históricos que provocaron la decadencia del país; en este sentido hace una acalorada defensa de los musulmanes que vivieron en España: «L'Espagne souffre

encore de cette perte qu'elle ne put jamais réparer complètement» (Laborde, 1808: XXXVII).

Viene a continuación una relación minuciosa de todos los beneficios que dejaron en España, y de todos los avances que aportaron a nuestro país en lo relativo a las artes, las letras y todo tipo de técnicas útiles. En su opinión, el hecho desafortunado de la expulsión de los árabes provocó la decadencia posterior de la nación, que nunca ha llegado a alcanzar desde entonces un grado importante de prosperidad.

Tras haber analizado la historia más reciente de España, especialmente su relación con sus colonias en América, encuentra al país sumido en una profunda crisis pero se muestra optimista al ver las recientes actuaciones del nuevo monarca:

Peu de temps a suffi pour opérer les changements les plus heureux dans ce pays ; et il est consolant de penser au milieu de la crise où se trouve l'Espagne, que de pareilles circonstances se reproduiront pour elle et remédieront aux maux qu'elle aura souffert (Laborde, 1808: XCIII).

En su opinión, si bien los descendientes de Luis XIV aportaron a España una nueva fuerza regeneradora que hizo aumentar su riqueza y su prosperidad en el siglo XVIII, dejándola en una situación política favorable, no fueron capaces de abolir las antiguas leyes y costumbres que impiden el desarrollo de la industria y el progreso en general. La afirmación de base del autor, que es lo que quiere reflejar mediante esta obra, es que: «[...] l'Espagne bien gouvernée [...] est destinée à parvenir avant très peu de temps au plus haut degré de prospérité, et à reprendre par elle-même le rang qu'elle n'occupait jadis en Europe qu'avec le concours de ses autres états» (Laborde, 1808: XCIII) Considera que la Inquisición es otro de los grandes males de la nación, así como la proliferación de cargos eclesiásticos; los cambios deben llegar lo antes posible para asegurar el progreso. Como sabemos, José I abolirá la Inquisición en 1808, siendo restablecida posteriormente por Fernando VII.

Un discurso entusiasta vislumbra una nueva España llena de mejoras. Palabras como «changements heureux», «avantages», «améliorations», «splendeur», «richesse» se prodigan en el texto de la Introducción. Y todo ello está a punto de llegar; por eso el sentido de este *Itinéraire* es el de dejar constancia de la situación actual del país, y es necesario publicarlo rápidamente, porque el autor está convencido de la inminencia del cambio:

Quelque chose qui puisse arriver, il s'est élevé une barrière entre l'histoire passée de ce pays et les événements inconnus que l'avenir lui destine... j'ai

tâché, dans ce dernier ouvrage, de fixer l'état de la législation et de l'industrie avant qu'elles n'éprouvent de changement quelconque (Laborde, 1808 : CIX).

Con un cambio claro de discurso, en el apartado *Notice sur les voyages en général et celui de l'Espagne en particulier* el autor hace una interesante reflexión sobre el sentido de viajar y sobre sus ventajas, pero también una exhortación al viaje a España. El autor reflexiona sobre la importancia de los viajes como vehículos de adquisición de conocimiento y como herramientas útiles para el progreso y el desarrollo de las ideas. Asimismo, analiza el auge de la afición a los viajes, y constata que los viajeros han elegido sus destinos siguiendo los itinerarios de otros viajes realizados con anterioridad. La mayoría de los europeos se ha limitado a seguir unas rutas ya recorridas anteriormente en función de sus preferencias (Suiza para los naturalistas, Italia para los artistas, Inglaterra para los amantes de las finanzas...). Sin embargo, España siempre ha estado ahí ofreciendo todo lo que pudiera desear cualquiera de estos viajeros. Con el valor añadido de que todavía se encuentra en ella un pueblo algo primitivo y una tierra virgen, un territorio que sin duda ofrecerá mucho más en el futuro: «La moitié de ce beau pays est encore en friche ; mais l'autre moitié prouve ce qu'il pourrait devenir» (Laborde, 1808: Notice, CXX).

Sin embargo, el problema fundamental que ha impedido el desarrollo de los viajes por España, según reconoce el autor, es una mala infraestructura para el viajero: pocos caminos, malos albergues, transportes lentos e incómodos. Por ello incluye un capítulo titulado *Manière de voyager en Espagne* que podría servir como guía para el futuro viajero a España. Esta guía está muy detallada: indica incluso cuáles son los precios de los diferentes medios de transporte para destinos determinados, indicando las distancias, por medio de tablas explicativas.

Del mismo modo, describe minuciosamente las ventajas e inconvenientes de todos los medios de transporte posible, y aconseja a los viajeros sobre las negociaciones que deben llevar a cabo con los transportistas para sacar mejor partido de su dinero y no ser engañados. El mejor modo de viajar por España, no obstante, es el caballo, más romántico y auténtico desde el punto de vista del autor. Y más barato.

Los alojamientos son también descritos según una tipología muy clara, y en general se consideran de muy mala calidad. Incluso, al final de este capítulo, como en las guías de viaje actuales, se habla de la moneda y de la posibilidad de cambiar moneda extranjera. Estas mismas indicaciones aparecen igualmente durante el recorrido por las provincias, por ejemplo en la descripción de Lérida aconseja un albergue: «L'auberge à l'enseigne de Saint Louis, tenu par des Italiens, a des appartements très propres ; la table y est très bien servie ; en tout elle vaut une

bonne auberge de France ; on peut y manger à trois piécettes par repas (trois livres tournois)» (Laborde, 1808 : I, 87).

En cuanto a la descripción del carácter de los habitantes, Laborde utiliza claramente el discurso de sus antecesores. No obstante, intenta añadir su propio punto de vista para desmentir, en algunos casos, ideas preconcebidas que ya no deben aplicarse al español de su época. Por ejemplo, una de las características más arraigadas en el tópico del español, la pereza, es discutida cuando el autor describe a los campesinos de Valencia:

[...] on y admire la patience industrielle et pénible du Valencien ; on y voit combien ce peuple sait tirer parti de la terre la plus stérile, du sol le plus ingrat. Il coupe les flancs de la montagne ; il les convertit en terrasses qu'il soutient par de petites murailles de pierres sèches entassées les unes sur les autres (Laborde, 1808: I, 159).

El autor no pierde la ocasión de promocionar las ventajas del país, e incluso cuando introduce datos que van a influir negativamente en la percepción del lector, añade rápidamente a continuación la solución que evidentemente va a ponerse en marcha. Así, por ejemplo, hablando de Extremadura, el autor considera que podría ser una de las provincias más fértiles de España, «si elle ne se trouvait pas la moins peuplée et la moins bien cultivée» (I, 335). No obstante, tras un análisis de la situación de población la provincia que incluye cifras del censo de habitantes, y una relación razonada de los motivos de esta despoblación, llega a la conclusión de que la supresión de la Mesta supondría sin ninguna duda un impulso para la provincia. En esta ocasión, es el modo condicional el que emplea: «le rétablissement de l'agriculture faisant renaître l'émulation et l'industrie, ces moyens serviraient à repeupler une province qui pourrait à elle seule nourrir un tiers de l'Espagne» (Laborde, 1808 : I, 373-374).

Una situación similar es la que se plantea en la descripción de Castilla la Nueva. La mala producción agrícola puede resolverse sin duda, sólo hay que poner en marcha soluciones ya verificadas en otros lugares:

Les terres de la Nouvelle Castille seraient propres à toutes sortes de productions, si elles n'étaient desséchées par l'ardeur du soleil ; une industrie mieux entendue pourrait en même temps y multiplier les essais qui ont réussi dans presque tous les lieux de l'Espagne où on les a tentés (Laborde, 1808 : III, 306).

También en este tipo de propuestas como solución a los problemas existentes, el discurso optimista es patente: si bien las mejoras aún no se han puesto en

marcha, lo importante es que en España existen los medios para remediar todos los problemas actuales.

Con esta finalidad, en la descripción de las distintas ciudades o provincias se observa un interés por detallar todos los datos referentes a la producción agrícola o industrial, al comercio, a la manufactura; el autor incluye tablas para indicar la producción, como signo del potencial de España para su futuro progreso, indicando precios, cantidades de producción. Así por ejemplo, dedica varias páginas a la producción de Aragón, con una tabla detallada; otra al comercio indicando las cantidades exportadas, los precios. En este caso concreto, la apertura del nuevo canal es el elemento que desencadenará el progreso: «Le nouveau canal qu'on vient d'ouvrir fournira à cette province un débouché et une facilité pour le transport d'ouvrages, surtout avec les encouragements que la société des amis du pays, établie à Zaragoza, ne cesse de donner» (Laborde, 1808 : II, 59-60).

En resumen, nos encontramos frente a un texto que sirve a un claro objetivo. Para lograrlo el autor utiliza, mediante un discurso entusiasta marcado por el optimismo, diferentes recursos que, tomando en cuenta los datos del pasado, enfatizan la situación actual de la nación y evocan un futuro de mejoras para España. El mismo autor reconoce haber lanzado su texto a la publicación con cierta precipitación, dejándolo tal y como lo escribió en su momento, con la excusa de su utilidad. Su obra no servirá de nada en breve, porque quedará desactualizada, ya que como él mismo afirma: «Quelque chose qu'il puisse arriver, il s'est élevé une barrière entre l'histoire passée de ce pays et les évènements inconnus que l'avenir lui destine». (Laborde, 1808: CIX).

Al margen de este concepto utilitarista de la escritura, quizá lo más interesante de este texto sea precisamente lo que más le aleja de esta idea; más concretamente, sus reflexiones sobre el viaje y el flujo de conocimiento de doble sentido que se establece entre ambos. Probablemente sea esta la parte más personal de todo el relato, en la que el autor introduce sus propias ideas: «Si les idées nouvelles encouragèrent les voyages, les voyages à leur tour perfectionnèrent les idées ... De là plus d'impartialités dans les opinions et les jugements, moins de prétentions dans le commerce de la vie» (Laborde, 1808 : CXVI).

BIBLIOGRAFÍA

- BENNASSAR, B. et L. (1998): *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, París, Laffont, coll. Bouquins.
- BOURGOING, J.-F. (1797): *Tableau de l'Espagne moderne*, París, Du Pont, Devaux, Regnault.

- FARINELLI, A. (1942): *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, Reale Accademia d'Italia.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1991): *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Madrid, Julio Ollero. 1896.
- LABORDE, A. (1809): *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 2^{eme} édition, H.N. Nicolle, París. 1808.
- PEYRON, J.-F. (1782): *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*, Londres, P. Elmsly; París, P. Théophile Barrois.
- SARRAILH, J. (1957): *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.