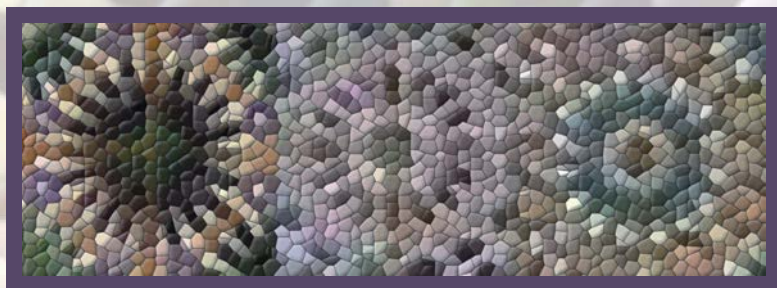


# Crisis: ¿fracaso o reto? Crises : échec ou défi ?



OBRAS COLECTIVAS  
HUMANIDADES 50

UAH

Ana Isabel Labra Cenitagoya  
Esther Laso y León  
Montserrat López Mújica  
María José Valiente Jiménez (Eds.)

ÍNDICE

# Crisis: ¿fracaso o reto? Crises : échec ou défi ?

Actas del XXIII Congreso de la APFUE  
(actual AFUE)

**Ana Isabel Labra Cenitagoya  
Esther Laso y León  
Montserrat López Mújica  
María José Valiente Jiménez (Eds.)**



Universidad  
de Alcalá

SERVICIO DE PUBLICACIONES

Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda económica de:

- Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE, antes APFUE)
- Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá

### **PALABRAS CLAVE**

Crisis, fracaso, reto, arte, cultura francesa, interculturalidad, didáctica, literatura francesa, literaturas francófonas, literatura infantil y juvenil, lingüística francesa, historia de la didáctica y de la literatura, FLE, Francés para fines específicos.

### **MOTS CLÉS**

Crises, échec, défi, art, culture française, interculturalité, didactique, littérature française, littératures francophones, littérature d'enfance et de jeunesse, linguistique française, histoire de la didactique et de la littérature, FLE, Français sur objectifs spécifiques.

### **COMITÉ DE ORGANIZACIÓN** (por orden alfabético):

Ana Isabel Labra Cenitagoya  
Esther Laso y León  
Montserrat López Mújica  
María José Valiente Jiménez

### **COMITÉ CIENTÍFICO** (por orden alfabético):

Manuel Bruña Cuevas, U. de Sevilla, Presidente de la AFUE  
Christiane Connan-Pintado, U. de Bordeaux IV  
Daniel Maggetti, Directeur du Centre de Recherches sur les Lettres Romandes (CRLR), U. de Lausanne  
Jean-Pierre Cuq, U. de Nice, Président de la FIPF  
Said Khadraoui, U. Hadj Lakhdar de Batna  
Francisco Lafarga, U. de Barcelona  
Brigitte Leguen Peres, U. Nacional de Educación a Distancia  
Brigitte Lépinette, U. de Valencia  
Georgiana Lungu-Badea, U. del Este de Timisoara  
José M. Oliver Frade, U. de la Laguna  
Gisèle Sapiro, École des Hautes Études en Sciences Sociales, CNRS, Centre Européen de Sociologie et de Sciences Politiques - U. Paris I Panthéon-Sorbonne  
Marta Segarra, U. de Barcelona

© Copyright  
De los autores

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la información contenida en este documento sin autorización expresa de los titulares de la misma.

© Universidad de Alcalá  
Servicio de Publicaciones  
Plaza de San Diego, s/n  
28801 Alcalá de Henares  
[www.uah.es](http://www.uah.es)

Departamento de Filología Moderna  
Área de Filología Francesa

I.S.B.N. 978-84-16133-94-9  
Depósito Legal: M-5492-2016

Imprime: Solana e Hijos A.G., S.A.U.

Y justamente, de las tensiones extremas de nuestro tiempo, insolubles, y por tanto trágicas, puede emerger, como decía Hölderlin, la posibilidad misma de experimentar lo que es «más glorioso». Quizá, como decían los trágicos, «inmensurable es el dolor, pero inmensurable es también el saber» que, a través de ese *pathos* «destila en el corazón del hombre», hasta que de la maraña de las contradicciones, puede emerger el perfil de una belleza ignota y de una felicidad todavía desconocida (Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 213).

Las crisis son un elemento constitutivo de lo vivo (de los cuerpos, de las sociedades y culturas, de las mentalidades) y deben por tanto ser concebidas como meros momentos de transición en la espiral infinita del crecimiento. «La crisis consiste precisamente», según afirmaba Antonio Gramsci desde la visión optimista de una historia personal (su juventud), un siglo (el siglo XX) y una ideología (la marxista) aún incipientes, «en que lo antiguo muere y lo nuevo aún está por nacer»<sup>1</sup>.

Con un sesgo más negativo pero sin variar en un ápice su contenido, esta idea va a ser recogida en 1977 por el filósofo francés Alain Touraine en su ensayo *La Société invisible* para caracterizar nuestra época posmoderna. Desde la perspectiva de un siglo que termina su transcurso convulso viendo vacilar o desmoronarse los que en su día fueron sus principales valores (progreso, desarrollo, derechos humanos), para abrir la puerta a un siglo XXI teñido de incertidumbre, Touraine concluirá que el

---

<sup>1</sup> Gramsci (1977) *Pasado y presente*. Barcelona: Gedisa, p. 56.

cambio del mundo no solo es creación, progreso, sino que, antes de nada, significa descomposición y crisis.

Parece, pues, evidente que hablar de crisis supone entrar en el inestable (pero también fructífero por su capacidad generadora de nuevas realidades) campo de lo paradójico. Su ímpetu destructor lleva a las sociedades y a los individuos, a los estados y a los artistas a hacer *tabula rasa*, los empuja al límite, al borde del precipicio para, una vez allí, abocarlos a un salto a lo desconocido que terminará en la nada o en un *nec plus ultra* jamás imaginado antes. La crisis se concibe así a un tiempo como desencadenante del fracaso pero también como generadora de retos conducentes a la superación y al crecimiento. Y es en esta perspectiva en la que se sitúa el presente volumen, resultado palpable del *XXIII Congreso de la Asociación de profesores de francés de la universidad española* –APFUE (en la actualidad, AFUE) organizado por el área de francés de la Universidad de Alcalá del 26 al 28 de marzo de 2014.

El tema escogido como línea conductora, la crisis en su doble vertiente de fracaso y desafío, se impuso de manera natural al comité organizador del encuentro desde el principio de esta aventura intelectual. La situación de crisis generalizada en que se encontraba sumido el mundo occidental desde 2008 llenaba diariamente páginas de periódicos, debates televisivos y conversaciones cotidianas, provocando sin cesar transformaciones en los comportamientos, las interacciones, las dinámicas de todo sesgo, evidenciando la doble naturaleza (poderosamente destructiva pero también preñada de energías creativas) de este duro mecanismo de ajuste social e individual. Queríamos reunir a francesistas de diferentes disciplinas para hablar de las crisis, para intentar delimitar cuánto de fracaso y de reto hay en ellas. Y no sólo pretendíamos buscar la pluralidad en los enfoques y temáticas sino también en las latitudes de las que procedieran los especialistas asistentes. En efecto, la presencia de autores de múltiples áreas geográficas alejadas entre sí (Argelia, Francia, España, Marruecos, Suiza, Turquía, República Checa) es uno de los rasgos definitorios de esta publicación. Estamos seguras de

que las variadas propuestas que conforman este volumen convirtiéndolo en una especie de caleidoscopio verbal dejarán en los lectores la impresión final de haber analizado esta realidad desde, si no todas, al menos sí una gran parte de sus facetas.

Para entrar en materia e iniciar el debate y la reflexión, el escritor Daniel Maggetti, especialista en literatura suiza de expresión francesa y director del *Centre de Recherches sur les Lettres Romandes*, dibuja en su aportación un completo panorama de los escritores suizos del siglo XX y su relación con el concepto de crisis. Este texto abre el volumen contextualizando con gran pertinencia la primera sección del mismo, *Literatura y cultura*. Este mismo ámbito, el literario, especialmente sensible y reactivo a las influencias de todo tipo de proceso social como lo son las crisis, despertó el interés de un gran número de especialistas participantes, constituyendo la sección más extensa del volumen.

La segunda parte recoge las intervenciones de los participantes que se sirvieron de la crisis como herramienta conceptual para aproximarse al hecho lingüístico.

La tercera y última sección reúne artículos con diferentes aproximaciones a la didáctica del francés siempre bajo la óptica del tema central que vertebró el encuentro.

No podemos concluir esta introducción sin recordar aquí a todos aquellos que han hecho posible que este volumen vea hoy la luz. A la AFUE (antes APFUE), por la confianza que en su momento depositó en el comité organizador de su XXIII Congreso. A la Universidad de Alcalá, por su apoyo logístico en el momento de la celebración del coloquio. A las embajadas de Suiza y Francia, por su implicación institucional. Y, sobre todo, a los compañeros, a los investigadores sin cuyas contribuciones este volumen, simplemente, no existiría.

En el momento en que este volumen va a imprenta, el contexto internacional continúa teñido de sombras que despiertan temores y dudas de cara al futuro. Pero en todos y cada uno de nosotros, sujetos activos de nuestra existencia, está la capacidad de convertir esta oscuridad que domina nuestro horizonte

común en el *outré-noir* descubierto por el artista Pierre Soulages, un color ultranegro que esconde en su interior reflejos de luz que únicamente pueden percibirse si se atraviesa el muro negro de la pintura que cubre completamente la superficie del lienzo.

¿No es acaso lo que observamos cuando se hunde el espacio social, cuando crece ante nosotros la imagen de una catástrofe que nos arroja a la negra oscuridad, y que sólo podemos superar dejando que se cree en nosotros ese mundo más allá de la negra oscuridad, que es el de las sombras y las luces que vehiculan paz o temor, libertad o confinamiento?

Y lo que yo llamo el *sujeto*, ¿no es acaso la mirada creadora de sentido, frente al sinsentido que imponen las crisis, el paro, el totalitarismo o el terrorismo? (Alain Touraine, *Después de la crisis. Por un futuro sin marginación*. Barcelona: Paidós, 2011, p. 132).

Ana Isabel Labra Cenitagoya, Esther Laso y León Montserrat López Mújica, María José Valiente Jiménez  
(Comité organizador del XXIII Congreso de la APFUE)

# ÍNDICE

## PRÓLOGO

### I. PANORAMA

La crise chez quelques écrivains suisses romands du XXe siècle <i>Daniel Maggetti</i> .....	1
--	---

### II. LITERATURA Y CULTURA

L'échec et le défi de la Première Guerre mondiale dans <i>Leila, fille de Gomorrhe</i> de Yakup Kadri Karaosmanoglu <i>Abdullatif Acarlioğlu</i> .....	15
Crise et trouble dans les journaux de voyage de Savorgnan de Brazza <i>Javier de Agustín Guijarro</i> .....	27
De los Goncourt al Goncourt: del <i>Journal</i> a <i>La Fille Elisa</i> <i>Flavia Aragón Ronsano</i> .....	40
L'universalisme républicain en France - Lecture critique d'un mythe - <i>Sidi Omar Azeroual</i> .....	50
Leçon de vie et d'humilité dans <i>Nuage et Eau</i> de Daniel Charneux : l'itinéraire spirituel et géographique du moine bouddhiste Ryôkan (1758-1831) <i>André Bénit</i> .....	59
Guillaume Saluste Du Bartas : un esprit tolérant en temps de crise religieuse remarqué par Abraham Fraunce <i>Dominique Bonnet</i> .....	71
Le conte québécois d'aujourd'hui : crise ou mutation ? <i>Raquel Camacho Maillo</i> .....	78
L'expression de la fidélité envers les valeurs noires dans <i>Résidente privilégiée</i> de María Casares <i>Beatriz Coca Méndez</i> .....	90
Tous embarqués. De quelques métaphores à propos de « la crise » dans l'album contemporain pour la jeunesse <i>Christiane Connan-Pintado</i> .....	101



¿Europa como sinónimo de crisis?: el viejo continente según J.M.G. Le Clézio <i>Alba Fernández Fernández</i> .....	112
Le personnage féminin de Jean Lorrain. Une identité en crise ? <i>Victoria Ferrety</i> .....	125
Eugène Dabit, una trayectoria personal y literaria confrontada a la crisis <i>M. Carme Figuerola Cabrol</i> .....	135
<i>La fin de Chéri</i> de Colette : mourir après la guerre (1914-18) <i>Flavie Fouchard</i> .....	148
La remise en question du texte dramatique français dans <i>Onzième</i> , mise en scène du Théâtre du Radeau <i>Manuel García Martínez</i> .....	158
Georges de Peyrebrune: ¿el fracaso de una vida? Realidades veladas tras la ficción en <i>Le roman d'un bas bleu</i> y <i>Une sentimentale</i> <i>Lydia de Haro Hernández</i> .....	169
Camus frente a Sartre: la polémica de <i>L'Homme révolté</i> (1951) o la rebeldía contra la historia <i>Juan Herrero Cecilia</i> .....	180
Résolution des crises et visées éducatives chez la Comtesse de Ségur et Trilby <i>Catherine d'Humières</i> .....	193
<i>Fromont jeune et Risler aîné</i> ou le roman à crises <i>Eduarne Jorge Martínez</i> .....	208
Crise identitaire et rébellion. L'enfance d'un écrivain dans <i>Le cœur à rire et à pleurer</i> de Maryse Condé <i>Yolanda B. Jover Silvestre</i> .....	221
Crise de la représentation : l'animal en tant qu'acteur <i>Maite Lajoinie Domínguez</i> .....	232
La figura de Rachilde durante la crisis literaria española de principios de siglo <i>M<sup>a</sup> Carmen Lojo Tizón</i> .....	238
La crisis de adolescencia y el sentido de lo maravilloso en George Sand: <i>Le nuage rose</i> <i>M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro</i> .....	247

<i>L'Œuvre</i> de Zola: la crisis de los desnudos de estudio <i>Encarnación Medina Arjona</i> .....	259
Poétique du personnage féminin au Baroque : les nouvelles de María de Zayas en France <i>Manuela Merino García</i> .....	269
Sartre 1938, Gracq 1951 : crises du roman, romans de la crise <i>André-Alain Morello</i> .....	281
La crise de la création et la tragédie de la vision : sur la conception de la crise dans <i>Les Chroniques du Plateau-Mont-Royal</i> de Michel Tremblay <i>Šárka Novotná</i> .....	289
Face à la mort : l'importance du deuil dans <i>Fleurs de Crachat</i> de Catherine Mavrikakis <i>Eva Pich Ponce</i> .....	299
«Rien ne meurt, tout existe toujours» o el desafío de la historia: « <i>Arria Marcella</i> » de Théophile Gautier <i>M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez Navarro</i> .....	307
Psychogenèse d'une crise familiale : <i>La fille démantelée</i> de Jacqueline Harpman <i>Francisca Romeral Rosel</i> .....	319
<i>Citadelle</i> : obra de una crisis personal y social <i>Ángeles Sánchez Hernández</i> .....	333
Conflicto de identidades en <i>Les Désorientés</i> de Amin Maalouf <i>Pere Solà Solé</i> .....	345
L'expérience de la Grande Guerre dans la littérature d'Henri Barbusse et de Roland Dorgelès <i>Cristina Solé Castells</i> .....	356

### III. LINGÜÍSTICA

La visibilité des structures grammaticales <i>Álvaro Arroyo Ortega</i> .....	366
Promoción de hoteles por Internet: equipamiento, accesorios y productos de cortesía de la habitación <i>M<sup>a</sup> Elena Baynat Monreal</i> .....	374

El reto del turismo ante la crisis: léxico de promoción hotelera a partir de páginas electrónicas (un ejemplo en cuartos de baño)	
<i>M<sup>a</sup> Loreto Cantón Rodríguez</i> .....	386
Un ejemplo de metáfora ontológica: la personificación en las crónicas deportivas francófonas	
<i>Javier Herráez Pindado</i> .....	399
Promoción de hoteles franceses y canadienses en Internet: análisis del léxico de las habitaciones	
<i>Mercedes López Santiago</i> .....	407
El tempo de la francofonía. Música y silencio en la 55 Bienal de Venecia	
<i>Jordi Luengo López</i> .....	421
<b>IV. DIDÁCTICA</b>	
La production de nomenclatures thématiques pour apprendre français en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)	
<i>Ana M. Carranza Torrejón</i> .....	434
Légitimité de la lecture littéraire et interdiscours scolaire	
<i>Pascale Delormas</i> .....	445
Parlons de la crise : textes et prétextes pour améliorer la production orale en classe de FLE	
<i>Ana Teresa González Hernández</i> .....	456
Nuevos desafíos en Didáctica del FLE. Del aprendizaje de la cultura hacia la competencia intercultural: el interés de las literaturas francófonas interculturales	
<i>Beatriz Mangada Cañas</i> .....	468
Une vision sur la démarche méthodologique de l'enseignement du français en Espagne avant et après la guerre civile (1936-1939) : exemple d'une crise qui a mené à l'involution	
<i>M<sup>a</sup> Inmaculada Rius Dalmau</i> .....	475

## **AUTORES POR ORDEN ALFABÉTICO**

ACARLIOĞLU, Abdullatif  
AGUSTÍN GUIJARRO, Javier de  
ARAGÓN RONSANO, Flavia  
ARROYO ORTEGA, Álvaro  
AZEROUAL, Sidi Omar  
BAYNAT MONREAL, M<sup>a</sup> Elena  
BÉNIT, André  
BONNET, Dominique  
CAMACHO MAILLO, Raquel  
CANTÓN RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Loreto  
CARRANZA TORREJÓN, Ana M<sup>a</sup>.  
COCA MÉNDEZ, Beatriz  
CONNAN-PINTADO, Christiane  
DELORMAS, Pascale  
FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Alba  
FERRETY, Victoria  
FIGUEROLA CABROL, M. Carmen  
FOUCHARD, Flavie  
GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel  
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ana Teresa  
HARO HERNÁNDEZ, Lydia de  
HERRÁEZ PINDADO, Javier

HERRERO CECILIA, Juan  
HUMIÈRES, Catherine d'  
JORGE MARTÍNEZ, Eburne  
JOVER SILVESTRE, Yolanda B.  
LAJOINIE DOMÍNGUEZ, Maite  
LOJO TIZÓN, M<sup>a</sup> Carmen  
LÓPEZ SANTIAGO, Mercedes  
LOZANO SAMPEDRO, M<sup>a</sup> Teresa  
LUENGO LÓPEZ, Jordi  
MAGGETTI, Daniel  
MANGADA CAÑAS, Beatriz  
MEDINA ARJONA, Encarnación  
MERINO GARCÍA, Manuela  
MORELLO, André-Alain  
NOVOTNÁ, Šárka  
PICH PONCE, Eva  
RIUS DALMAU, M<sup>a</sup> Inmaculada  
RODRÍGUEZ NAVARRO, M<sup>a</sup> Victoria  
ROMERAL ROSEL, Francisca  
SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Ángeles  
SOLÀ SOLÉ, Pere  
SOLÉ CASTELLS, Cristina

# Crisis: ¿fracaso o reto?

## Crises : échec ou défi ?

Ana Isabel Labra Cenitagoya  
Esther Laso y León  
Montserrat López Mújica  
María José Valiente Jiménez (Eds.)



Universidad  
de Alcalá

## LA CRISE CHEZ QUELQUES ECRIVAINS SUISSES ROMANDS DU XX<sup>E</sup> SIECLE

Daniel Maggetti

Université de Lausanne

Centre de recherches sur les lettres romandes

« Le Suisse trait sa vache et vit heureux » : dans l'esprit de beaucoup, et les vicissitudes de l'Histoire aidant, la célèbre phrase de Victor Hugo continue de dessiner les contours des réalités helvétiques, qui prennent dès lors les allures d'une mythologie aux contenus enviablement paisibles. Pays à la fois de neutralité et de compromis – mais peut-être que les deux termes se superposent... –, la Suisse aurait traversé les siècles, les guerres et les bouleversements planétaires en souffrant tout au plus de quelques éclaboussures. Cette image affecte tout autant, si ce n'est plus, les littératures nationales, et tout particulièrement celle de la Suisse romande. Autant, en effet, la littérature de Suisse alémanique a cultivé, au XX<sup>e</sup> siècle, son rôle de mauvaise conscience, avec des auteurs comme Max Frisch ou Friedrich Dürrenmatt notamment, autant la plupart des écrivains de Suisse romande semblent s'être cantonnés dans une position en marge de l'histoire et de la critique sociale ou politique, incarnant de préférence une écriture qui privilégie le lyrisme, voire des approches existentielles ou allégoriques.

Est-ce à dire que la crise est, lorsqu'on aborde la littérature de Suisse romande, un mauvais sujet, voire un non-sujet ? Je ne le pense pas. Je suis même persuadé que la crise est en quelque sorte consubstantielle à la littérature de Suisse romande, pour plusieurs raisons. Evoquons-en au moins deux, qui me paraissent être les principales.

La première tient à l'identité même de cette région, et à sa manière de se définir. Depuis le moment que l'on peut considérer comme celui de sa constitution, à savoir depuis la Révolution française, la Suisse romande se trouve dans une position doublement minoritaire, vis-à-vis de la majorité alémanique du pays, et vis-à-vis de la France, dont elle partage la langue, mais dont elle est séparée politiquement. Cet état de fait contraint depuis toujours les intellectuels et les écrivains romands à se situer : constamment, ils sont sommés de s'expliquer, d'argumenter, de choisir leur camp, en quelque sorte, confrontés qu'ils sont à l'impossibilité d'occuper une position non-réfléchie et d'expérimenter une forme d'adhésion immédiate à une langue et à une

culture. L'étymologie du mot « crise » rattache le terme, on le sait, à la nécessité de choisir entre des positions en conflit entre elles : c'est bien ce qui se vérifie à l'échelle romande, sur le plan culturel, dans la mesure où l'allégeance à la Suisse ou à la France entraîne des effets qui peuvent aller jusqu'à s'exclure. Les francophones de Suisse, soit dit en passant, ne sont bien entendu pas les seuls dans ce cas : c'est là le lot de tous les ressortissants de régions périphériques, tout au moins dans l'aire de langue française, caractérisée historiquement par un centralisme fort, et par la domination symbolique exercée par une culture de référence dotée d'institutions efficaces. D'où la fréquence, chez les Suisses, les Belges, les Québécois ou les Africains, d'une tendance à ce que d'aucuns ont nommé une « sociologie spontanée », rendue structurellement nécessaire par le fait qu'ils ne peuvent échapper à l'exercice de l'autodéfinition. Cette situation, objectivement peu commode, est diversement appréciée : elle a pu être perçue, et vécue, comme un handicap, mais elle a aussi été qualifiée de « décalage fécond » par un témoin qui n'est pas des moindres, puisqu'il s'agit de Jean Starobinski. Nous verrons plus tard comment les écrivains que nous allons aborder ont, chacun à sa manière, essayé de tourner en avantage une étiquette et une appartenance qui, de prime abord, les pénalisaient.

La deuxième raison d'expérimenter la « crise », pour les auteurs de Suisse romande, découle de la première, et tient surtout à leur rapport à la langue – au français, donc –, mais pas seulement. La domination culturelle française est à l'origine d'un complexe d'infériorité intériorisé, qui engendre chez les Romands un sentiment d'imperfection, voire d'illégitimité, dans leur pratique linguistique et stylistique. Ce constat a été posé, au XIX<sup>e</sup> siècle, par le célèbre critique vaudois Alexandre Vinet, qui a pu affirmer que « le français est pour nous, jusqu'à un certain point, une langue étrangère », du fait de la distance qui [nous] sépare « des lieux où cette langue est intimement sentie et parlée dans toute sa pureté » (Vinet, 1870 :11). Vinet a posé un paradigme dont les dernières traces disparaissent peut-être de nos jours seulement. Il a en tout cas mis le doigt sur un phénomène central dans la relation que les écrivains suisses romands ont à l'expression. La position périphérique réservée à la Suisse romande dans l'espace francophone, position que les Romands eux-mêmes ne mettent généralement pas en doute, leur inspire un sentiment d'insécurité linguistique qui s'est longuement traduit, entre autres, par une tendance à déprécier les variétés locales du français, et à absolutiser la norme académique et scolaire, dans un mouvement caractérisé par l'hypercorrection.



Pour résumer, et pour le dire de manière brutale, voire simpliste, la crise, pour les écrivains romands, découle du fait qu'ils sont appelés à choisir entre des réalités qui se bâtissent en opposition entre elles. Être un écrivain romand, est-ce une manière d'être un écrivain suisse, ou une manière d'être un écrivain français ? La question peut paraître hors de propos ; on se l'est pourtant souvent posée, et les réponses qu'on lui a faites ont eu parfois des retombées très significatives. Et ensuite, deuxième question : je suis Romand, est-ce que j'ai le droit d'écrire en recourant à mon français, celui que je parle, qui diffère de celui des ouvrages de référence ? Langue propre, légitime, ou langue d'emprunt ? Une fois encore, ce ne sont pas là des spécificités qui ne concernent que la petite portion d'Helvètes dont je vais vous entretenir. Mais en observant ce qui se passe chez eux, peut-être arrive-t-on à cerner les contours de réactions et de stratégies récurrentes, qui peuvent être précieuses lors d'une réflexion à plus large échelle.

### **C. F. Ramuz**

J'aborderai pour commencer le cas de Ramuz. Bien que la postérité l'ait volontiers perçu comme un auteur monolithique, le prototype, à bien des égards, de l'auteur national institutionnel et consacré, l'écrivain n'en a pas moins été, tout au long de sa carrière, un artiste à distance. Ramuz est né à Lausanne en 1878, et mort dans cette même ville en 1947, au terme d'une carrière qui l'a vu obtenir, pendant l'entre-deux-guerres, une notoriété internationale. Si l'on veut commencer par l'aspect le plus évident et le plus visible, on peut souligner le fait que la crise, chez lui, est une thématique qui revient de manière récurrente. Après les textes réflexifs de la période de la Grande Guerre, dans lesquels Ramuz s'interroge sur le devenir du monde occidental pris dans la tourmente du conflit, c'est dans un roman de 1925, *L'Amour du monde*, que la question est abordée de la manière la plus frontale. Le roman oppose, pour sa démonstration, une petite bourgade viticole du Pays de Vaud, et les images déferlant du monde entier qui y parviennent par deux canaux principaux, le cinéma, nouvellement arrivé dans la salle communale, et les récits de voyages en pays lointain, racontés par un personnage. Pour Ramuz, les imaginations auxquelles ouvre le monde moderne sont fragiles : en 1917 déjà, l'écrivain se demandait s'il fallait « achever de les user par la confrontation à la réalité », « ou bien alors les rafraîchir par le détail, les renourrir par le détail, les refournir de comparaisons vives, de relations inattendues » (2009a: 177). Son propos touchait alors à l'actualité artistique de l'heure, aux débats autour de l'internationalisme et du futurisme, des courants qui, chacun à leur manière,

adhéraient bruyamment aux temps modernes ou les refusaient. Dix ans plus tard, en 1925, c'est au moment de la naissance du surréalisme que Ramuz reprend son bilan.

Au sortir de la guerre, il avait réaffirmé son dédain pour l'abstraction et le débat d'idées, pour lui désincarné, qu'il trouvait jusqu'à saturation dans les conférences internationales pour reconstruire la paix. En réaction à cette « mêlée universelle d'abstractions » (2008b : 405), il exprime un « grand besoin des choses dans quoi tiennent ensemble l'amour de la réalité et un goût de sincérité » (2008b : 406), des « choses » qui sont « parfois la vraie nourriture, la seule sauvegarde aussi ». Un des titres envisagés pour ce texte de 1918 était du reste « L'Amour des choses » (2008b : 407). Cette idée est reprise un an plus tard, en 1919, dans une nouvelle réflexion intitulée « Amour des objets », restée inédite<sup>1</sup>. Après avoir dénoncé la fatigue des politiciens et des intellectuels qui, sortis avec la guerre d'un « trop grand bain de réalité » (f° 1), se sont réfugiés dans la spéculation en espérant que les faits et la contradiction ne les atteindraient plus, Ramuz appelle au contraire à « non pas fuir la réalité, mais entrer plus profond dans la réalité » (f° 3).

Cette relation directe aux choses, qui est le propre des paysans et des artisans, le monde moderne a tendance à la faire disparaître. Dans cette perspective, le cinéma – dont la technique, par ailleurs, intéresse vivement Ramuz –, le cinéma apparaît comme un phénomène symptomatique. En effet, le nouvel art aplatit les choses représentées sur une surface qui, tout en reproduisant de manière saisissante le réel, exhibe sa propre artificialité (en 1925 : à l'écran, absence de couleurs, de sons ou encore de naturel dans le rendu des mouvements). Cependant, il est doté d'un puissant potentiel représentatif, dans la mesure où il peut multiplier les mondes à l'envi : de manière privilégiée, il donne accès aux univers fictionnels (westerns, aventures rocambolesques...), mais il apporte aussi le monde spirituel (des films sur la vie du Christ) ou encore, par des documentaires, les ailleurs, l'exotisme ainsi que la technologie moderne. Le cinéma importe donc quasi simultanément dans l'ici, sans ordre ou hiérarchie, des époques et des espaces différents ou hétérogènes. *L'Amour du monde* met l'accent sur le potentiel de crise des références que cela implique : « Et, par ce même trou, les temps d'en arrière venaient, les choses passées étaient présentes ; de sorte que le temps, comme l'espace, était nié » (2013 : 348). Mais comment ces images s'agrègent-elles dans une conscience ? Peut-on les partager, et jusqu'où ? Comment entrent-elles en relation avec le réel du quotidien concret ?

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons au manuscrit, conservé dans les archives de C. F. Ramuz.

« Car maintenant le monde entier est à nous, si on veut ; tous les siècles sont à nous, tout l'espace » (2013 : 391). Cette immensité ne suscite pas, dans le roman de Ramuz, le sentiment romantique du sublime. La peur n'est pas l'effroi devant la beauté métaphysique, elle relève ici de la quantité et du fatras d'objets et des nouvelles conditions qui règlent l'imagination. D'abord l'imaginaire est standardisé par les « machines à images », comme l'illustre l'imaginaire érotique, désormais formaté par les canons hollywoodiens. Ensuite le nouveau média qu'est le cinéma modifie profondément les processus de perception. Puis l'imagination trop abondante tend à abolir les règles sociales, en proposant des modèles et des fantasmes qui peuvent s'avérer menaçants. Enfin, la multiplication des objets et leur fabrication en série a vidé l'original de son aura.

Ramuz en appelle donc, une fois encore, à empoigner la réalité à bras-le-corps, ce qui ni la spéculation, ni l'idéologie, ni le concept ne permettent de faire. Il faut selon lui, comme il le rappelle dans « Amour des objets » : « s'approcher du fait avec plus de respect et d'amour ; et voilà justement qu'on s'en éloigne » (f° 2).

Ce fait, dans la conception réaliste de Ramuz, ne peut être que l'objet, tout objet :

Plus que jamais je viens à aimer l'objet si petit qu'il soit et à ne faire tenir qu'en lui ce qu'il peut m'avoir inspiré.

Plus que jamais je regarde avec amour [var : respect] les objets qui m'entourent, cette faible dimension d'horizon, mais avec des choses dedans et qui est défini par elle.

Plus que jamais la ligne circulaire constituée par des mouvements de terrain, et donc de la terre, et les choses posées sur la terre, et les hommes allant et venant parmi ces choses et posés sur la terre (f° 5).

L'écrivain s'inscrit dans le sillage de Baudelaire : ce rapport, cet appétit, cet amour du monde n'est total, effectif ou encore « réel » que si l'on admet pleinement toutes les conséquences morales du commerce des hommes entre eux, par ces objets et cette matière, que si elles sont intégralement acceptées, jusque dans leur négativité, leur laideur, la violence, le mal. Telle est la leçon du roman, qui s'achève sur un repli non pas subi, mais choisi.

Passons maintenant plus directement au plan non plus thématique, mais esthétique et littéraire. Ramuz y a aussi expérimenté la crise, et s'est positionné par rapport à elle. Il en effet rejeté d'emblée les normes littéraires en vigueur en Suisse romande au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, en refusant d'entrée de jeu tout discours patriotique ou moral ; il a tout autant tourné le dos aux catégories et aux pratiques qui dominent le champ littéraire français, et ce dès ses débuts. Au

contact de celui-ci, l'écrivain ressent un sentiment de frustration. A côté des romantiques français majeurs qu'il vénère (la phrase de Chateaubriand est à ses yeux une immense réussite stylistique), aucune voix contemporaine ne lui paraît ouvrir une voie digne d'être explorée, en particulier dans le domaine romanesque : le naturalisme, puis le roman psychologique ont à ses yeux dénaturé le genre, désormais pratiqué en pure perte, à de remarquables exceptions près. De telles considérations, qui abondent dans le *Journal* qu'il tient au jour le jour dans sa jeunesse, et qui précèdent ses propres débuts, Ramuz les reformule dans deux articles qui forment en quelque sorte diptyque, et qui paraissent alors que sa carrière est déjà bien lancée. Le premier est sa « Réponse » à l'enquête sur « l'évolution actuelle du roman » lancée en 1910 par le critique André Billy, réponse parue dans *L'Echo bibliographique du boulevard* le 15 juin 1910 (puis insérée en 1911 dans la plaquette éditée par le critique). Ramuz, qui vit alors à Paris sans vraiment être intégré aux cénacles littéraires, déplore dans ce texte la situation dans laquelle le roman, selon lui, stagne depuis des décennies – situation qui lui semble être une véritable involution historique, et en réaction à laquelle il appelle de tous ses vœux une forme nouvelle, celle d'un « roman poétique » dont il précise les contours, et qui le hante depuis l'époque de l'écriture d'*Aline*, paru en 1905 :

Nous sommes loin, en effet, de ce que le roman fut à son origine [...]. Analytique, scientifique, « à thèse », tour à tour didactique, dramatique, narratif et lyrique, souple infiniment comme il est, le roman actuel tend à tout s'assimiler, et étant désormais notre seul genre épique, je crains fort qu'un jour il ne tourne par surcroît au livre d'école. [...]

Je souhaiterais seulement le voir s'élever à plus de poésie. Je n'entends par là ni l'éloquence, ni la rhétorique dont il n'est que trop imprégné. J'entends cette poésie qui, étant de l'âme même, transforme tout sans rien dédaigner. [...] On a été à l'exactitude ; elle est assez méprisable ; on a été à la vérité, ce qui est mieux ; allons plus loin, à une poésie qui ne soit pas le contraire de la vie, mais la vie même élevée au style ; non de l'individu, mais de l'homme ; émue, ordonnée toutefois ; capable de passion et néanmoins sereine, parce que consciente de quelque chose d'éternel (2008a : 405).

Dans un autre article, intitulé « Mauvaises habitudes » et publié le 10 février 1912 dans le *Journal de Genève*, Ramuz réitère les regrets que suscite en lui le « rétrécissement » général dont le roman a été victime, au fil de la déferlante des écoles qui s'en sont emparées. Après avoir regretté la liberté et l'inventivité qui ont caractérisé le genre jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il glisse, par analogie, de l'histoire à la géographie, proposant un ressourcement qui lui paraît fécond : pour pallier la tendance à « étriquer ce "génie français" que personne [...] n'a jamais

réussi à définir » (2008a : 441), il suggère de se tourner du côté de la Russie et de ses grands auteurs, afin de vivifier, grâce à Gogol, Dostoïevski, Tolstoï et Tourguenieff, les talents français qui s'étiolent.

En observateur qui se veut impartial et qui cultive sa position dans les marges, Ramuz prône ainsi le décentrement comme remède à la crise esthétique et aux maux qui affectent le roman français. Le même credo sera exprimé, mais à titre personnel, dans *Raison d'être*, le texte-manifeste que Ramuz publie en 1914 et qui constitue le coup d'envoi des *Cahiers vaudois*, une revue-maison d'édition qui fera date dans le paysage littéraire suisse, et à l'enseigne de laquelle l'écrivain fera paraître la totalité de sa production pendant la Grande Guerre. Cette fois, c'est du propre décentrement de Ramuz par rapport à Paris qu'il est question – et du recentrement qu'il opère en revenant dans le Pays de Vaud. Au cours des années qu'il a passées à Paris, l'écrivain a mesuré à quel point le décalage culturel dans lequel il se trouvait lui interdisait toute expression authentique d'un univers autre que celui d'où il est issu. Etant né et ayant grandi dans un pays de vignobles, de campagne et d'alpages, au milieu d'un peuple possédant une culture spécifique, Ramuz constate qu'il ne peut parler de manière vraie que des réalités qu'il connaît et qui lui sont intimement proches, dans une relation de l'ordre de la ressemblance. Ce recentrement, explicité par *Raison d'être* et incarné dans les romans des années suivantes, ne signifie pas pour autant que l'écrivain adopte désormais les références helvétiques. Partisan d'un localisme extrême, abordant les lieux et les situations indépendamment de toute considération institutionnelle ou politique, Ramuz est hostile à une vision collective qui réunirait sous une même bannière les productions suisses : ce regroupement est pour lui artificiel, et fondé uniquement sur des raisons idéologiques. Cette position n'ira pas sans lui causer quelques problèmes au cours des années 1930 ; en attendant, sans se réclamer d'idéaux patriotiques, Ramuz affirme qu'il est possible de faire de la littérature française de qualité en se tenant tout à fait à l'écart de Paris et de la France : ce qui n'est pas une petite audace.

Le recentrement ramuzien, toutefois, se bornerait à être l'expression d'une crise personnelle expérimentée par de nombreux écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier par les représentants de l'école régionaliste, si le romancier n'avait pas poussé jusqu'au bout sa différence constitutive et sa logique de rupture, en s'attaquant à la langue et aux normes qui la régissent. Pour être cohérent avec son choix d'un univers de référence de proximité, Ramuz va en effet travailler à la mise en place d'un style en adéquation avec ses personnages et avec ses sujets;

un style qui, dès lors, hérissera les tenants de la « bonne » langue, à savoir celle dont les contours sont dessinés par l'Académie, et dont la permanence est garantie par l'école. Je ne vais pas rappeler ici les différentes phases du pugilat intellectuel qui a opposé Ramuz à ses détracteurs, en particulier dans la deuxième moitié des années 1920, lorsqu'il est devenu un auteur Grasset. En résumé, disons que la frange conservatrice de la critique française stigmatise un style qu'elle taxe à la fois de mauvais et d'incorrect, refusant du coup de reconnaître à Ramuz la qualité d'écrivain français, son écriture s'apparentant pour eux à un crime de lèse-majesté vis-à-vis de la tradition et du bon goût. Ramuz, quant à lui, fonde sa vision du style sur un principe de vraisemblance et, comme nous l'avons déjà dit, d'adéquation. S'il crée ce qu'il appelle une « langue-geste », c'est par fidélité aux réalités qu'il évoque, dont il veut transposer le caractère et l'atmosphère en intégrant à son écriture le rapport particulier que ses héros – paysans, vigneron, montagnards – ont au langage. D'où son attention à l'oralité, son goût de la lenteur et de la répétition, sa prédilection affichée pour les expressions litotiques ou imprécises. Dans sa célèbre lettre à Bernard Grasset (1928), dans laquelle il justifie ses choix, Ramuz oppose à sa langue-geste, dont l'appellation souligne la parenté avec la réalité de proximité de ses personnages, la « langue-signe » de l'Académie et de l'école. Cette dernière est assimilée à une « langue de conserve », parce qu'elle est sclérosée et coupée de l'usage, donc de la vie, qui devrait être, selon lui, le seul mètre de référence en matière de style.

Le débat que Ramuz suscite, en partie involontairement, au sujet de son style, s'apparente dès lors à la mise en évidence du fait qu'une ligne de fracture – une ligne de crise – parcourt la littérature de son temps, en se cristallisant sur la relation à la langue. Quelle langue doit faire entendre la littérature? La langue vivante, ou la langue de l'école? La tradition, ou l'usage? Une langue unique, ou bien des langues? La définition même de tout l'art des écrivains se modifie, en fonction de la réponse que l'on donne à ces questions. Est-ce excessif de prétendre que, en tant qu'auteur romand, Ramuz était en quelque sorte programmé pour soulever des problèmes de cet ordre, inséparables de sa propre pratique?

L'écrivain va aussi mettre le doigt sur une autre crise qui traverse la littérature de son temps, et qui touche plutôt de l'ordre et à la nature des représentations qu'elle propose. Tout en mettant au centre de ses œuvres un univers campagnard et montagnard, Ramuz ne procède pas sur un mode strictement réaliste; il vise plutôt une forme d'allégorie (le paysan n'est pas abordé en tant que représentant d'une société historiquement et géographiquement située, mais en tant

que type, incarnant l'homme dans sa permanence, dépouillé, réduit à ses rapports fondamentaux: avec la nature, avec l'amour, avec la mort). Question implicite: la littérature doit-elle être un art de description, voire de dénonciation, en « collant » au réel et au contemporain, ou viser l'intemporel, le permanent, une sorte de « vérité » classique? C'est un autre pavé dans la mare...

Enfin, s'il ne veut et ne peut être réduit à un « écrivain paysan », Ramuz récuse aussi l'étiquette d'écrivain suisse – même si son succès a fait de lui un des auteurs les plus considérés de son pays. La crise esthétique qu'il met en évidence et qu'il creuse s'accompagne d'une crise identitaire qui éclatera en 1937 lorsqu'il laisse apparaître combien il est en porte-à-faux vis-à-vis de la Suisse. Son pays l'honore en 1936 en lui décernant le Grand Prix Schiller, la plus importante distinction helvétique ; peu de temps après, dans une « Lettre » à la revue *Esprit*, qui prépare un numéro spécial sur la Suisse sous la houlette de Denis de Rougemont, il professe un credo fédéraliste et affirme que « nous ne savons pas très bien ce que nous avons (en tant que « Suisses ») à faire ensemble » (2009b : 143). Les Helvètes, pour faire face au péril des totalitarismes en Europe, sont justement en plein dans la « Défense spirituelle », qui table sur le renforcement de la culture nationale ; les propos de Ramuz provoquent un tollé, en Suisse allemande notamment, où l'écrivain est pris à parti par la majorité de la presse. Il reviendra sur sa contribution, en tentant de la contextualiser, mais cette « Lettre » aura cristallisé une méfiance palpable à l'égard d'un auteur qui a eu l'imprudence de s'exprimer en toute sincérité.

Comme on vient de le voir, la position structurellement et objectivement décalée de la Suisse romande et son rôle potentiel de témoin, voire d'acteur critique, sont ainsi magistralement illustrés, et sur plusieurs plans, par le cas de Ramuz. On pourrait suivre la permanence de cet état des choses à travers toute une galerie d'études de cas, qui nous montreraient les différentes facettes de l'inconfort, et les tout aussi nombreuses stratégies qu'il est à même d'engendrer. Comme il est impossible de dresser un tableau complet, j'ai choisi, pour poursuivre notre questionnement, d'évoquer brièvement deux écrivains marquants.

### **Catherine Colomb**

Le premier cas que je vais aborder est celui de la romancière Catherine Colomb. Elle aussi Vaudoise, née en 1892, morte en 1965, Catherine Colomb est surtout connue pour une trilogie romanesque qui, entre 1945 et 1962, constitue une des réalisations les plus audacieuses dans la prose de fiction francophone. Caractérisée plus encore que Ramuz par une position marginale

dans le champ littéraire de langue française, même si son dernier roman, *Le Temps des anges*, a paru chez Gallimard, Catherine Colomb est un écrivain chez qui la crise apparaît comme le facteur consubstantiel d'une quête esthétique. Toute l'œuvre de Colomb se caractérise en effet par la mise en tension d'aspirations et de pôles contradictoires, dont la conciliation paraît impossible en dehors de leur coprésence dans l'espace du texte. Pour illustrer la tonalité de ses écrits, voici un extrait de *Châteaux en enfance*, paru en 1945 :

Marguerite emportait la carafe à musique et une image verte et rouge peinte sur une planche de sapin à peine équarrée qui gardait encore son écorce et représentait Chillon et les Dents-du-Midi. Elle la suspendit au-dessus du canapé dans leur « Wohnstube », à côté de l'affiche pyrogravée : *Morgenstund hat Gold im Mund*. La pièce donnait sur des jardins publics plantés de plantes étranges. Sur toutes les consoles de marbre, les tables en demi-lune, les étagères d'angle recouvertes de reps à pompons, étaient posés des cygnes en porcelaine dont le dos creusé attendait des bouquets de violettes. Des cygnes encore dans l'album de photographies en peluche, posé sur le tapis tissé de fils d'or qui cachait les pieds tors de la table ; seuls les pieds de la table de la cuisine, semblables dans toute l'Europe, béquillaient sur les carrelages et poussaient des cris déchirants quand Lisa, les cheveux maintenus par un filet, les tirait de côté pour balayer. Ce samedi-là Hellmut mit son bonnet de fourrure et déclara qu'il allait patiner sur l'Oder ; la vieille tante de Weimar, assise sur une estrade devant la fenêtre, dans la « Wohnstube », l'embrassa et le piqua de sa moustache ; elle avait des crises d'asthme et besoin de l'air de Francfort ; le canari chantait dans sa cage. Soudain, le vent tiédit, un bouquet de violettes posé dans le cygne numéro trois, celui qui se trouvait sur la commode à côté du « Schlüsselkorb », libéra subitement son parfum emprisonné par l'hiver et embauma la chambre. La vieille tante soupira en pensant à Karl qui pourrissait au cimetière, mais à quatre heures, avait annoncé sa nièce, on aurait avec le café un plat varié, une *bunte Schüssel* de gâteaux (1983 : 138-139).

Le registre lyrique et le registre ironique s'opposent, se succèdent, s'enchevêtrent. Chez Colomb, la narration d'événements, en vue d'une construction d'intrigue, entre en concurrence avec l'exaltation de « moments forts » ou de figures qui échappent à la pulsion narrative, et qui sont évoquées sur un mode poétique, en plein arrêt de l'histoire racontée. Cette manière de procéder contribue à mettre en évidence l'aspect factice, voire caricatural, du roman, lorsqu'il se fonde sur le récit d'événements. Pour Catherine Colomb, la littérature devrait servir à restituer ce qui, dans le réel, mérite de l'être, à savoir des souvenirs intimes et des présences essentielles : dans la mesure où il s'attache à bâtir des intrigues (souvent convenues), et à établir des logiques discutables, le roman éveille le soupçon, parce qu'il se pourrait qu'il soit entaché de gratuité.



Catherine Colomb met donc en tension, dans ses textes, l'intrigue (porteuse de la fiction et de ses prétentions), et les éléments chargés de sentiment et d'intensité, selon une dynamique que les circonstances historiques accentuent, en faisant apparaître des drames collectifs qu'il est inhumain de taire. Faut-il dès lors réformer le roman, ou y renoncer ? La crise de la représentation est en tout cas bien amorcée. Elle s'accompagne d'une crise de la langue, dont Catherine Colomb met en scène l'insuffisance, ainsi que l'extrait cité ci-dessus le révèle. Dans ce domaine aussi, comme dans celui des formules romanesques, l'écrivain radicalise les constats ramuziens. Elle met notamment en œuvre une polyphonie qui recourt non seulement à des registres langagiers différents, mais même à des langues différentes. Parmi celles-ci, l'allemand et l'anglais, qui surgissent dans le texte, sous forme de citations, sans être ni traduites, ni davantage commentées ou référencées. Dans l'exemple ci-dessus, on constate qu'aucune béquille n'est mise à disposition du lecteur francophone, à qui, du coup, on fait remarquer la relativité de ses repères. Ce lecteur est arrêté en cours de récit, obligé non seulement de reconstituer le sens de ce qui lui est proposé, mais aussi d'établir les connexions entre les expressions citées et le contexte du roman. Ce choix implique soit que l'on prête au lecteur des compétences linguistiques, soit qu'on pose exprès des obstacles sur son chemin, comme pour mieux attirer son attention sur la texture du récit, sur ses aspérités, sur le fait que le flux du souvenir – qui est à l'origine de la narration – draine avec lui des éléments hétéroclites, n'obéissant pas forcément aux catégories préétablies. La citation « brute » évoque, par métonymie, tout un univers culturel ; ces quelques mots aux sonorités différentes rappellent qu'ailleurs, pas très loin, les figures de référence, les hiérarchies culturelles, mais aussi la vie quotidienne reposent sur d'autres bases que celles auxquelles nous sommes habitués. Catherine Colomb opère ainsi une discrète remise en question de la centralité, qui se veut facilement universalité, des références culturelles et linguistiques françaises. Véritable palimpseste, son écriture fait jouer l'antinomie des registres opposés, la rupture de ton, la discontinuité temporelle, en même temps que l'entrechoquement de langues qui bruissent et vibrent simultanément. L'idiome étranger, tout comme l'emprunt littéraire ou l'utilisation du patois vaudois, se greffe sur un même projet romanesque polyphonique. Refusant de faire entendre une voix unique, la romancière ne craint pas de mélanger, voire de brouiller, les niveaux et les lexiques; elle réalise ainsi une sorte de « patchwork » déstabilisateur. Pour ne s'en tenir qu'à l'aspect linguistique, on peut constater que le narrateur, en intégrant dans son propre discours des termes qui ne sont pas français, semble

exhiber le fait que seuls ces vocables-là possèdent le sens et la charge affective et culturelle adéquate pour exprimer ce qu'il veut exprimer. Le poids de leur connotation est tel qu'ils en deviennent intraduisibles; du moins, la langue française ne paraît pas offrir leur exact équivalent, et des sortes de zones lacunaires s'esquissent ainsi en son sein même.

Il y a bien chez Colomb le constat d'une crise de la langue – la langue française, mais pas seulement, peut-être. Car il se pose à la lire une double question, celle-là même qui va continuer à affleurer, jusqu'à nos jours, dans les œuvres d'autres écrivains romands. Le tremblement, ou l'hésitation, que traduit notamment le recours à une autre langue, n'est en effet pas qu'une forme d'aveu, peut-être même de dénonciation, de l'insuffisance expressive imputée au français. Ce tremblement entraîne aussi avec lui le doute quant au pouvoir des mots en tant que tels, et par conséquent quant au pouvoir de la littérature de dire le monde. La coexistence, dans un même texte, de vocables puisés à des langues différentes, attire l'attention sur le fait que le langage est une convention ; que les conventions de ce type se côtoient, s'additionnent, mais peuvent aussi s'annuler les unes les autres ; que chacune d'entre elles s'apparente à une volonté de mettre de l'ordre dans un monde dont la réalité se dérobe à ces tentatives à jamais vaines. Il est du reste emblématique et inévitable que de telles interrogations surgissent chez Catherine Colomb, dont la narration, en essayant de suivre les méandres de la mémoire, apparaît souvent comme une radicale remise en question de la pertinence de la logique rationnelle, celle qui préside aux systèmes de la langue.

### **Adrien Pasquali**

Parmi les auteurs qui prolongent et approfondissent le sillon creusé par Catherine Colomb, je voudrais signaler pour terminer le cas d'Adrien Pasquali, qui a porté jusqu'à ses extrêmes conséquences le constat d'une crise de l'expression indissociable de sa propre réflexion sur la littérature. Né en 1958 de parents italiens immigrés en Suisse, Pasquali s'est suicidé en 1999, peu de temps après la parution de son dernier livre, *Le Pain de silence*, qui thématise précisément la question du rapport à la parole. Dans plusieurs de ses récits, Pasquali recourt au métissage entre l'italien et le français, tantôt sous la forme de la citation, tantôt sous celle de l'italianisme, tantôt sous celle du néologisme. Ce phénomène est surtout frappant dans trois de ses livres : *Eloge du migrant* (1984), *L'Histoire dérobée* (1988) et *Passons à l'ouvrage* (1989) – ces deux derniers ouvrages constituant, ensemble, un « Portrait de l'artiste en jeune tisserin ». Dans le

premier de ces récits, la présence de l'italien éclate dès le titre, qui se complète par la mention « E' pericoloso sporgersi ». Dans le corps du texte, les tournures et les lexiques français et italiens s'interpénètrent, l'emprunt revêtant tantôt la forme de la citation, tantôt celle de l'italianisme, tantôt celle du néologisme. Cet alliage, emblématique, comme l'a signalé Marie Bornand, d'« une identité en plusieurs morceaux », apparaît comme un « creuset linguistique reconstruit » (1999 :326), indispensable au narrateur pour tenter de concilier ses appartenances identitaires auxquelles il est confronté sur un mode dramatique. Cette tentative est reprise, à plus grande échelle et en toute polyphonie, dans *L'Histoire dérobée*, par le détour du pastiche, pratiqué comme le moyen nécessaire de se confronter aux voix et aux styles du pays d'accueil francophone : chaque chapitre de ce récit est en effet écrit « à la manière de » ... plusieurs écrivains romands canoniques, de Ramuz à Mercanton, de Catherine Colomb à Georges Borgeaud, dans un exercice fécond d'identification vampirisante et de mise à distance salutaire. La même quête est au cœur de *Passons à l'ouvrage*, qui fouille du côté de la langue des origines, l'italien de ses parents, immigrés, en multipliant les incursions et les insertions textuelles. Au terme de ce parcours, le constat du personnage principal, jeune écrivain, est clair : aucune des langues qu'il pratique ne suffit à le dire; dans chacune d'entre elles, il est qu'un « invité, qui parle « à l'un dans la langue inexistante de l'autre » (1999 : 328). Ce qu'il lui faudra, par conséquent, c'est autre chose, à savoir une langue « qui aura pris forme au gré des circonstances de l'existence » (1999 : 328). Une autre manière de revenir à l'objet, pour le dire avec Ramuz ?

Chez Pasquali, la crise passe par l'impossibilité de coïncider avec une seule langue, une seule culture : le monde vole en éclats, il n'est plus possible de le dire. L'accès même à la parole est un problème. On ouvre sur une mise en doute généralisée. Le narrateur, et l'Autre derrière lui, est un sujet sans parole, délocuté, contraint n'emprunter la parole et la voix des autres.

A partir d'un projet tout autre que celui de Catherine Colomb, et qui gagne à être lu en relation avec la problématique de la littérature migrante et de l'exil, Pasquali utilise des moyens qui ne sont pas sans parentés avec ceux de la romancière de *Châteaux en enfance*, et parvient à un constat de crise assez proche. L'un et l'autre auteur délimitent un espace d'enquête et de réflexion, celui de la littérature, seul en mesure de sonder et les profondeurs de la mémoire, et celles des racines; si, dans cet espace, l'insuffisance des ressources de la langue, des langues, est confirmée, elle peut au moins y être dite; enfin, en établissant des liens de contiguïté entre les lieux, les cultures, les langues, la littérature pallie partiellement les lacunes qu'elle dénonce, et recrée sans

cesse les relations du sujet au monde – qu'il s'agisse du personnage, du narrateur, de l'auteur ou du lecteur.

Faut-il conclure ? Peut-être dirons-nous ceci : que la littérature apparaît comme le meilleur espace de mise en scène de la crise. Dénoncer et pallier en même temps, c'est justement se faire le reflet de la définition de la crise que nous avons citée en ouverture...

### Références bibliographiques

- BORNAND, M. (1999) « Figures de l'exil », in Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, T. IV. Lausanne : Payot.
- COLOMB, C. (1983) *Châteaux en enfance*. Lausanne : L'Age d'Homme, « Poche suisse ».
- RAMUZ, C.F. (2008a) *Articles et chroniques, 1, Œuvres complètes*, XI. Genève : Slatkine.
- (2008b) *Articles et chroniques, 2, Œuvres complètes* XII. Genève : Slatkine.
- (2009a) *Le Grand Printemps, Essais 1, Œuvres complètes* XV. Genève : Slatkine.
- (2009b) « Lettre » [à la revue Esprit] *Articles et chroniques 4, Œuvres complètes*, XIV. Genève : Slatkine.
- (2013) *L'Amour du monde, Romans 7, Œuvres complètes* XXV. Genève : Slatkine.
- VINET, A. (1870) « Lettre à Charles Monnard », *Chrestomathie française*. Lausanne : Bridel, T. III, 7e édition.

**L'ÉCHEC ET LE DÉFI DE LA PREMIERE GUERRE MONDIALE DANS *LEİLA*,  
FILLE DE GOMORRHE DE YAKUP KADRI KARAOSMANOGLU**

Abdullatif ACARLIOGLU

Université Anadolu

aacarlio@anadolu.edu.tr

**Resumen**

Tras la primera Guerra Mundial, en 1920, el imperio Otomano fue vencido, al mismo tiempo que Alemania y Austria-Hungría. La capital, Estambul, así como Izmir y el sur del país fueron invadidos de noviembre 1918 a octubre 1923 por los aliados (Ingleses, Franceses, Italianos y Griegos). La novela de Karaosmanoglu (1889-1965), *Sodoma y Gomorra*, fue traducida al francés por *Leila, hija de Gomorra*. Se trata de un estudio sobre la vida mundana en Estambul cuya atmosfera se califica de *Sodoma y Gomorra*. Sin embargo, las milicias reunidas bajo el liderazgo de Mustafa Kemal excluyeron a los invasores y liberaron al país antes de fundar la República Turca. Por lo tanto, los colonos y sus agresivos colaboradores fueron castigados al igual que Sodoma y Gomorra.

**Résumé**

Au lendemain de la première guerre mondiale, en 1920, l'Empire ottoman se trouve vaincu en même temps que l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie. La capitale, Istanbul, ainsi qu'Izmir et le sud du pays sont envahis de novembre 1918 à octobre 1923 par les alliés (Anglais, Français, Italiens et Grecs). Le roman de Karaosmanoğlu (1889-1965), ayant pour titre *Sodome et Gomorrhe*, traduit en français sous *Leila, fille de Gomorrhe*, étudie la vie mondaine à Istanbul dans une atmosphère qualifiée de Sodome et Gomorrhe. Mais les milices rassemblées sous la conduite de Mustafa Kemal excluent les envahisseurs et libèrent le pays avant de fonder la République turque. Ainsi, les colons et leurs collaborateurs déchaînés sont punis comme à Sodome et Gomorrhe.

**Introduction**

*Sodome ve Gomore* de Yakup Kadri Karaosmanoglu (1889-1965), publié en 1928 et traduit en français sous *Leila, fille de Gomorrhe* rappelle le fameux roman de Marcel Proust,

*Sodome et Gomorrhe*, mais l'écrivain turc précise qu'il n'y a que les titres qui se ressemblent. Soulignons sans tarder que notre dessein n'est aucunement de comparer ces deux ouvrages et que le roman de Karaosmanoğlu raconte les années catastrophiques que l'Empire ottoman et surtout sa capitale, Istanbul, ont subies pendant l'occupation des alliés (Anglais, Français, Italiens et Grecs) à la suite de la première guerre mondiale. Grâce à ce roman d'un écrivain qui exerçait, à l'époque, le métier de journaliste, nous sommes témoins de la dégradation considérable de la morale à la fois chez certains alliés et chez certains autochtones. Nous pouvons alors dire que cette œuvre constitue un véritable document sur cette époque désastreuse.

*Leïla, fille de Gomorrhe* est donc l'histoire d'une minorité constituée d'occupants et de Stambouliotes qui s'amuse éperdument alors que la bataille entre les soldats réguliers des alliés et les résistants turcs, menés par Mustafa Kemal, se poursuit. De plus, quelques colons et leurs collaborateurs se déchaînent en extrémités les plus osées des relations sexuelles sous toutes leurs formes pendant que d'une part, la grande partie de la population souffre sous les bottes des armées d'occupation et que d'autre part, les milices, malgré le manque de moyens, s'efforcent de libérer le pays dans la famine en se battant au corps à corps. Les lecteurs se demandent en permanence si cela continuera indéfiniment ou si les vices commis par les colons et les collaborateurs seront punis d'une façon ou d'une autre.

### **L'échec : l'occupation de l'Anatolie par les alliés**

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous jugeons utile de rappeler quelques dates importantes : les 3-5 novembre 1914, l'Empire ottoman entre dans la guerre aux côtés de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie pour récupérer ses territoires perdus et perd la guerre. Le 13 novembre 1918, la flotte des Alliés met l'ancre au port d'Istanbul et l'occupation commence officiellement. Le narrateur la décrit de cette manière : « C'était en 1920. La politique de Lloyd George venait d'arriver à ses fins. Elle avait réussi à étouffer la Turquie sous un linceul. Elle venait de jeter Izmir comme un morceau de chair sanglante en pâture aux Hellènes » (24). En effet, l'occupation d'Izmir par les Grecs le 19 mai 1919 provoque un vif émoi au sein de l'Empire et de la nation turque.

L'extrait suivant décrit assez bien la situation d'Istanbul d'alors :

Le premier jour de l'occupation [...] la face [d'Istanbul] tournée contre terre pour dissimuler sa honte. [...] Il y avait, occupées à bercer leurs enfants, des femmes pures et résignées dont les maris étaient allés se battre, des jeunes filles gardant leurs corps comme une chose sacrée reçue de Dieu [...]. Avec ses bottes maculées de boue, l'ennemi a pénétré

dans nos demeures, il s'est glissé jusque dans nos lits, il nous a pris sous nos yeux nos femmes, nos maîtresses, nos sœurs encore vierges, il a éveillé la convoitise malsaine de la femme pour la femme, de l'homme pour l'homme, et ajouté aux tourments dont est faite la vie le poison des voluptés anormales (135-136).

Les sévices et la violence que les forces d'occupation font vivre à « la malheureuse population d'Istanbul » sont comparés par le narrateur, au « système de destruction que les premiers colons américains avaient employé à l'égard des Peaux-Rouges » (25). Evidemment cette politique barbare avait pour but d'anéantir les « forces généreuses de la nation turque » (25).

Nos personnages principaux, les cousins fiancés Necdet et Leïla, sont des témoins vivants de toute sorte de distractions et de relations sexuelles entre hommes et entre femmes qui ne connaissent aucune limite. Ils s'aiment par amour mais se détestent par politique. Leurs comportements vis-à-vis des colons les opposent radicalement : l'un, anti-anglais, n'aime pas du tout les colons, surtout pas les Anglais, contrairement à l'autre, pro-anglaise, qui les adore en plein sens de terme de telle sorte qu'elle les côtoie joyeusement, notamment l'officier de l'armée britannique, Gerald Jackson Read.

Au niveau sentimental, il ne semble pas qu'il y ait de problèmes entre les jeunes amoureux. Sur le plan politique, ils ont des caractères complètement différents l'un de l'autre. Le premier est quelqu'un qui réfléchit sur les problèmes de son pays et manifeste à chaque occasion sa haine contre les occupants, surtout les Anglais et plus particulièrement le capitaine Jackson Read, le préféré de Leïla. « Un ennemi intraitable de l'Angleterre », il n'arrête pas de critiquer l'occupation tout au long des événements dramatiques. Et la flamme de son amour change en permanence en fonction de l'attitude de Leïla vis-à-vis des occupants anglais.

La caractéristique la plus marquée de Necdet est donc de haïr tout ce qui est anglais. « Saluer des Anglais, s'exposer à en rencontrer dans une réunion mondaine, monter dans un tramway où il s'en trouvait, c'était un fait que le jeune homme jugeait littéralement intolérable » (24). Il n'a pas de difficultés à les reconnaître « sous l'habit et le smoking avec la même certitude que s'ils avaient porté l'uniforme » (36). Il ne supporte même par leur odeur qu'il sent là où il va. Il va beaucoup plus loin en disant : « J'aurais aimé qu'il fût l'expression de la haine nationale que nous devons tous ressentir à l'endroit des Anglais. Bien plus, j'estime que cette haine est non seulement un devoir turc, mais un devoir humain, car je les tiens pour les ennemis de tous les peuples » (29). Le capitaine George Marlow, « chargé des missions les plus importantes de l'Intelligence Service » et le camarade de Jackson Read,

confirme que Necdet est un « anglophobe dangereux » (44) alors que pour celui-ci, Jackson Read est un « goujat d'officier anglais » (52) et tous les autres anglais sont « les fils de cette race maudite » (59).

Cependant, nous trouvons cette attitude de Necdet paradoxale : bien qu'il soit un anglophobe confirmé, nous avons du mal à comprendre pourquoi il participe à la réception de l'Anglais, le major Will, ou à celles où il ne manque ni d'Anglais ni d'autres colons : il préfère faire « semblant de ne pas les voir » (74). L'autre handicap de Necdet est qu'il n'y a pas de concordance entre ce qu'il dit et ce qu'il fait. Au lieu de crier sans arrêt son horreur nationale, il devrait aller se battre contre les Anglais. Le critique, Huseyin Cahit Yalcin, se demande, à raison, où Necdet, 25 ans maintenant, était de 1914 à 1918 s'il n'était pas sur le front. Mais Necdet, loin de bouger le petit doigt encore une fois, il veut que les autres combattent l'ennemi. Il se sent sans doute obligé de choisir entre sa fiancée et les résistants. En attendant, il passe son temps à se divertir et à courir après elle.

Néanmoins, il ne perd jamais l'espoir de libération de son pays. Il y croit vivement : « Un jour certainement, ils viendraient et ils en finiraient avec cette tourbe, avec cette pourriture. Mais quand ? Dans un mois, dans un an ? [...]. Comme un croyant qui ne cesse d'espérer en son Dieu, Necdet ne cessait d'espérer en l'Anatolie » (181). En vérité, il ne se décidera à rejoindre les résistants que lorsque ce sera trop tard, à savoir juste avant la libération.

Quant à Leïla, « la Turque aux yeux noirs » (16), par snobisme, elle parle moitié en turc, moitié en français et elle adore les occupants, notamment les Anglais. Elle est une vraie mondaine : elle va des thés aux promenades ou des réceptions aux diners et retourne « ivre morte de gin ou de whisky » (66) chez elle vers l'aube naissante. C'est donc la femme des nuits, comme l'indique son prénom « Leïla » qui signifie « une nuit » en arabe.

En revanche, Leïla ne se préoccupe jamais de la situation de sa patrie souffrante sous la pression. Elle prend plaisir à sortir avec les colons sans se poser de questions. Chaque fois que Necdet veut en parler, elle préfère dire : « Je n'entends rien à la politique » (118). Sans condamner les occupants, elle se permet de les fréquenter, voire de sortir avec eux, quand elle ne s'amuse pas comme une folle avec eux.

Bref, Necdet et Leïla, bien qu'ils s'aiment, ont des comportements radicalement opposés. Ces deux tendances cohabitent ensemble tout en ayant des hauts et des bas. C'est la raison pour laquelle l'analyse de leur amour ou de leur haine s'annonce fort compliquée. Ils ont un amour atypique comme dit l'expression populaire : « Je t'aime moi non plus ». Car on ne sait pas exactement s'ils s'aiment ou s'ils se détestent véritablement. Il reste donc de nombreux points à élucider. Les propos prononcés par Leïla éclaircissent un peu mieux leurs



relations confuses : « Si tu éprouves du plaisir à me torturer, continue. Je ne me plaindrai pas. Mais si tu en souffres toi-même, alors, vois-tu, c'est une épreuve au-dessus de mes forces, mon petit Necdet, mon seul amour » (80).

Necdet, lui, aime, du moins au début, Leïla à tel point que chaque soir, il souhaite « bonne nuit » aux portraits qui peuplent sa chambre. Il lui arrive de la qualifier de « vile courtisane » ou de « fille maudite ». Des fois, il est prêt à commettre un crime : « Pourquoi, tandis qu'elle parlait au téléphone à cet Anglais maudit, n'était-il pas allé à elle et [...] ne l'avait-il pas serrée dans ses mains jusqu'à l'étrangler ? » (33). L'envie brutale lui vient aussi de « la saisir et de l'étouffer dans une étreinte destructrice qui déchirerait sa chair et ferait couler son sang jusqu'à la dernière goutte » (138). Il pense même se suicider de désespoir à cause d'elle. Il confie à son copain Cemil qu'il est devenu comme « Orhan Bey, dont les Anglais ont fait leur sinistre valet » (184) en pensant à Leïla, « une fille de rien ». Le narrateur aussi est assez confus à son propos : « Il s'efforçait maintenant de ne plus la rencontrer, [...] et pourtant -le cœur humain est fait de contradictions- il continuait à brûler en secret du désir de la voir » (128). Nous pouvons dire qu'ils réagissent comme s'ils étaient condamnés à s'aimer malgré eux.

Et puis, il ne faudrait pas oublier Jackson Read qui se trouve comme un chat noir entre eux. Ce capitaine d'une trentaine d'années est un très beau garçon comparé souvent à Apollon par le narrateur. Celui-ci souligne que ce séducteur réputé ne passe pas de jour où il n'a pas une aventure amoureuse. Nous découvrons ses trois grandes amours dans l'ordre : Madame Jimson, Leïla, la sultane Şehnaz.

Il s'avère donc de ce qui précède que la colonne vertébrale du roman est basée sur trois personnages : Necdet, Leïla et Jackson Read. Le premier aime la deuxième mais celle-ci flirte avec le dernier. Pour celui-ci, elle était « de toutes les femmes qu'il avait connues ici, sans aucun doute la plus intelligente, la plus cultivée et aussi la plus familiarisée aux mœurs et à la mentalité anglaises ? » (17).

Ce triple jeu continue jusqu'à la fin du roman. Necdet qui ne peut accepter l'aventure de Leïla avec Jackson Read les surveille où il peut et quand il peut. Lorsqu'il n'a pas la possibilité de les entendre parler, il préfère les suivre. Une fois même, il les poursuit comme « un chien de chasse » dans l'obscurité du jardin pendant la soirée qu'il appellera « cette soirée maudite » plus tard et, ne pouvant se retenir, il se jette sur l'officier anglais. Ils s'affrontent en plein sens du terme. Leïla intervient pour les séparer mais par la suite, Necdet décide de l'inviter en duel par une lettre qui provoque considérablement le capitaine qui, lui, a le pur-sang anglais : « Il a l'audace de se considérer comme mon égal. Lui ! » (97) se plaint-il

à Leïla qui finalement réussit à « éviter un duel et écarter le spectre de la cour martiale » (100).

### **Sodome et Gomorrhe ou la punition providentielle**

« Sodome et Gomorrhe sont deux villes de Palestine qui, aux temps d'Abraham et de Loth, subirent les foudres divines pour une série de dépravations morales » (11) révèle la note de l'écrivain. À notre tour, nous allons découvrir et décrire ci-dessous les comportements de nos personnages à Istanbul qui préparent et qui nous rappellent la catastrophe semblable, produite dans ces villes.

Rappelons d'abord qu'au début du XXe siècle, l'Orient n'était plus à la mode comme au XVIIIe siècle, mais il en restait encore pas mal qui en étaient fascinés, notamment par la femme orientale, exotique, « une poupée rutilante d'or et de pierres précieuses ». Par exemple, « Jackson Read avait pénétré avec la sultane le secret de la femme orientale » conformément à la proposition de Marlow selon laquelle « chaque pays a ses plaisirs et ses débauches à lui, comme chaque climat, ses fruits et ses fleurs. A quoi bon changer de ciel si c'est pour tomber éternellement sur nos propres articles d'exportation ? » (41).

Effectivement, le narrateur présente les femmes comme les objets de plaisir que les hommes font tomber dans le piège ou vice versa. Autrement dit, les femmes sont les objets et les hommes leurs propriétaires. Bien sûr, ce ne sont pas les femmes qui manquent à Istanbul : « il y avait des veuves et des femmes mariées, jeunes et mûres, blondes et brunes, potelées et sveltes, sensibles ou rêveuses, sensuelles ou fantasques, toute la gamme de Juliette à Ophélie, de Catherine à Cléopâtre » (14).

L'adultère, surtout celui qui ne connaît aucune frontière, est souvent décrit par le narrateur comme une animalité. On dirait qu'ils sont venus à Istanbul pour les vacances et ils prennent un énorme plaisir à séduire non seulement les femmes mais également les hommes et les garçons locaux.

Avec les sous-titres suivants, nous allons étudier point par point certaines attitudes des personnages qui provoquent la catastrophe rappelant les villes historiques, Sodome et Gomorrhe.

### **Les débordements d'un voyeur (le Major Will)**

Le major Will est un des deux Anglais obsédés par le sexe, l'autre étant le capitaine Marlow. Dans son yali, pavillon de luxe situé au bord du Bosphore, il avait arrangé un temple où l'on pouvait se livrer à toute extrémité immorale : « Il en avait fait une sorte de chambre à

coucher étrange, toute peuplée d'évocations lascives. La niche abritait maintenant un groupe de marbre où figuraient deux adolescents enlacés dans une voluptueuse étreinte. Tandis que de chaque côté, dans une pose indécente, un Amour incarnait trivialement les instincts de la plus vulgaire sensualité. Au mur, une toile représentait un satyre emportant sur ses épaules le corps rose d'une nymphe » (77-78). Sur un divan immense, on « voyait des coussins aux sujets évocateurs d'un mysticisme maladif ; d'autres faisaient songer à des hérissons empaillés. Certains rappelaient on ne sait quels instruments de torture, des sortes des fouets, des perruques » (78).

L'existence d'une niche qui « faisait songer à un mihrab » était bien provocatrice pour un très grand péché de Dieu. D'ailleurs, Orhan Bey, jadis enfant, se rappelle avoir prié avec son père pendant le mois de ramadan. Il n'est pas besoin d'affirmer que faire d'un lieu de culte une pièce décorée de sex-toys de l'époque n'est compatible ni avec la religion ni avec les valeurs humaines.

C'est d'ailleurs dans la pièce à niche que les invités ont surpris enlacées les lesbiennes, Nermin, seize ans à peine, et l'Américaine Fanny Moore. Ce n'est pas tout : le major Will qui était aussi un voyeur aimait bien observer une femme faire l'amour avec une autre femme. Nous découvrons que le major Will, qui peu avant roulait de femme en femme, prend plaisir également à regarder les femmes qui font l'amour.

### **L'entremetteur Orhan Bey**

Orhan Bey est le serviteur du major Will qui attire énormément de femmes dans le piège pour le compte de son maître. Le major lui donnait « des instructions éminemment spéciales » du genre « [a]llez faire de ma part une déclaration d'amour à cette dame. Je vous donne carte blanche pour prendre, en mon nom, tous les engagements que vous jugerez à propos » (21). Il est à remarquer que le narrateur critique sévèrement ce personnage portant l'uniforme turc, s'efforçant grâce à cette tenue usurpée d'improviser une situation plus ou moins officielle et utilise l'expression humiliante « snob avachi » en ajoutant qu'il est fils d'un pacha ottoman, car, au lieu d'être normalement sur le front avec l'armée nationale turque, il collabore avec les occupants et devient leur pion. Rendre service aux officiers étrangers avec l'uniforme turc ? Quelle honte !

### **L'amour vénal**

Parmi les vices, nous devons aussi citer l'amour vénal. Nous sommes témoins, par exemple, du fait que le major Will, conquiert « une princesse russe qui se faisait payer jusqu'à deux cents livres une nuit d'amour » (126).

### **Les relations homme-homme**

Venons-en maintenant au capitaine Marlow qui est le plus déchaîné des Anglais et de tous les colons, car il pratique le sexe homosexuel, interdit par Dieu, avec les mineurs en plus. « J'ai vraiment connu ici des plaisirs nouveaux » (191) déclare le capitaine Marlow qui souvent est attiré par « les muscles nerveux d'un adolescent au corps foncé » ou « la peau blanche d'un enfant » (40) et qui pratique donc la pédophilie. Plus tard, Marlow trouvera son bonheur avec le mari d'Azize Hanım, Atıf Bey, et sera dans son bras pour devenir inséparable : « L'officier anglais était persuadé qu'il avait enfin découvert le vrai Turc, tel qu'il se l'était toujours imaginé, et il savait gré à Atıf Bey d'avoir su ranimer les emportements de sa jeunesse » (109). Car lui qui sortait d'habitude avec « des voyous des bains » (112) avait maintenant « pénétré dans une famille turque » (112) comme Jackson Read qui, lui, représente le sexe hétérosexuel.

### **La corruption**

Grâce à sa liaison homosexuelle avec le capitaine Marlow et avec la bienveillance de la police britannique, Atıf Bey obtient des privilèges : il devient « tenancier d'une maison de jeu » en plein Péra. Ainsi, son épouse, Azize Hanım, peut dépenser « sans compter » car l'argent provient du tripot de son mari. Comme on le voit, la collaboration et la corruption vont de pair à Istanbul où l'honnêteté voisine « avec l'escroquerie, l'héroïsme le plus chevaleresque avec la lâcheté la plus vile » (171).

### **La famille conservatrice de Jackson Read**

Jackson Read qui provient d'une vieille famille conservatrice très attachée aux traditions a peur que sa mère découvre son aventure avec Leïla : « Que dirait-elle en apprenant ses sentiments pour une Turque ? Elle pour qui, à travers la sainte Bible, cette terre d'Orient apparaissait, dans le dérèglement et la débauche de Sodome et de Gomorrhe, de Babel et de Ninive au nombre des pays maudits sur lesquels planait le châtement du bon Dieu ! » (91).

### **La complaisance d'un pacha pour le libertinage de sa femme**

La liberté de la princesse Şehnaz, « femme du général Nail Pacha et nièce de l'actuel Sultan », et le dernier amour de Jackson Reed à Istanbul, paraît inimaginable dans la culture turque, car elle a « su faire accepter la situation à son mari et elle s'affichait ouvertement avec son amant » (114). Le fait que celui-ci soit « fort déçu de l'émancipation de sa maîtresse » (177) attire particulièrement notre attention.

### **Sami Bey, un homme intéressé**

Le père de Leila, Sami Bey, est aussi quelqu'un d'occidentalisé qui aime beaucoup les étrangers comme sa fille et, surtout, voit l'avenir des Turcs et de la Turquie chez eux. Il trouve « conforme à ses intérêts » de les inviter chez lui car il fait marcher ses affaires grâce à ses relations avec eux. Il n'hésite même pas à les recevoir chez lui et à permettre à Leila de sortir avec eux, particulièrement avec Jackson Read.

### **La conversion de religion**

Le père de Nermin qui est partie avec son amante, Miss Moore, aux États-Unis accuse « les missionnaires protestants qui, il n'en doutait pas, lui avaient ravi son enfant pour la conquérir à leur religion » (179).

### **L'occupation de la maison des Hayri Bey**

Lorsque la maison de Nişantaşı des Hayri Bey a été « réquisitionnée » par les Anglais, la famille qui n'a plus de quoi loger cherche à s'abriter chez des amis et connaissances. Les Hayri Bey perdent tout, y compris leur « linge de corps ».

### **La fête de Madame Jimson pendant l'agonie de son mari**

Il nous paraît extrêmement surprenant que madame Jimson organise une fête lorsque son mari est à l'agonie et qu'il n'y a plus « la moindre chance de le sauver ». Necdet était particulièrement consterné : « La conversation qu'il venait d'entendre lui paraissait d'un cynisme si révoltant que l'être le plus immoral dût s'en ressentir indigné » (133). « Leur bestialité lui apparut comme une arme puissante dans ce monde de duplicité et de mensonge » car ils parlaient du mari de madame Jimson « comme d'un chien écrasé » (133).

### **L'opportunisme de Madame Jimson**

Après la mort de son mari, madame Jimson a un problème d'identité quand elle veut avoir un passeport : « Elle n'était pas plus anglaise qu'autrichienne, mais sans contestation possible, turque, authentiquement turque » (145). Elle repousse vivement l'identité turque : « C'est une infâme calomnie, s'exclama-t-elle. Je voudrais bien tenir le misérable qui a pu inventer ce mensonge » (145). Chose étonnante ! Lorsque les milices arrivent jusqu'à Istanbul, les Levantins font volte-face et se retournent vers les Turcs comme par exemple madame Jimson qui supplie « pour qu'on lui reconnaisse la nationalité turque ».

### **Le manque de respect envers un mutilé de guerre**

Les excès de l'occupation étaient partout présents et les Turcs dégénérés soutenaient de plein gré les malheurs causés au peuple turc. Un jour, Necdet a assisté à un incident lamentable dans un tramway :

Un soldat turc amputé des deux jambes essayait à grand-peine, en se trainant à travers la voiture encombrée, de gagner la plate-forme avant, quand une jeune Levantine accompagnée d'un officier anglais monta à un arrêt. Du bout de sa cravache, l'officier fit signe à deux hommes qui se levèrent aussitôt tandis que la jeune fille s'avancait en riant vers les places devenues libres, un cri étouffé de douleur, et d'angoisse s'éleva sur son passage. Elle avait écrasé de son talon une main du mutilé (180).

Sans avoir le moindre regret, elle l'a culpabilisé d'être monté dans le tramway avant de lui crier « chien ! »

### **Le défi : la grande victoire**

Pour bien comprendre le lancement du défi, il nous faudrait retenir la date du 19 mai 1919 où Mustafa Kemal débarque à Samsun, une ville située au bord de la mer Noire, en vue de rassembler les forces résistantes et de déclencher la guerre de l'indépendance. Effectivement, « entouré de patriotes résolus à sauver l'intégrité de la nation turque et à combattre les Grecs armés par les Alliés » (37), il obtient la « Grande Victoire » le 9 septembre 1922, date à laquelle Izmir a été libérée. C'est une date tournante et incontournable dans l'histoire turque. Mais les alliés n'évacueront Istanbul que le 2 octobre 1923.

Les forces d'occupation et la société turque collaboratrice avec elles étaient tellement dégénérées et corrompues dans tous les domaines, au point de rappeler la catastrophe de Sodome et Gomorrhe, qu'il était évident qu'ils ne pourraient plus continuer éternellement et seraient sanctionnées un jour ou l'autre par Dieu et ses militaires sur terre.

Le rassemblement d'hommes et de femmes pour libérer le pays entraîne naturellement la panique et la pagaille chez leurs collaborateurs mais certains ne veulent pas croire à la victoire désormais imminente : « Comment pouvait-on supposer qu'une poignée de Turcs d'Asie pût [...] vaincre [l'Angleterre] malgré sa volonté ? » (197) se demandent-ils. Sami Bey, le père de Leïla, appartient à cette catégorie de Turcs créés par l'époque du Tanzimat, qui croient à la puissance de tous les peuples, excepté à celle du leur, et sont convaincus que les questions turques doivent toujours être réglées par l'étranger. Au cours de la longue décadence ottomane, les Turcs n'avaient connu que des défaites. Et pourtant, aujourd'hui, ils sont tellement émus de victoires que les hommes pleurent comme des enfants et que des vieillards meurent « subitement en apprenant l'entrée des troupes d'Anatolie à Izmir » (188) car une nation nouvelle et jeune allait bientôt naître au cœur du pays.

« Quant aux brillants officiers des Alliés, hier encore arrogants et redoutés, ils étaient devenus tout à coup comme des prisonniers démoralisés dans une ville hostile » (188). Il ne reste plus de femmes autour d'eux comme si elles s'étaient vaporisées. Les collaborateurs, eux, étaient « silencieux et mornes, sans regarder personne et comme s'ils avaient craint d'être reconnus » (188). Au début du roman, personne ne voulait être à la place de Necdet. Dans l'état actuel des choses, tout est inversé, personne ne veut être à la place des colons (188) : « Il [Necdet] n'y voyait pas seulement la revanche de son pays si longtemps humilié, mais bien sa propre vengeance et l'assouvissement de sa haine » (195). Ce n'est pas seulement la ville d'Istanbul qui a été détruite et ravagée comme les villes de Sodome et Gomorrhe mais ce sont les êtres humains déroutés qui sont chassés, déchus ou anéantis. « Alors, cette Gomorrhe moderne, témoin de sa déchéance et cause de ses souffrances, prenait feu de toutes parts et crépitait dans un immense brasier, où aucun coupable n'avait le temps d'échapper aux flammes dévastatrices » (181).

La citation suivante expose très bien les changements d'un état à l'autre chez les collaborateurs : « Nombreux étaient, parmi les écervelées les plus séduisantes de Şişli et de Nişantaşı, qui avaient fait si bon marché de leur honneur sous les caresses des étrangers, celles qui avaient ressorti à la hâte l'ample tcharchaf des vieilles grand-mères pour s'en voiler complètement le visage comme si elles redoutaient d'afficher désormais leur impudeur. Le moindre bruit, une simple rumeur, donnait à tous ces déracinés des battements de cœur et de sueurs froides. On eût dit qu'ils étaient soudain saisis de frayeur à l'approche d'un châtiment qu'ils présentaient terrible » (188).

## Conclusion

Nous découvrons finalement que pour Necdet, ce n'était pas vraiment Leïla qu'il désirait mais la libération d'Istanbul, de même qu'il s'avère que la vraie passion de Léon Delmont dans *La Modification* de Michel Butor n'est pas Cécile mais la ville de Rome. Une fois que les soldats turcs mettent le pied sur le territoire d'Istanbul, il change complètement ; comme son rêve se réalise, il se sent beaucoup plus fort, au point de repousser Leïla pour la vie. Quant à elle, elle était toujours du côté des forts, maintenant que les Anglais au soutien desquels elle a vécu étaient déçus et que c'était déjà l'ère de l'armée nationale, elle veut rejoindre Necdet. Elle est, comme disait le narrateur, « comme un chien sans propriétaire ».

Il ne reste plus qu'une chose à faire pour Leïla : Mise à genoux, Leïla se trainant vers lui et le prenant aux épaules, elle fait frôler ses lèvres sur les siennes mais la bouche de celui-ci reste « close obstinément. [...] Il n'emportait pour tout souvenir d'elle que le goût insipide du rouge dont les lèvres de Leïla avaient, dans leur dernier baiser, imprimé désespérément sur sa bouche la trace artificielle » (201), ce qui nous renvoie à l'ultime rencontre de Mme Arnoux et de Frédéric dans *L'Education sentimentale* de Flaubert : elle fait cadeau à Frédéric « une longue mèche » de cheveux blancs, en signe de leur séparation. Bref, l'amour de Leïla fane alors que celui d'Istanbul fleurit.

Alors, c'est un roman à la fois négatif et positif. Il s'agit d'abord de la guerre, de l'occupation, de la résistance, de la libération et finalement de la victoire. Autrement dit, la crise, l'échec et le défi.

Après la libération d'Istanbul, la société pourrie se guérit considérablement, et Necdet est maintenant un des Turcs les plus heureux ; il se venge non seulement des colons mais aussi de ses souffrances personnelles en refusant Leïla, en plus sans risquer sa vie ! Car les Anglais, vaincus, partent pour ne plus jamais revenir et le feu de son amour pour Leïla s'éteint pour ne plus jamais s'embraser.

## Références bibliographiques

- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1983) *Sodom ve Gomore*, Butun Eserleri, Istanbul: İletişim Yayınları.
- , (2009) *Leïla, fille de Gomorrhe*, traduit du turc par René Marchand, Mayenne : Turquoise.



## **CRISE ET TROUBLE DANS LES JOURNAUX DE VOYAGE DE SAVORGNAN DE BRAZZA**

Javier de Agustín Guijarro

Universidad de Vigo

jagustin@uvigo.es

### **Resumen**

A partir de la noción de crisis, entendida genéricamente como alteración de determinado estado de cosas, y del hecho de que esa alteración tiene lugar de manera ostensible en procesos vinculados a la búsqueda y descubrimiento de lo desconocido, como lo son los viajes de los exploradores europeos por Africa, en este trabajo se analiza las diferentes crisis que aparecen en *Voyages dans l'ouest africain* de Savorgnan de Brazza, texto en que el autor relata la expedición oficial que, desde el 10 de agosto de 1875 hasta 1887, le llevó a explorar el Ogooué, con el fin de evaluar el interés que pudiera presentar ese río como vía de penetración en el interior del continente africano y para describir asimismo el estado en que se encontraban los pobladores de la región, así como los recursos comerciales que esta pudiera presentar.

### **Résumé**

En partant de la notion générique de crise en tant que trouble d'un certain état des choses, et du fait que ce trouble se produit remarquablement dans des processus liés à la recherche de l'inconnu et à sa découverte, tels que les voyages des expéditionnaires européens en Afrique, dans cet article on analyse les différentes crises présentes dans *Voyages dans l'ouest africain* de Savorgnan de Brazza, un texte où l'explorateur, parti en mission officielle, rend compte de l'expédition qu'il entreprit le 10 août 1875 et qui se poursuivra jusqu'en 1887, dans le but d'explorer l'Ogooué, pour en préciser la valeur réelle en tant que voie de pénétration vers l'intérieur de l'Afrique, et de décrire également l'état des populations qui y habitaient, ainsi que les ressources commerciales que le pays pouvait présenter.

La crise en tant que trouble d'un certain état de choses se produit remarquablement dans des processus liés à la recherche de l'inconnu et à sa découverte, tels que les voyages des

expéditionnaires européens en Afrique aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Justement, la gestion de ce genre de projets sur le terrain était guidée par l’alternance de phases critiques et de phases stables ; à cet égard, on peut affirmer que, à condition de ne pas dépasser un certain seuil d’admissibilité, plus les crises étaient nombreuses dans ces expéditions et plus les voyageurs parvenaient à les gérer convenablement, plus les expéditions étaient réussies et plus elles devenaient un sujet de récit qui méritait une place dans le répertoire des exploits des grands explorateurs, parmi lesquels se trouve Savorgnan de Brazza, le « héros légendaire du Congo ».

Pierre Savorgnan de Brazza –de son vrai nom Pietro Paolo Francesco Camillo di Brazza– naît à Rome, le 25 janvier 1852, mais, ayant trouvé dans la France le pays qui lui permettrait de réaliser ses rêves d’explorateur pacifique, il opte pour la nationalité française (Eydoux, 1932 : 7, 9). Il fait ses premières études au Collège romain et à l’âge de treize ans, grâce à l’amiral de Montaignac de passage à Rome à qui il avoue son intention d’entrer dans la Marine nationale française, il part à Paris pour préparer son examen d’entrée à l’École Navale, où il sera admis à titre étranger à la fin de 1868. Quatre ans plus tard, en 1872, il est affecté à la station navale de l’Atlantique Sud comme aspirant de première classe, ce qui va l’amener à croiser les côtes du Gabon à l’âge de vingt ans (Eydoux, 1932 : 10-12).

Au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, l’Afrique équatoriale était une terre mystérieuse qui restait à explorer. À cette époque, des bateaux de la Marine nationale française y combattaient la traite des Noirs et des officiers français furent amenés à fonder des stations où les Noirs libérés pourraient vivre et travailler en liberté. C’est alors que Brazza arrive sur les côtes du Gabon et, profitant d’une permission un peu plus longue, il remonte pour la première fois l’Ogooué, noue des relations avec les indigènes qui habitent ses rives, apprend leur langue, étudie leurs habitudes<sup>1</sup> et esquisse un vaste projet d’exploration, à l’aide du marquis de Compiègne et d’Alfred Marche. Ces deux explorateurs avaient atteint, en 1873, les sources de l’Ogooué, mais après dix-neuf mois d’efforts, pendant lesquels ils avaient remonté le cours du fleuve sur plus de 300 km, ils durent s’arrêter à cause de l’hostilité des indigènes, et c’est justement Brazza qui va compléter cette tâche cinq ans plus tard, même si à cette époque, à cause de la défaite à la guerre franco-allemande de 1870-1871, le gouvernement français ne s’intéresse pas beaucoup aux actions coloniales et ordonne même d’évacuer Libreville. Brazza écrit pourtant au ministre de la Marine et des Colonies, qui n’était autre que son protecteur, l’amiral de Montaignac, et lui envoie un rapport où il expose son projet

---

<sup>1</sup> On peut trouver une description des populations que Brazza rencontra lors de ses expéditions dans l’article de Kaya (Voir références bibliographiques).

d'exploration de l'Ogooué qui consistera à faire les croquis hydrographiques de la partie du cours qui offre de l'intérêt au point de vue commercial, en remontant le fleuve aussi loin qu'il lui sera possible (Eydoux, 1932 : 12-16). Pour faire face aux frais de cette expédition, Brazza ne comptera que sur ses ressources personnelles, sur une avance de sa solde d'une année qu'il a demandée et sur quelques subsides que le Gouvernement et la Société de géographie lui ont accordés (Eydoux, 1932 : 16-17). Au cours de cette première expédition, Brazza sera déjà accompagné du docteur Ballay<sup>2</sup>, un jeune médecin de la Marine que Montignac avait mis à sa disposition et qui deviendra le compagnon de toute sa vie (Martin, 2005 : 518).

Le texte qui fait l'objet du présent travail s'intitule « Voyages dans l'ouest africain » et là Savorgnan de Brazza rend compte de cette expédition qu'il entreprit le 10 août 1875 et qui se poursuivra jusqu'en 1887. Ayant réussi à être chargé officiellement de mission par les ministres de la Marine et de l'Instruction publique, il partit dans le but d'explorer l'Ogooué, d'en préciser la valeur réelle en tant que voie de pénétration vers l'intérieur de l'Afrique, et de décrire également l'état des populations qui y habitaient, ainsi que les ressources commerciales que le pays pouvait présenter. On peut donc affirmer que Brazza avait un statut d'envoyé officiel, dans le cadre des opérations de découverte menées par la France en tant que pays colonisateur. Cette expédition de l'Ogooué se termine en 1877 sur une certaine déception chez Brazza, car il ne peut qu'infirmer son hypothèse suivant laquelle l'Ogooué menait au Congo et était une sorte de grande avenue de l'Afrique Centrale. Cette mission terminée, Brazza et ses compagnons ne rentrent pas pourtant en Europe, mais s'élancent vers l'est, où ils comptent rejoindre le Haut-Nil et le Tanganyka.

Le texte « Voyages dans l'ouest africain » est un journal de voyage qui vit le jour en 1887 dans une publication périodique intitulée *Voyage autour du monde. Nouveau journal de voyage*, qui était publiée sous la direction d'Édouard Charton aux Éditions Hachette. Les journaux de voyages, notamment ceux tenus par des explorateurs, des ethnologues et des anthropologues, s'avèrent bien être l'expression d'une expérience particulière dans des territoires inconnus. À ce sujet, il faut faire deux remarques :

Premièrement, en ce qui concerne ces territoires inconnus, il faut préciser qu'ils en embrassent non seulement le cadre naturel, –l'espace terrestre et aérien avec leurs spécificités, le royaume minéral et les êtres animés–, mais aussi la société qui y prend place, y compris ce que l'on pourrait appeler les génies et l'univers symbolique des hommes et des femmes qui habitent cette société-là. En effet, une partie non négligeable des journaux des voyageurs

---

<sup>2</sup> Pour le détail du recrutement et de l'identité du personnel des expéditions de Brazza, on peut consulter l'article de Coquery-Vidrovitch (Voir Références Bibliographiques).

européens est consacrée à la description de cette réalité autre qu'est l'espace africain ; c'est le cas aussi pour « Voyages dans l'ouest africain » de Brazza.

Deuxièmement, du fait d'être l'expression d'une expérience, les journaux de voyages comportent un surplus de prise de conscience de ce vécu qui y est décrit. Si une partie des journaux des voyageurs européens porte sur la description de l'espace physique et symbolique africain, une autre partie rend compte des réflexions de l'explorateur et de sa visée de cette nouvelle réalité. C'est pourquoi, on peut affirmer que les journaux de voyages fournissent une phénoménologie de l'expérience de l'exploration.

En ce qui concerne la notion de crise, on pourrait affirmer que, d'un point de vue phénoménologique et par rapport à un état de choses stable, une crise est la modification de l'équilibre de cet état de choses à la suite de perturbations advenues ; autrement dit en termes d'une approche épistémique, une crise est une situation problématique advenue sur un état de certitude ou, si l'on veut, la problématisation d'au moins une condition de l'existence. Certainement, on ne peut poser de crise que par rapport à un état de choses préalable ; aussi, de par son caractère instable, l'arrivée d'une crise précède-t-elle le retour à la stabilité de cet état de choses préalable, avec ou sans modifications dans sa structure, dans une démarche qui amènerait soit à la récupération d'un état de choses qui avait été menacé, soit à l'instauration d'un état autre.

Quelles crises se sont produites pendant le voyage de Savorgnan de Brazza ? Quels ont été leurs déclencheurs ? Comment ont-elles été affrontées par cet explorateur ? Quelles en ont été les conséquences ? Voilà les questions que nous nous sommes posées au début de notre travail et auxquelles nous avons essayé de répondre, tel que nous le montrons ensuite de manière synthétique.

Comme on vient de le rappeler, le schème phénoménologique de la crise demande un état préalable qu'elle vise à modifier ; autrement dit, pour poser l'existence d'une crise, il faut préciser le cadre où va se produire le conflit. Dans le cas du voyage de Brazza, c'est l'auteur lui-même qui en fournit la description:

La première fois qu'un Européen voyage chez les noirs, son plus grand désir étant d'avancer toujours, ses actes comme ses paroles tendent à cette marche ininterrompue en avant. L'intérêt des chefs indigènes est au contraire de retarder le possesseur de marchandises si enviabiles et de spéculer sur la nécessité où l'on se trouve d'acquérir les objets de consommation journalière (Savorgnan de Brazza, 1887 : 294).

Le cadre des actions de Brazza et son équipe est donc caractérisé par l'avance ; ils sont les agonistes de cette marche en avant vers l'inconnu qu'est toute exploration, où ils

rencontreront des antagonistes qui, comme c'est le cas des chefs évoqués par Brazza, essaieront d'empêcher l'avance et entraîneront des crises. La première de ces crises dont l'explorateur a conscience, concerne le transport lié aux marchandises que l'on est obligé d'emporter, afin d'assurer les échanges commerciaux avec les Noirs. À cet égard, Brazza écrit:

Désormais la question importante sera pour nous celle des transports, question fort difficile à résoudre dans les contrées où, l'usage de la monnaie étant inconnu, il faut payer chaque service en marchandises, et où, par suite, on doit se faire suivre d'un chargement considérable (Savorgnan de Brazza, 1887 : 294).

C'est-à-dire, dans le cadre de l'avance, l'usage de la monnaie inconnu chez les indigènes devient le déclencheur de cette condition antagoniste qu'est l'encombrement des marchandises. La réaction chez les agonistes, c'est la prise en charge de la condition antagoniste<sup>3</sup> et du retard dans la marche qu'elle entraîne.

La maladie se pose bien évidemment elle aussi en condition antagoniste remarquable ; elle se produit assez tôt, dès les premières journées en territoire gabonais :

Quatre jours après, malheureusement, le docteur Ballay revient malade. Inquiet, je lui confie alors la garde de notre quartier général et je profite de l'offre d'un négociant pour remonter à Samkita ; sa chaloupe à vapeur remorque une grande pirogue chargée des marchandises nécessaires à M. Marche.

Le premier janvier 1876 j'arrive à Samkita. L'année commence mal : la fatigue et la fièvre me laissent à peine la force de lire les indications de mes instruments quand j'essaye de déterminer la position du village. Cependant le temps presse, et, le lendemain même, laissant à M. Marche les marchandises nécessaires, je reprends le chemin de Lambaréné.

Le vertige et des nausées m'interdisent tout mouvement ; je ne trouve un peu de repos que dans le hamac suspendu à l'avant de notre chaloupe. Soudain le bateau, marchant avec toute sa vitesse, donne contre un tronc d'arbre. Violente secousse : je suis lancé par-dessus le bord ; avant même que je me sois rendu compte de l'accident et tandis que notre embarcation reprend son équilibre, voici que je lutte à grand effort, contre la violence du courant, obligé de me dépêtrer de mon hamac et de mes couvertures.

Heureusement ce bain n'a d'autre conséquence fâcheuse qu'un redoublement passager de fatigue. Laisant la chaloupe échouée, nous parvenons à rentrer, le soir même sur une petite pirogue. Nous trouvons le docteur Ballay rétabli ; deux jours après, la fièvre me quitte moi-même, jusqu'à nouvel accès (Savorgnan de Brazza, 1887 : 296).

Dans cet extrait, le cadre c'est toujours le cadre général du voyage, c'est-à-dire l'avance, le rôle du déclencheur est rempli par les conditions climatologiques et le système

---

<sup>3</sup> Pour ce qui est des concepts *agoniste* et *antagoniste*, on peut se reporter à l'ouvrage de Rastier cité dans la bibliographie.

écologique de l’Afrique équatoriale, tandis que la condition antagoniste, c’est la fièvre (paludéenne probablement) en tant qu’état morbide et ses symptômes, dont l’élévation de la température ; la réaction chez les agonistes, c’est le repos pour Ballay et la continuation pour Brazza, qui est assurée par sa ténacité et ses efforts, la conséquence de cet état de choses étant le retard dans la marche qui devient moins aisée. À ce propos, il faut signaler que ceci n’est qu’une annonce dans le récit de Brazza, une présentation, si l’on veut, des troubles provoqués par la maladie dans des espaces sauvages; en effet, elle reprendra de plus belle un peu plus tard et touchera Brazza de façon plus violente.

En plus de la prise en charge des crises qui se produisent le long du voyage, il y a encore deux aspects importants de celles-ci qui sont mis en évidence dans le texte de Brazza : c’est d’un côté la prévention, de l’autre l’exploitation de la crise. En effet, Brazza était un esprit averti qui avait une formation et une expérience riche de contrastes et qui avait l’intuition d’éventuels conflits, mais c’était aussi quelqu’un d’intelligent qui mettait ses compétences au service des valeurs morales et profitait de la crise pour aider au rétablissement de la paix ou au maintien de l’entente entre différentes ethnies, comme on aura l’occasion de le signaler plus tard.

En ce qui concerne la prévention des crises, on peut remarquer que Brazza met en œuvre une stratégie conservatrice, si l’on peut dire, vis-à-vis des payeurs qu’il engage et qu’il paie suivant le système dit portugais à l’époque. Cette prévention, on la trouve aussi dans les rapports que Brazza entretient avec n’importe quels indigènes ; il s’agit d’une prévention pleine de respect envers eux, une prévention qui prend en compte leur identité, dans la certitude que les Noirs comme les Blancs existent dans des circonstances qui sont à la base de leur morale ; à cet égard, lors de la description des Okotas, il écrit :

Les Okotas occupent une des parties les plus dangereuses du fleuve ; ils sont très adroits payeurs.[...] On pourrait recruter parmi les Okotas les meilleurs payeurs des rapides, s’ils étaient en plus grand nombre et surtout s’ils ne faisaient preuve dans toutes leurs relations d’un manque absolu de bonne foi. –En les déclarant défiants, menteurs, incorrigiblement faux, avons-nous cependant la note primitive de leur caractère ? Toute autre peuplade placée dans les mêmes conditions de milieu et de faiblesse ne verrait-elle pas aussi dans les tentatives des blancs un danger très sérieux pour la conservation de ses privilèges et ne chercherait-elle pas également ses armes dans la ruse ? – Quoi qu’il en soit, nous allons voir qu’il est nécessaire d’agir avec une extrême prudence vis-à-vis des Okotas et des Yalimbongos, tribus de même race, que nous rencontrerons plus loin (Savorgnan de Brazza 1887 : 306).

C'est vrai aussi que parfois Brazza n'était pas payé de retour et que certaines actions des Africains sont à la base de quelques crises liées aux difficultés posées par les conditions naturelles du territoire. C'est le cas pour ce qui arriva, début février 1876, dans le pays des Apingis, une bande bordant la rive gauche de l'Ogooué :

[L]es principaux chefs de pirogue viennent m'entretenir des précautions à prendre pour traverser sans encombre le grand rapide des Apingis, qui commence en amont du village de Madio. Le lit du fleuve, large de 150 mètres, est tellement encombré de roches, qu'on ne peut, de la rive, distinguer le moindre chenal praticable sur une longueur de 600 mètres ; les difficultés du passage varient encore à chaque saison, selon la hauteur des eaux. [...]

Les hommes de M. Marche m'annoncent que ma pirogue vient de chavirer : croyant mon embarcation la plus sûre, j'y avais réuni le plus précieux de nos bagages ; les ballots sont maintenant jetés pêle-mêle sur les roches ; beaucoup partent à la dérive : j'ouvre une boîte d'instruments et je vois que l'un de mes chronomètres est arrêté ; le nombre de caisses a d'ailleurs diminué d'une façon inquiétante.

J'apprends alors que dans le moment où ma pirogue se remplissait d'eau, avant de chavirer par conséquent, les cordes retenant nos bagages ont été coupées par les pagayeurs, malgré la résistance d'un de mes laptots. Le calcul de tous ces rusés coquins était en effet bien simple : comment ne pas avoir deviné que leur prétendue terreur servait seulement de prétexte pour m'éloigner ?

Je déplore d'autant plus ma crédulité que des signes de détresse m'annoncent un nouvel accident (Savorgnan de Brazza, 1887 : 308).

En effet un nouvel accident va survenir qui va instaurer une situation de crise croissante plus que remarquable et dont Brazza fait le point à la fin de l'extrait :

J'aperçois, couchée par le travers sur une roche, la deuxième de mes grandes pirogues : l'eau se précipite avec furie ; les amarres des colis vont céder ; à travers l'écume je vois déjà balloter les caisses : cependant le courage des laptots nous sauve. Tandis que chaque seconde m'apporte une crainte plus anxieuse, mes hommes réussissent à gagner l'écueil à la nage ; ils fixent une liane à l'extrémité de la pirogue et, unissant leurs efforts, ils parviennent à la haler sur terre.

On vide maintenant les deux embarcations retirées, et les laptots partis le long de la rive assistent impuissants au défilé des colis que le courant emporte : ils sont d'autant plus furieux qu'ils voient les Apingis, accourus en pirogue à la nouvelle du désastre, opérer pour leur propre compte un sauvetage de caisses.

Enfin le soir arrive ; nous n'avons plus le moindre ustensile pour notre cuisine. Exténués, inquiets de l'avenir, nous organisons le campement : tout à coup, nouvelle alerte.

L'homme de garde nous crie cette fois que la pirogue de Nioni-Mpolo, arrachant le pieu qui la retenait amarrée, part à la dérive. C'en est trop ! je fais saisir et garroter le chef ; après lui avoir promis un châtement exemplaire si l'enquête établit sa culpabilité, je vais essayer moi-même de retrouver l'embarcation et de la soustraire au pillage.

Dans la nuit, j'avance avec une peine extrême ; je longe les rochers, mes pieds se blessent aux cailloux et peu à peu le découragement se joint à la fatigue.

Nous avons déjà marché trois heures : si la pirogue ne nous a point dépassés, elle sera certainement aperçue ici, car le fleuve se resserre entre deux grosses roches. Je fais allumer un grand feu ; grâce à la concavité du premier rocher, la flamme est projetée assez loin. Tandis que mes hommes vont essayer de prendre du repos, j'attendrai, guettant la pirogue ou peut-être une épave qui m'annoncera notre nouvelle perte.

Cette nuit de veille me met en esprit toutes les difficultés éprouvées. Je sens d'autant plus lourdement la fatigue que notre avenir devient moins sûr chaque jour. Il nous manque maintenant onze caisses ; notre équipement de rechange est avarié : nos collections et la plus grande partie des étoffes achetées aux factoreries du bas fleuve sont perdues : comment poursuivre sans marchandises d'échange une route que la traversée de ce gigantesque torrent nous rend déjà si périlleuse ? Aurons-nous encore notre troisième pirogue en dérive, et serons-nous dès lors condamnés au retour ?

Cependant le jour paraît, et tout à coup nous oublions les fatigues et les pertes de la veille. À cinq cents mètres de notre observatoire, la pirogue nous apparaît intacte, échouée sur une roche ; elle n'est pas même remplie d'eau (Savorgnan de Brazza, 1887 : 308-310).

Cet extrait rend compte d'une expérience qui correspond à une situation critique dont le cadre dominant, c'est toujours l'avance dans ce mouvement qu'est l'exploration. Dans ce cas-là, il va y avoir deux agents qui vont déclencher la condition antagoniste: d'un côté les caractéristiques géomorphologiques du fleuve, de l'autre la ruse et la mauvaise foi des payeurs soutenue par l'attitude trop confiante de Brazza. La condition antagoniste qui en résulte, c'est la perte des pirogues et des bagages, face à laquelle les agonistes se montrent impuissants, découragés, mais tenaces dans la recherche de la pirogue qui manque et qui sera finalement retrouvée sans dommage. La conséquence de cet épisode critique sera à nouveau un certain retard dans la marche et aussi une dégradation des conditions de l'exploration.

Pour éviter ce que l'on pourrait nommer une crise de conscience, à Lopé, Brazza et ses collaborateurs s'éloignent des Inengas et des Galois, afin de ne pas assister au marché d'esclaves qui se passe entre eux et les Okotas :

Lopé est un lieu désert en temps habituel. Une fois par an, au mois de février, les Inengas et les Galois s'y rendent pour tenir leur marché d'esclaves, avec les Okandas : aussitôt que les trafics sont réglés, tout le monde abandonne le campement. [...]

Dès notre arrivée à Lopé, Galois et Inengas établissent leur campement, rangée de moustiquaires surmontées d'un toit de bambou. Nous-mêmes, après avoir fait construire un grand hangar pour nos marchandises, nous allons à quelque distance fixer nos tentes, car nous voulons nous éloigner, afin de ne pas assister aux scènes du marché d'esclaves qui va s'ouvrir (Savorgnan de Brazza, 1887 : 310-312).



Cette stratégie de recherche de la neutralité qui sert à éviter des crises dans les rapports avec les Africains, sera mise en œuvre encore un peu plus loin lorsqu'il faudra gérer une position sûre entre les Pahouins et les Okandas, deux ethnies en rapport d'hostilité permanente :

Mes relations avec les Okandas prennent de plus en plus un caractère amical. Les chefs me comblent de présents : ils m'entretiennent des affaires du pays, sans oublier les leurs. Je puis aviser aux moyens de surmonter les difficultés que nous allons rencontrer pour avancer dans le pays et pour transporter nos marchandises chez les Adoumas. [...]

Instruits par l'exemple de nos prédécesseurs, nous voulons tout mettre en œuvre avant de songer à nous ouvrir par la force un passage qui se refermerait dès le début derrière notre troupe. La violence ne pouvait avoir d'autre effet final que de couper nos relations avec la côte et de rendre bien difficile dans la suite l'établissement de relations commerciales. D'un autre côté, faire cesser la haine entre les Okandas et les Ossiébas, vouloir réconcilier deux peuples dont l'hostilité acharnée remontait au jour de leur connaissance, était une entreprise fort longue et, pour le moment, au-dessus de nos forces. Mieux valait bien établir notre neutralité : nous devons gagner l'amitié des Pahouins et prendre sur eux assez d'influence pour les empêcher d'attaquer les Okandas à notre service ou les convois protégés du pavillon français. [...]

Pour nous mettre en présence des Pahouins, la politique la plus prudente devait être déployée (Savorgnan de Brazza, 1887 : 314).

Brazza se montre donc assez avisé par rapport aux conflits qui pourraient se présenter dans les échanges avec les Africains, puisqu'il connaît les difficultés que d'autres explorateurs avaient rencontrées. À cet égard, il réfléchit et pose ensuite une stratégie qui s'appuie sur un abord égalitaire de l'Africain ; il est bien sûr contre la traite et l'esclavage et son texte en témoigne à plusieurs reprises :

Il me faut une naïveté constante de bon vouloir pour ne pas remarquer la troupe d'esclaves que ramènent nos Okandas. Ces malheureux, au nombre de cent quatre-vingts ont tous les mains prises dans un carcan de bois : ni vieillards ni même enfants en bas âge ne sont exempts de cette sorte de cangue. Mon intervention indirecte les affranchit de ce supplice, mais le temps n'est point venu encore de tenter une libération. Je dois fermer les yeux quand, près des passages dangereux, les indigènes descendent à terre poussant devant eux la longue file de leurs futurs travailleurs prisonniers. [...] Le 31 nous nous engageons dans les rapides.

J'ai soin d'abord de maintenir ma pirogue à quelque distance du convoi pour m'assurer une surveillance d'ensemble. Bientôt cependant l'ordre se rompt et je vois chavirer l'embarcation de N'guémi. Je crie de porter secours aux esclaves, que leurs liens rendent incapables de tout effort, tandis que les pagayeurs luttent à grand'peine contre la violence du courant et que N'guémi lui-même est roulé dans le tourbillon. Personne ne paraît

s'occuper des malheureux en détresse. J'ordonne aux miens de se porter à l'avant. Toutes les pirogues s'écartent : je parviens à repêcher quelques demi-noyés ; puis, comme je veux me lancer sur les traces de N'guémi, je me heurte au refus de mon chef et des payeurs. J'ai beau faire œuvre de tous les moyens de persuasion, expliquer que c'est pour nous un devoir de secourir ceux qui nous accompagnent, dire que notre pirogue n'est pas trop chargée pour essayer sans chances de succès le sauvetage, m'écarter le poing sur le dos de tous mes obstinés, pas un ne bouge (Savorgnan de Brazza, 1887 : 334-336).

Même dans des situations précritiques où les différences culturelles entre les Européens et les Africains rendent la négociation plus difficile, Brazza est capable de poser un cadre dialectique qui tient compte des arguments et des modes de débat des indigènes. C'est par exemple le cas de cet épisode capital de l'expédition, où il se propose de franchir cette limite de l'Ogooué dont le passage avait été interdit à ses prédécesseurs –Compiègne et Marche– par les tribus de Pahouins. Voici comment il s'en sortit en ayant recours aux palabres propres aux indigènes, sans renoncer pour autant à ses atouts :

La figure de Naaman m'est en effet connue, et malgré sa contrariété visible de se voir découvert, j'entre immédiatement en pourparlers avec lui. Nouvelles discussions, nouvelles défaites déguisant un refus. Le moment toutefois me paraît décisif. S'il est dangereux de montrer la force, il serait plus funeste encore de paraître avoir peur. Je convoque les chefs à une dernière palabre et j'arrive, tenant d'une main quelques marchandises en signe de cadeau, de l'autre une balle. Je formule brièvement ma demande : Naaman me répond toujours, en protestant de son amitié personnelle, qu'il ne peut assumer la responsabilité de me guider à l'intérieur. Alors, très calme, j'énumère les richesses et les forces supérieures dont nous disposons en cas de guerre :

« Le blanc, dis-je, a deux mains : l'une pleine de cadeaux pour ses amis, l'autre que la mort elle-même arme contre ses ennemis, point de milieu.

« Nous allons remonter le fleuve soit en convoquant les riverains à des échanges où ils auront tout avantage, soit en balayant les rives avec le feu de nos armes qui tirent toujours et tuent de si loin !

« Naaman prétend que sa responsabilité n'est pas engagée. De lui seul, au contraire, dépend que le passage des blancs soit une fortune ou un fléau pour son pays. Ou bien une distribution de présents marquera notre route, ou l'Ogooué roulera bientôt vers la côte ses eaux rougies du sang ossiéba. »

Déclarant mon dernier mot prononcé, je me retire alors au milieu d'un silence que la gravité des circonstances rend imposant.

Le lendemain j'éprouve une des grandes joies de ma vie. Dans une assemblée de tous les chefs du pays, Naaman m'annonce sa décision : il consent à me présenter lui-même aux siens, en ami. La route de l'Ogooué, fermée jusqu'alors, s'ouvre donc libre devant nous (Savorgnan de Brazza, 1887 : 318-320).

Brazza est même capable de faire un travail de médiation entre des ethnies qui entretenaient des rapports presque uniquement belliqueux et devient ainsi une sorte de messager de la paix blanc qui prévient et résout des conflits chez les Noirs, qui se fait donc une renommée de pacificateur. En voici un exemple :

Trois Pahouins entraînés sur un de leurs radeaux en dérive n'étaient parvenus à atterrir que dans une île en face des Okandas. Ceux-ci les avaient immédiatement pris et mis à la fourche. À mon retour, je parviens à persuader aux gens d'Achouca, peu belliqueux d'ailleurs, qu'un blanc, ami des Pahouins aussi bien que d'eux-mêmes, ne peut souffrir en sa présence la condamnation de quelqu'un de ses alliés. J'obtiens l'élargissement, puis la mise en liberté des prisonniers, qui regagnent sans encombre leur village. –Mais, quelques jours après, un chef okanda apprend que deux de ses hommes ont été surpris et sont retenus par les Pahouins. Je me vois naturellement forcé de recourir à une nouvelle démarche. Je pars avec moins de confiance ; néanmoins je réussis à calmer le caractère violent des Ossiébas en leur rappelant ce que je venais de faire pour les leurs, et j'ai la chance de ramener mes deux Okandas sains et saufs. –La négociation eût été sans doute inutile si les Pahouins s'étaient vus maîtres les premiers de quelques ennemis ; quoi qu'il en soit, notre renommée pacifique va s'étendre, puisque nos paroles sont maintenant appuyées d'actes (Savorgnan de Brazza, 1887 : 321).

Aussi faut-il noter que dans l'expédition de Brazza, il y a également des crises qui tournent à l'aventure romanesque et qui rendent par là le texte en question apte à être lu en tant que récit d'aventures faisant rêver les lecteurs des espaces imaginaires liés à l'Afrique. Parmi ces crises, en voici une axée sur le manque de provisions qui pousse à une partie de chasse risquée :

Cependant Zabouré m'avoue, un des jours suivants, que la question du campement va cesser d'être aussi commode. Ses hommes, ayant une confiance absolue dans mes armes, qui jamais ne manquent le gibier, ne se sont point préoccupés, dit-il, d'emporter une provision de vivres ; ils attendent de moi maintenant leur nourriture journalière. Mon inquiétude est grande lorsque je constate que notre subsistance est à peine assurée pour trois jours : la chasse devient notre seule ressource ; or nous continuons à avancer au milieu d'un complet silence, et toute notre attention ne nous fait même pas découvrir à la cime des arbres les bandes de singes sur lesquelles on peut ordinairement compter.

Les rations sont réduites. Zabouré nous donne l'assurance que nous trouverons des vivres dans les plantations abandonnées près de la rivière Lolo ; néanmoins je commence à penser sérieusement à un retour en arrière, quand un soir j'aperçois des signes d'appel répétés par nos premiers porteurs. Je me hâte, croyant que je vais pouvoir abattre un singe : mon interprète m'apprend qu'il s'agit d'un éléphant. On vient de l'entendre marcher : déjà chacun se retourne vers moi avec autant de joie que si la bête était à terre.

Emporté par le sentiment instinctif que l'embarras de notre situation doit être résolu, je pars en courant sur les traces indiquées ; un de mes laptots, Métoufa, s'efforce de me suivre, tandis que les Pahouins, plus prudents, armés d'ailleurs de mauvais fusils à pierre, restent avec les caisses. Je m'acharne quelque temps à ma piste : bientôt un bruit voisin de branches cassées m'avertit de la présence de l'animal ; me retournant, je l'aperçois tout à coup, à moins de vingt pas, à travers les lianes. Pour assurer mon tir, je mets genou en terre et j'attends qu'un mouvement de l'éléphant me fasse découvrir ce point entre l'œil et l'oreille où la balle est mortelle. Une minute au moins, il reste immobile et continue à me présenter le front. Je vise alors, rasant les défenses de manière à frapper le défaut de l'épaule. –Mon coup parti, avant que la fumée ne se dissipe, j'espère un instant avoir réussi, quand le bruit soudain du fourré qui se déchire m'avertit que la bête nous charge. Je ne parviens pas à faire assez vite un saut de côté pour éviter d'être, au passage, éclaboussé de sang. Mais les traces rouges nous permettent de suivre sûrement notre piste. Je pars avec deux Pahouins, décidé à ne pas abandonner une proie que nous joindrons tôt ou tard. Après un quart d'heure de course nous arrivons à l'escarpement d'un ravin au fond duquel coule un petit ruisseau. L'éléphant est là sans doute, car nous voyons une masse noire qui fuit dans l'eau. Je tire, mes hommes se précipitent, de véritables hurlements de joie m'apprennent que cette fois mon coup vient d'être heureux. Quelle n'est pourtant ma surprise quand, descendu sur la berge, je m'aperçois qu'un bœuf sauvage a eu l'épine dorsale brisée par la balle ! –Mais la famine n'est plus à craindre, et nous pouvons laisser notre éléphant (Savorgnan de Brazza, 1887 : 322).

La petite crise qui précède la chasse à l'éléphant met donc à nouveau en état de risque l'avance de l'exploration. Cette crise, dont la condition antagoniste est un manque de vivres et de nourriture, est déclenchée premièrement par un manque de prévision de la part des indigènes engagés, qui se sont confiés à la toute-puissance qu'ils accordent aux armes de Brazza, deuxièmement par un manque implicite de prévision de la part de l'explorateur aussi et finalement, par le manque de gibier sur le territoire qu'on traverse. La crise provoque chez les antagonistes la crainte, la réflexion et l'énonciation d'une prédiction concernant la présence de gibier à abattre, et provoque une légère dégradation des conditions de l'exploration, ainsi que la possibilité d'un arrêt de l'expédition et d'un retour en arrière qui ne se produiront pas finalement, grâce à la partie de chasse plus ou moins réussie.

Finalement, en guise de conclusion, on peut affirmer que les crises qui se sont produites pendant l'expédition de Brazza le long de l'Ogooué tiennent essentiellement à l'altérité et de l'espace et des gens qui l'habitent, car comme l'illustrent les cas proposés, les déclencheurs de ces crises concernent soit les traits caractéristiques de la nature sauvage africaine, soit des particularités dans les us et coutumes des sociétés rencontrées. Par ailleurs, il faut noter que ce sont ces crises qui sont devenues des segments de matière narrative faisant

le contrepoint aux descriptions des espaces et des gens dont le texte « Voyages dans l'ouest africain » est truffé, un texte qui met en évidence aussi le fait que Brazza était non seulement un explorateur qui arrivait à s'en sortir de toutes ces situations où il fut en difficulté, mais aussi un pacificateur, quelqu'un qui, dans un cadre général de colonisation, avait quand même une approche des hommes et des espaces africains pleine de respect et qui veillait à leur survie et à leur permanence.

### **Références bibliographiques**

- COQUERY-VIDROVITCH, C. (2005) « Les Compagnons de Brazza », *Mondes et cultures*, Tome LXV, vol.1, p. 537-548. Paris : Académie des Sciences d'outre-mer.
- EYDOUX, H.-P. (1932) *Savorgnan de Brazza*. Paris : Larose.
- KAYA, P. (2005) « Les populations du Congo et du Gabon à l'arrivée de Savorgnan de Brazza » », *Mondes et cultures*, Tome LXV, vol. 1, p. 530-534. Paris : Académie des Sciences d'outre-mer.
- MARTIN, J. (2005) « Savorgnan de Brazza. Aperçu sur l'homme et l'œuvre », *Mondes et cultures*, Tome LXV, vol. 1, pp. 517-526. Paris : Académie des Sciences d'outre-mer.
- RASTIER, F. (2001) *Arts et sciences du texte*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SAVORGNAN DE BRAZZA, P. (1887) «Voyages dans l'ouest africain », in *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages*. Paris : Hachette.

**DE LOS GONCOURT AL GONCOURT:  
DEL JOURNAL A LA FILLE ÉLISA**

Flavia Aragón Ronsano  
Universidad de Cádiz

**Resumen**

La fraternidad tan particular y peculiar que vivieron Edmond y Jules de Goncourt era en su época y es aún hoy, fuente de mucha curiosidad. Intentar determinar qué papel desarrolló cada uno de los Goncourt en la obra literaria o en el *Diario íntimo* que escribieron a dos resulta imposible pues su unión no permitía ni separación ni adjudicación personal a ninguno en concreto. Toda la obra literaria, histórica, de costumbres,... así como su vida misma era fruto de esa fusión de Edmond con Jules y de Jules con Edmond. La desaparición de Jules provocó en Edmond un inexplicable deseo de seguir con el camino trazado en el pasado, rememorando lo vivido al lado de su hermano pequeño.

**Résumé**

La fraternité si particulière et singulière que partagèrent Edmond et Jules de Goncourt fut à l'époque et est encore de nos jours, source d'une grande curiosité. Nous cherchons à déterminer quel a été le rôle de chacun des Goncourt dans l'oeuvre littéraire et dans le *Journal* qu'ils écrivèrent à deux : cela est un impossible car leur union ne permettait aucune séparation ni aucune gloire personnelle. Toute l'oeuvre littéraire, historique, de moeurs, ... ainsi que leur vie était le résultat de cette fusion, d'Edmond avec Jules et de Jules avec Edmond. La disparition de Jules provoca chez Edmond un inexplicable désir de prolonger le chemin tracé à deux, tout en rémemorant le vécu à côté de son frère cadet.

Lunes, veinte de junio de 1870, Gustave Flaubert recibe una carta de Edmond de Goncourt anunciándole el fallecimiento de su hermano, su inseparable Jules<sup>1</sup>:

Cher vieil ami, je viens d'ensevelir mon frère, il est mort après une douloureuse agonie commencée jeudi dernier. Je serais bien heureux d'avoir derrière son cercueil l'homme

---

<sup>1</sup> El diálogo epistolar Goncourt-Flaubert relata, día a día, la bonita historia de una larga y ejemplar amistad afectiva.

dont il estimait tant le talent, dont il aimait tant la personne. Je vous enverrai une dépêche qui vous dira le jour et l'heure du convoi.

Je vous embrasse, seul maintenant dans la maison d'Auteuil.

E. de Goncourt (Dufief, 1998: 220).

El 22 de junio Jules de Goncourt fue enterrado en el cementerio Montmartre después de una misa en Notre-Dame d'Auteuil. Acompañaban al solitario Edmond los hombres de las letras francesas; Flaubert, íntimo de los Goncourt, no tiene fuerza ni ánimo para describir lo que allí vio: « Je n'ai jamais vu d'enterrement plus lamentable que celui d'hier ! Mais il est inutile de vous envoyer aucune description, je vous avouerai, d'ailleurs, que je n'en ai pas la force » (Dufief, 1998: 220) .

Théophile Gautier, sin embargo, en un artículo para el *Journal officiel* hizo el relato del sepelio:

Nous avons suivi, à toutes les stations de la voie douloureuse, ce pauvre Edmond qui, aveuglé de larmes et soutenu sous les bras par ses amis, butait à chaque pas, comme s'il eût eu les pieds embarrassés dans un pli traînant du linceul fraternel. Comme ces condamnés qui se décomposent dans le trajet de la prison à l'échafaud, d'Auteuil au cimetière Montmartre, il avait pris vingt années, ses cheveux avaient blanchi ! [...] C'était lamentable et sinistre, et jamais convoi ne fut accompagné d'une désolation pareille. Tout le monde pleurait ou sanglotait convulsivement et cependant ceux qui marchaient derrière ce corbillard étaient des philosophes, des artistes, des écrivains faits à la douleur, habitués à maîtriser leurs âmes, à dompter leurs nerfs et ayant la pudeur de l'émotion (Dufief, 1998: 220).

Así es cómo despedían al menor de los Goncourt, que descansaba tras la dura agonía de una larga enfermedad. Y se rompía esa gemelidad tan particular que suscitaba entre sus contemporáneos un divertido asombro por los límites y los efectos de dicha unión. La fraternidad de Edmond y Jules permanece aún como ejemplar, dado que lo compartieron todo, las mismas aficiones, los mismos gustos, las mismas aspiraciones e incluso las mismas mujeres, sin ningún tipo de desacuerdo. La entente entre ellos era perfecta, tanto en los pensamientos: « absolument les mêmes idées, les mêmes sympathies et antipathies pour les gens, la même optique intellectuelle » (Goncourt, 1956, T.I: 1187), como en las decisiones adoptadas. Y a la hora de hablar, muchos son los testigos que cuentan la curiosa impresión que provocaban las frases empezadas por uno y terminadas por el otro. Comentarios, artículos de prensa, largas conversaciones giraban en torno a la fraternidad de los dos Goncourt. ¿Quién es Jules? ¿Quién es Edmond? ¿Quién desea? ¿Quién sufre? ¿Quién cede al Yo del otro? Por un lado está Jules y por otro está Edmond, y está, lo que Wanda Bannour llama en

su libro dedicado a la fraternidad goncourtiana, « Juledmond »<sup>2</sup>. Están los Goncourt, y está el «nosotros», ese « nous » continuamente presente en el *Journal*, insistente, un « nous » fruto de la gemelidad de estos dos « yo » íntimamente ligados. « Edmond » écrivait Jules; « Jules » répondait Edmond . Cada uno, como en un espejo, se reconocía en el otro. Y esta relación tan íntima se forjó entre ellos ya desde la infancia:

Il aimait passionnément son jeune frère qui, enfant, s'arrachait à ses jeux dès qu'il apparaissait pour se jeter dans ses bras, tendant vers lui un visage radieux et rieur. Les années passant, Jules était devenu un bel adolescent. A vingt ans, c'était un jeune homme séduisant, bien tourné, spirituel, un tantinet gandin. [...] Toujours le sourire aux lèvres, il attirait, charmait. Il avait des mains superbes, comme Edmond, mais plus féminines. Elles faisaient rêver à l'amant, à l'artiste, à l'amant-artiste. Expansif, brillant parleur, il pouvait bavarder des heures, les traits d'esprit et les blagues alternant avec des mots câlins (Bannour, 1985: 62-63).

Un sentimiento puro y sincero permitió que surgiera entre ellos una fraternidad sana y constructiva que les daba seguridad y felicidad. La compenetración que existía entre Edmond y Jules a nivel personal se trasladó también entre ellos a la hora de componer, redactar y trabajar el estilo de sus obras. Robert Ricatte en *La création romanesque chez les Goncourt* señala que sin duda ese acuerdo entre los dos se debía justamente a sus diferentes naturalezas, dado que eran de temperamentos, gustos y caracteres bien contrastados (1953: 49). Edmond decidió estar siempre en la retaguardia de Jules, incluso físicamente, tal y como lo cuenta Judith Gautier: « Jules entraît le premier, toujours d'une allure rapide, tandis qu'Edmond n'apparaissait qu'un peu après et s'arrêtait un instant dans le cadre de la porte » (Ricatte, 1953 : 49). Sobre la actitud de Edmond de permanecer en segundo plano, Wanda Bannour aclara el porqué de este comportamiento :

De propos délibéré, Edmond se tenait à l'écart, s'effaçait derrière le jeune frère. Dans une attitude qu'on eût dit de second rôle de théâtre, il demeurait dans une sorte de clair-obscur. [...] C'était un être secret, taciturne, être des lointains, insaisissable, rêveur, souvent mélancolique, parfois en proie à l'angoisse, voire, au sortir de cauchemars insolites, à l'hallucination. [...] L'amour privilégié que, si manifestement, Annette avait témoigné à son fils cadet, n'avait jamais éveillé la rancœur d'Edmond. [...] Edmond, conscient de ses qualités et de ses dons, n'éprouvait pas le besoin d'être reconnu. Il mesurait ses responsabilités d'aîné, il en connaissait les droits et les devoirs que lui avait rappelé discrètement Annette, sur son lit de mort.

---

<sup>2</sup> Wanda Bannour presenta un singular estudio de la unión de los dos hermanos; esa particular gemelidad la califica de andrógina; según ella es la empatía, más que una aprehensión estrictamente intelectual, junto con una alta vibración de inteligencia crítica, lo que ha ido guiando el secreto de los Goncourt.



C'est donc tout naturellement que, leur mère disparue, le grand frère prodigua à Jules une sollicitude maternelle et prit les rênes du ménage.

Jules avait confiance en la sagesse, en l'intelligence d'Edmond. Il ne doutait jamais que les décisions de son frère fussent les meilleures, et aussi bonnes que belles. Il était fasciné par son aîné (Bannour, 1985 : 63-64).

El «secreto Goncourt», como podríamos calificar dicha unión, se nos escapa a la hora de intentar explicarla y entenderla, pues a nivel literario, los límites de la fusión de ambos Goncourt también son difíciles de concebir, y sobre todo de asignar al uno u al otro pues tanto la presencia como la escritura del uno no tiene razón de ser si no es a través del otro. En este sentido cabe señalar, como punto particular, el estudio grafológico llevado a cabo por Colette Monceau sobre la escritura de los dos hermanos; la comparativa de ambas grafías aporta preciosos detalles sobre sus afinidades y diferencias. Los dos tienen en común una sensibilidad muy viva que les hace temer los tropiezos de la vida, e intentan huir de ello en un aislamiento protector a dos. Tienen en común el gusto por el detalle justo, su particular capacidad de reflexión sobre ellos mismos y sobre los demás, su acuidad de vista y de juicio. Ambos están atados al mismo trabajo y disponen de medios intelectuales más o menos parecidos, y se empeñan en buscar, encontrar, conquistar objetos e ideas. Motivados por su avidez, se quieren al margen, muy por encima de la masa, y buscan juntos un destino glorioso; sin embargo, la escritura de Edmond confirma su ambición personal en el terreno intelectual. El estudio grafológico señala pues elementos individuales de cada uno de los dos hermanos, y otros comunes.

Nos interesa considerar aquí también si hubo, en cuanto al estilo literario, cambios importantes entre el antes y el después de Jules. Jules, según el propio Edmond, encarnaba la lógica y la voluntad; Edmond, sin embargo, era la pasión. Dos personalidades, una misma voluntad y una meta clara: la creación literaria, histórica, artística, que a cuatro manos fue más que una vocación, fue una razón de ser. Pensaban envejecer juntos... sin embargo, el 19 de enero de 1870, Edmond tuvo que tomar la pluma, hasta entonces compartida por los dos, y de su puño y letra siguió escribiendo el *Journal*, su gran obra, puesto que Jules, por su estado de degradación y debilidad e importantes episodios de amnesia, ya no podía hacerlo. El manuscrito del *Journal* muestra claramente el cambio de grafía. Cada silencio, cada sufrimiento, cada pérdida física e intelectual de Jules es minuciosamente descrita en el *Journal*. Para Edmond relatar la enfermedad de Jules es de lo más doloroso, pero halla cierta quietud en el acto de la escritura, es una forma de exteriorizar y liberar su dolor, y lo justifica:

Après bien des mois passés, je reprends la plume tombée des mains de mon frère. Dans le premier moment, j'avais voulu arrêter ce journal à ces dernières notes, à la note du mourant

se retournant vers sa jeunesse, vers son enfance. « À quoi bon continuer ce livre ? me disais-je ? Ma carrière littéraire est finie, mon ambition littéraire est morte ». Aujourd'hui, je pense comme hier ; mais j'éprouve une certaine douceur à me raconter à moi-même ces mois de désespoir, cette agonie –cela peut-être avec un désir vague d'en fixer le *déchirant* pour des amis de sa mémoire. Je reprends donc ce journal et l'écris sur des notes jetées dans mes nuits de larmes, des notes comparables aux cris avec lesquels les grandes douleurs physiques se soulagent (Goncourt, 1956, T.II: 244).

El hecho de escribir y relatar la enfermedad de Jules<sup>3</sup> fue, para Edmond, muy duro, pero también fue un acto valiente ya que fue contando los episodios de la lenta agonía de su amado Jules y los sentimientos que surgían en él; conseguir verbalizar sus afectos con precisión y belleza dejan al lector muy pensativo. En su relato hay mucho sufrimiento: « Je souffre, je souffre, je crois, comme il n'a été donné à aucun être aimant de souffrir » (Goncourt, 1956, T.II: 247), y también hay mucha soledad, abandono y desamor: « Cette amitié qui était le gros lot de notre vie, de mon bonheur, je ne la trouve plus, je ne la rencontre plus. Non, je ne me sens plus aimé par lui, et c'est le grand supplice que je puisse éprouver et que tout ce que je peux me dire n'adoucit en rien » (Goncourt, 1956, T.II: 247). Tan profundo es el sufrimiento de Edmond, su tristeza es tan imposible, que viendo a «su» Jules degradándose física e intelectualmente es tal la crueldad de lo que vive que se plantea « Une obsession [...] une tentation que je ne veux pas écrire ici » (Goncourt, 1956, T.II: 247) . Sin embargo hace partícipe de sus malos pensamientos a Flaubert, ese amigo incondicional que le entiende y al que le puede escribir sus miedos :

Croyez bien que j'avais eu l'idée d'en finir d'un coup, tout avait été arrangé, préparé : même la lettre au commissaire de police ; je lui brûlai la cervelle et puis après à moi, mais presque au moment de réaliser mon projet, dans un mouvement d'impatience, de colère, de désespoir à propos de je ne sais quel entêtement stupide de sa part, l'ayant pris au collet, mon frère, je puis dire mon enfant, à ma violence, à mon regard, leva sur moi des yeux à la fois si étonnés et si pleins de la terreur d'un enfant que mes mains le lâchèrent et que je me

---

<sup>3</sup> Jules estaba en la fase final de parálisis general, de una sífilis no diagnosticada. Hasta principios del siglo XX no se establecerá la relación entre la sífilis y la parálisis. Edmond ignorará las verdaderas causas de la muerte de su hermano, que en una carta a Zola atribuye al exceso de trabajo literario. Edmond va observando con ojo clínico la evolución de la enfermedad de su cadete. El relato del *Journal* constituye, según Victor Segalen, médico experto en sífilis, una de las más mordaces y dolorosas observaciones clínicas que jamás hayan sido hechas por un cerebro preparado al análisis y tan cercano al ser que sufre. Las primeras manifestaciones de la enfermedad en Jules son disfunciones en el habla, una ligera afasia que acarrea confusiones de consonantes; el 11 de junio de 1870 Edmond observa con cierta molestia los torpes gestos de su hermano en el restaurante. Otras perturbaciones orgánicas, como momentos de petrificación. Edmond va anotando la degradación de la inteligencia de su brillante cadete: constantes fallos de memoria, Jules se vuelve incapaz de prestar la menor atención. Cambios en el carácter con la desaparición de toda forma de vida afectiva. El 18 de junio es víctima de un ataque epileptiforme. Pierde el habla y cae en un estado de inconsciencia; es el inicio de la agonía que terminará el 20 de junio.

sentis tout à fait et pour jamais incapable de le tuer. –Cela est pour vous seul ; pas un mot à qui que ce soit. Il faut donc vivre (Dufief, 1998: 217).

Desesperación, impotencia, Edmond no consigue asumir su soledad. Separarse de su hermano pequeño, al que estaba íntimamente unido por la última voluntad de su madre en su lecho de muerte no es concebible:

Dire que c'est fini, fini à tout jamais! Dire que cette liaison intime et inséparable de vingt-deux ans, dire que ces jours, ces nuits passées toujours ensemble, depuis la mort de notre mère en 1848, dire que ce long temps, pendant lequel il n'y a eu entre nous que deux séparations de vingt-quatre heures, dire que c'est fini, fini à tout jamais ! Est-ce possible ? (Goncourt, 1956, T.II : 254).

Pero volvamos a los hechos del 20 de junio: llegan las últimas horas, los últimos minutos, los últimos instantes... A las nueve y cuarenta minutos Jules muere, acaba de morir, se terminó el sufrimiento para él. Edmond prosigue con la detallada y poética descripción del difunto y de su muerte, de la fisonomía de la muerte; se detiene en la « navrante tristesse » del rostro de su hermano, y ve en él: « au-delà de la vie, le regret de l'œuvre interrompue, le regret de la vie, *le regret de moi* » (1956, T2: 257). Frente al sufrimiento y a la ruptura de Jules, el mayor de los Goncourt se siente culpable y responsable de la muerte de Jules:

M'interrogeant longuement, j'ai la conviction qu'il est mort du travail de la forme, à la peine du style. Je me rappelle maintenant, après les heures sans repos passées au remaniement, au retravaillement, à la correction d'un morceau, après ces efforts et ces dépenses de cervelle vers une perfection faisant rendre à la langue française tout ce qu'elle pouvait rendre au-delà, après ces luttes obstinées, entêtées, où parfois entraient le dépit colère de l'impuissance, je me rappelle aujourd'hui l'étrange et infinie prostration avec laquelle il se faisait tomber sur un divan, et la fumerie à la fois silencieuse et triste qui suivait (Goncourt, 1956, T.II: 259-260).

Para Edmond la literatura, la redacción, la elaboración artista de la escritura, el trabajo de ambos a cuatro manos en sus obras escritas, son los causantes de la enfermedad de Jules: « À cette heure, je maudis la littérature. Peut-être, sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait » (Goncourt, 1956, T.II: 255). La desaparición de Jules remueve toda la existencia de Edmond que decide vender la casa de Auteuil, ya que entrar en el lugar donde ha fallecido Jules es cada vez más difícil; a Edmond le salen propuestas de alquiler, pero en el momento de tomar una decisión en firme se da cuenta de que, a esta casa, en la que tanto ha sufrido, como un alma en pena, extraños e insospechados lazos le unen: decide pues permanecer en ella. Edmond, sigue viviendo, sigue acompañado de Jules, de su recuerdo, de su amor. La guerra estalla, todos los amigos de Edmond le aconsejan que abandone la casa de Auteuil, pero esa sensación de

acompañamiento permanece y Edmond se recrea escribiendo en el *Journal* su particular visión del mundo, en medio de un verdadero caos:

Cette beauté particulière d'un bel automne, ces arbres roux, cette gaze bleue du ciel, ces grandes ombres molles et noyées, ce brouillard laiteux épandu et flottant sur tous les lointains, ces vapeurs reflétées de soleil, ce chatoisement dans l'air de tons neutres, cette lumière même, un peu violette et assez semblable à la couleur de l'eau dans un verre de cabaret, tout ce doux milieu de nature fait ressortir dans une harmonie de coloriste les choses luisantes de la guerre et les fourmillements multicolores des foules (Goncourt, 1956, T.II : 302).

Así pues, ni la pena por la muerte de Jules, ni la guerra pueden impedir que Edmond escriba, libere esa carga afectiva y poética que lleva en él, y además lo sigue haciendo artísticamente, como un colorista, un sensitivo. Esto es lo que realmente llama nuestra atención, que la dura crisis por la que pasa se transforma en reto, consigue canalizar su dolor y su soledad a través de la escritura.

La pregunta que surge a raíz de la muerte de Jules es si se pueden detectar cambios, o tal vez continuidades, en las obras goncourtianas anteriores y posteriores a la muerte de Jules. Al desaparecer su otra mitad, Edmond quería poner fin a su pasión y su ambición literaria; Edmond siguió escribiendo en el *Journal* sólo por dejar huella de lo que vivía, veía, sentía, ... Sin embargo, poco a poco el dolor se transformó en una forma de demostrar que, aunque fuese en solitario, Edmond podía seguir forjando el futuro del apellido Goncourt. Casi siete años fueron necesarios al solitario Edmond para recobrar fuerzas y superar la desaparición de su hermano pequeño, y se estrenó, en solitario, como autor de la novela *La Fille Elisa* (1877).

La idea de *La Fille Elisa* surgió estando Jules aún en vida, en 1862, cuando visitaron la cárcel de Clermont-d'Oise: tomaron muchas notas, consultaron artículos y estudios sobre la prostitución y sobre los reglamentos de prisión. Empezaron juntos a redactar la novela pero en 1868 abandonaron *La Fille Elisa* para dedicarse a otras obras: no es por lo tanto una obra de pura inspiración de Edmond, sino la continuación de un proyecto a dos. Sin embargo ocho años han pasado durante los cuales el Impresionismo en pintura y el Naturalismo en literatura han madurado y constatamos que, en *La Fille Elisa*, Edmond adopta técnicas muy modernas: aparecen desarrollos, evoluciones y una atención muy particular a los determinismos históricos, sociológicos y psicológicos. Los Goncourt se querían novedosos y con *La Fille Elisa* Edmond abre una nueva vía en literatura: la presencia de un acto absurdo; Elisa asesinando al joven soldado por romper el sueño de una nueva vida llena de ternura e idealismo. Muchas cosas han cambiado alrededor del novelista Edmond, que también ha envejecido: ¿deben pues atribuirse los cambios a antiguas tendencias personales, ahora

liberadas por la muerte de su íntimo colaborador, o son fruto de la evolución contemporánea? Para poder discernir esta cuestión cabe considerar la obra en la que Jules escribe sólo, de su propia mano, *Le Journal*, pero esta obra es también, y sin que lo parezca y se sepa, la obra de Edmond: « Le manuscrit, tout entier, pour ainsi dire, est écrit par mon frère sous une dictée à deux » (Goncourt, 1956: 20). Alidor Delzant, biógrafo de los Goncourt, que incluyó en su trabajo documentos y confidencias del propio Edmond, precisa: « Chaque soir [...] un des frères, mais plus souvent Jules, se mettait à écrire, alors que l'autre, derrière lui, suggérait une touche pittoresque, avivait un mot d'une épithète, ou renforçait une expression » (Ricatte, 1953: 52). No hay pues pruebas ni límites en la escritura del *Journal*. Y en cuanto a la construcción de las novelas, Robert Ricatte especifica:

Quand il s'agissait d'un livre à faire, les deux frères, longuement, dans la fumée inspiratrice du tabac, arrangeaient le plan, combinaient, convenaient de tel morceau de description qu'ils se rappelaient avoir serré, tout vivant, dans leur herbier de notes. Le sujet à traiter se décomposait bientôt dans leur esprit en un certain nombre de tableaux distincts, l'œuvre naissait avec ses membres divers, son commencement et sa fin (Ricatte, 1953: 56).

Las partes de cada uno, las de Jules y las de Edmond han sido cambiantes, intercambiables e inspiradoras las unas de las otras, y es totalmente imposible individualizar la parte de cada uno. Sin embargo Edmond de Goncourt siguió escribiendo, componiendo y caminando en solitario, y esas etapas las fue franqueando y asumiendo siempre pensando en dos, los Goncourt; no consiguió olvidar la parte y la presencia de su hermano, así lo atestigua el inicio del prefacio de *La Fille Elisa*: « Mon frère et moi, il y a treize ans, nous écrivions en tête de *Germinie Lacerteux* [...] ».

Lazare Prajs, en su estudio sobre los Goncourt, afirma de manera contundente que la ausencia de Jules dejó a Edmond sin muchas posibilidades de éxito, véase sin ninguna:

Tant que les deux frères ont fait oeuvre commune, le talent, la verve, la vigueur, l'élan brutal de Jules ont étayé la fadeur d'Edmond et leur ont permis de garder les illusions de la célébrité à venir. Jules mort, Edmond étale sa vraie nature superficielle vaniteuse et médiocre. Il ne pourra plus rédiger que des mièvreries que la poussière du temps viendra irrémédiablement estomper (Prajs, 1974 : 241).

No se puede considerar de manera tan drástica la producción de Edmond de Goncourt en solitario, pues cabe señalar que aunque *Madame Gervaisais*, la última novela escrita estando Jules aún en vida, es en muchos aspectos lo más opuesto a *La Fille Elisa*, Edmond siguió trabajando duro, tanto la forma como el estilo de sus obras. Sin los ánimos recibidos por su amigo Alphonse Daudet, Edmond no hubiese tenido el valor de superar su culpabilidad, su tristeza y sus miedos y terminar en solitario la novela de ambos. A pesar del

apoyo incondicional de Daudet, Edmond después de haberse lanzado a la escritura, a inscribir el título de su novela en una página en blanco aquel 25 de julio de 1875, se siente totalmente anulado e incapaz de seguir:

Puis, ce titre écrit, j'ai été pris d'une anxiété douloureuse, je me mis à douter de moi-même ; il m'a semblé, en interrogeant mon triste cerveau, que je n'avais plus en moi la puissance, le talent de faire un livre d'imagination ; et j'ai peur d'une œuvre que je ne commence plus avec la confiance que j'avais quand, *lui*, il travaillait avec moi (Goncourt, 1956: 653-654).

Mucha fuerza de voluntad le fue necesaria y sobre todo creer en él y en la obra que iba componiendo.

En cuanto a la acogida de *La Fille Elisa*, novela sobre la prostitución, mucho antes que *L'Assommoir* de Zola, digamos que fue bastante polémica pues atreverse a escribir y relatar la vida de una mujer de ese nivel social, no correspondía a una escritura tan refinada ni a un estilo artista como el de Goncourt. Flaubert, por ejemplo, escribe a la Princesse Mathilde: « Au commencement, je me suis révolté contre certaines afféteries et négligences de style. Puis, je me suis laissé empoigner. En somme, je trouve ce livre plein de talent. Telle est mon opinion sincère » (Billy, 1954: 288). En realidad Edmond en el prefacio justifica su obra: le da más importancia a otros aspectos de la novela que al de la prostitución, que sin embargo es el que tuvo más impacto.

Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet apporte autre chose à l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste. Mais il m'a été impossible parfois de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien. [...] Mais la prostitution et la prostituée, ce n'est qu'un épisode, la prison et la prisonnière : voilà l'intérêt de mon livre. Ici, je ne me cache pas d'avoir, au moyen du plaidoyer permis du roman, tenté de toucher, de remuer, de donner à réfléchir (Goncourt, 1996 : 29-30).

En 1876, Edmond va esbozando en el *Journal* su proyecto de escribir *Les Frères Zemganno*, la historia de dos hermanos acróbatas de circo, novela donde se recreará componiendo su más puro estilo artista y en la que recreará, a través de los personajes, esa fraternidad tan excepcional que compartió con Jules. Seguirán *La Faustin* y *Chérie*, la última de sus composiciones, en la que culmina la larga evolución de la escritura de Edmond, que busca eliminar todo elemento novelesco a favor de una representación literal de la vida cotidiana. En 1884 el éxito de *Chérie* permitió que Edmond constatará « que l'écriture artiste et le roman documentaire avaient gagné la partie », y anota en el *Journal*, con cierto aire de triunfo: « Il est bien entendu que je ne l'aurais pas écrite si je n'avais pas eu de frère. Moi, au

jour d'aujourd'hui, je suis à peu près reconnu et je me vends : oui, je remplis les deux conditions du succès tel qu'on le juge à l'heure présente. Cela est incontestable » (Goncourt, T.2, 1956: 1064-1065). A día de hoy es la Académie Goncourt la que difunde el apellido de los dos hermanos, esa institución literaria que Edmond creó para fomentar la creación de obras de ficción, y de la que muy pocos saben el verdadero origen: la fraternidad de Edmond y de Jules de Goncourt.

Debemos pues reconocerle a Edmond su valor por luchar en el mundo de las letras y su empeño por dar al apellido Goncourt un lugar destacado y privilegiado que, junto con la fuerza de la fraternidad tan profundamente vivida con Jules, le permitió conseguir, a través del acto liberador y creador de la escritura, volver a encaminar una vida rota y solitaria, llena de sensibilidad, arte y emoción.

### **Referencias bibliográficas**

- BANNOUR, W. (1985) *Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgyne*. Orne: Persona.
- DUFIEF, P.-J. (1998) *Gustave Flaubert- Les Goncourt, Correspondance*. Paris: Flammarion.
- BILLY, A. (1954) *Les frères Goncourt*. Paris: Flammarion.
- GONCOURT, E. (1956) *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Paris: Fasquelle Flammarion.
- , (1996) *La fille Elisa*. Paris: Slatkine.
- MONCEAU, C. (1993) « Étude graphologique des Goncourt », *Cahiers Goncourt*, nº2, p. 145-151. Tusson.
- PRAJS, L. (1974) *La fallacité de l'œuvre romanesque des Frères Goncourt*. Paris: Nizet.
- RICATTE, R. (1953) *La création romanesque chez les Goncourt*. Paris: Armand Colin.

**L'UNIVERSALISME RÉPUBLICAIN EN FRANCE**  
**– LECTURE CRITIQUE D'UN MYTHE –**

Sidi Omar Azeroual

Faculté de Safi – Université cadi-ayyad

sidiomar.a@gmail.com

**Resumen**

Un año antes de la crisis económica de 2008, Francia fue escenario de una controversia cultural. Los intelectuales francófonos denunciaron el imperialismo cultural francés en el manifiesto del 16 de marzo de 2007 titulado «Por una literatura-mundo». Algún tiempo después, Sarkozy *declaró la guerra* a los denominados «*gens du voyage*», expulsados del territorio francés. El modelo de tolerancia, cuyo principio se fundamenta en la aceptación incondicional de todas las razas y culturas, se enfrenta a un nuevo planteamiento de lo que en otro tiempo representó Francia. Crisis de valores, sin duda, pero sobre todo crisis ética; a partir de ahora, está prohibido ser completamente francés.

**Résumé**

Une année avant la crise économique de 2008, la France a eu un rendez-vous avec une controverse culturelle. Les intellectuels francophones ont dénoncé dans le manifeste du 16 mars 2007, intitulé « Pour une littérature-monde », l'impérialisme culturel français. Puis, quelque temps après, Sarkozy *déclare la guerre* aux gens du voyage, expulsés du sol français. Le modèle de la tolérance, dont le principe se fonde sur l'acceptation inconditionnelle de toutes les races et de toutes les cultures, se trouve confronté à une remise en question de ce que représentait la France auparavant. Crise de valeurs certes, mais surtout crise éthique où, désormais, il est interdit d'être *tout-à-fait* français.

« Liberté, égalité, actualité »

(Slogan adopté par *France 24* à la fin de 2013)



« Il fait beau aujourd'hui, dans ce coin de France où mes yeux s'ouvrirent, il fait calme sous un ciel bleu ; mais le soleil, resté clair et chaud, a cependant un commencement de pâleur qui sonne le déclin de la saison, qui ajoute à la mélancolie de mon retour » (Loti, 2010 : 127).

### **L'égoïsme politique**

Le destin de tout individu est de s'impliquer dans une relation sociale. Celle-ci le soumet à un ensemble d'interactions qui décident de la nature et de la fonction de l'échange établi avec l'autre, le concitoyen. De ce lien social naissent des situations de communications où « la structure intersubjective du monde vécu repose sur des typicalités partagées par les divers individus en co-présence » (Javeau, 2003 : 40). Un comportement qui résulte de la vision du monde de l'individu voit donc le jour. Ce processus de la socialisation engendre une action sociale fondée sur l'acceptation positive de l'autre et son intégration productive. Le rejet de la relation dépend dans ce cas du degré de sociabilité de l'individu, sa disponibilité à s'engager dans le sens du vivre-ensemble. Or, en France, la condamnation de certaines souches sociales, des minorités souvent invisibles, à la non-identité nous incite à poser des questions sur les coulisses du système à la fois politique et culturel de ce pays.

Avant de traiter de cet état des lieux, une définition de la subalternité s'impose : La philosophe indienne Gayatri Chakravorty Spivak estime qu'il faut

[...] revenir à la définition de Gramsci selon laquelle le terme de subalterne décrit une position sans identité. [...] Gramsci dit que l'on est subalterne quand on n'a pas d'État, c'est-à-dire quand on n'est pas en mesure de faire le même usage des structures étatiques qu'un citoyen « normal » (2011 : 61-62)

Le principe de la normalité ici est à la fois politique et socioculturel. Car il ne s'agit pas uniquement d'une exclusion exercée par l'Etat, mais aussi d'un rejet de la communauté civile, censée défendre le droit de l'autre à être ce qu'il est. L'idée prétentieuse d'un idéal social au cœur duquel tout le monde serait d'accord sur ce qu'est un *bon citoyen* enlève à l'autre le droit primaire de parler.

Il faut entendre le terme « parler » dans un sens très large, c'est-à-dire d'une part comme la capacité de la subalterne à s'exprimer, mais aussi et surtout comme de notre capacité à l'entendre. [...] Le problème, c'est que le seul moment où il est important d'entendre sa parole, c'est lorsqu'une situation de crise se présente (Spivak, 2011 : 61).

Même en situation de crise, Sarkozy n'a pas donné une voix aux gens du voyage ; il n'avait pas aussi d'oreille à leur prêter. Les débats sur l'identité nationale, eux aussi, traitaient rarement de cette impasse sociale afin de se déchaîner sur les dérives de l'émigration et son impact sur l'harmonie sociale.

Toutefois, pourquoi reprocher au régime de Sarkozy d'avoir congédié la minorité tzigane alors que la France avait, auparavant, exercé contre elle des formes d'aliénation plus barbares et plus scandaleuses. Pendant la seconde guerre mondiale, voici ce qu'était la vie des gens de voyage en France : internement, déportation, rejet, sédentarisation, animalisation, répression et interdiction de circulation. Leur destin était dicté par les circonstances qu'exigeait un mercantilisme politique systématisé. Entre 50 000 et 80 000 Roms<sup>1</sup> européens étaient morts dans des centres de concentration après avoir été livrés aux nazis en guise de marchandises *indésirables*. Alain Resnais, en 1955, dans son film documentaire *Nuit et Brouillard*, traite en détails de la douleur absolue des juifs sans se soucier de la place des Roms dans ce paysage humain, sans oser dénoncer le *nazisme* français. On leur a ôté le droit d'accès à la mémoire de la condition humaine.

Le crime de la *déhistorisation* s'enracine davantage dans l'imaginaire des français quand les institutions académiques refusent de soumettre ne serait-ce qu'une petite place au parcours de ce peuple nomade dans les manuels scolaires. La France continue à les persécuter impitoyablement. La France de Sarkozy a expulsé plus de 10 000 Roms en 2009 ; celle de François Hollande, entre 2012 et 2013, a chassé 21 000 Roms.

La crise du modèle, voici ce à quoi est confronté tout individu alimenté de la pensée humaniste qui fait appel aussi bien aux textes de Montesquieu et de Diderot qu'à ceux de Rousseau et de Voltaire.

On pourrait dire sur les gens du voyage ce que des français, en famille, face au journal télévisé, en train de dîner tranquillement, disent sur les affamés du monde : « Et les yeux de ces morts vivants nous accusent : leur regard est un verdict, un jugement [...] » (Bruckner, 1983 : 80). Que craint la France ? Les Roms menacent-ils vraiment le cours normal de la vie quotidienne des français ? Mettent-ils en danger le tissu social ? Ces Roms, ne rappellent-ils pas à la France la faillite d'un système républicain faussement idéaliste, profondément égoïste ?

La réponse à toutes ces questions est incluse dans le discours dénonciateur d'André Comte-Sponville :

*Certains pensent qu'avec la crise, « on va revenir à un peu plus de générosité, à un peu moins d'égoïsme ». C'est qu'ils n'ont rien compris à l'économie, ni à l'humanité. Revenir ? Mais à quoi, grands dieux, ou à quand ? Croyez-vous que la société du XIXe siècle était plus généreuse ou moins égoïste que la nôtre ? Relisez Balzac et Zola ! Et au XVIIe siècle ? Relisez Pascal, La Rochefoucauld, Molière ! Au Moyen Age ? Relisez les historiens ! Dans*

---

<sup>1</sup> Pour vérifier les détails de ces statistiques, voir PESCHABSKI, D. (2002) *La France des camps. l'internement 1938-1946*. Paris : Ed. Gallimard.

*l'Antiquité ? Relisez Tacite, Suétone, Lucrèce ! L'égoïsme n'est pas une idée neuve...*

(Ferry, 2010 : 456).

La France n'a-t-elle jamais été fraternelle ? La devise de la révolution de 1789 était un grand mensonge romantique que les vérités romanesques des gouvernements n'arrivent pas à commercialiser quand l'économie ne va pas bien, quand la crise les surprend.

« [...] Désormais nous savons... » (Bruckner, 1983.), dit l'homme blanc en guise de récapitulation. Fausse confiance d'un européen qui, malgré ses dénonciations politiques, aurait dû conjuguer à l'imparfait ce verbe problématique, *savoir*. Nous savions. Désormais, nous prenons conscience à nouveau que nous savons, que nous savions. Savoir ne suffit plus. Il est nécessaire d'avouer que nous savions. La France, dans ce sens, est coupable de simuler l'ignorance, de censurer des modes de vie autonomes, d'oublier délibérément qu'« [un projet de société] doit également faire avec des destins individuels différents qui expriment le désir d'autres formes de réussite de la vie » (Brugère, 2011 : 125).

La rage de l'état-providence ne s'arrêtera pas devant ces gens du voyage venus d'ailleurs. Quand Sarkozy met en pratique son projet d'expulsion, il forge une nouvelle loi que justifie l'expression *mesure d'urgence* : tout individu impliqué dans des délits contre la police, l'allusion ici est faite aux banlieusards, serait dénaturalisé et évacuée du pays. Le discours de la France est assimilable à celui de l'hitlérisme allemand lorsque le führer criait dans ses foules épaisses et justifiait la poursuite et le massacre des juifs par la nécessité de sauver la nation du déclin. En 2014, le discours du führer est toujours d'actualité ; il a peut-être raison de nous rappeler que :

La France aux Français, l'Angleterre aux Anglais, l'Amérique aux Américains, et l'Allemagne aux Allemands. Nous sommes résolu à empêcher l'installation dans notre pays d'un peuple étranger qui a été capable de s'emparer pour lui-même de toutes les positions dominantes du pays et de le déposséder (Baynes, 1942).

Les gens du voyage menacent peut-être la France de la déposséder de ses poules. D'ailleurs, ne les appelle-t-on pas *voleurs de poules* ? Absurdement, au lieu de dénoncer cette antimorale politique, au lieu de contraindre l'état français à respecter tous les français, y compris ceux qui ont choisi d'être nomades, certains politiciens, tel le député-maire de Cholet Gilles Bourdouleix, préfèrent « [...] invoqu[er] Hitler face aux Gens du voyage [...] »<sup>2</sup> (de Gouyon Matignon, 22 juillet 2013).

---

<sup>2</sup> Cet énoncé a suscité une colère exprimée ainsi : « Nous dénonçons les allusions de M. Gilles Bourdouleix à Hitler. Monsieur, sachez que les gens du voyage sont vos administrés, vos concitoyens, et que le message que vous leur adressez ne fait qu'anathématiser davantage ces concitoyens victimes quotidiennement de la haine et de l'indifférence. Monsieur Bourdouleix, prenez exemple sur le pape François qui "condamne la globalisation de l'indifférence" » (de Gouyon Matignon, 22 juillet 2013).

Que reste-il de la France ?

On le constate chaque jour dans la politique du gouvernement de Sarkozy [...] : l'empathie compassionnelle, qui succède instantanément, quasiment en temps réel, à chaque fait divers, et le pragmatisme tous azimuts font apparemment très bon ménage... » (Revault d'Allones, 2008 : 100).

Un siècle après la célèbre question oratoire de Mallarmé, « Où fuir dans la révolte inutile et perverse ? » (Mallarmé, 1992 : 21), Boualem Sansal résume en quelques mots simples et douloureux la crise d'un humanisme fragile : « Je pense souvent à l'exil mais où, chez Bush, chez Sarkozy ? » (Boualem, 2008).

### **Le racisme intellectuel**

Qu'en est-il donc de ces intellectuels *étrangers* qui persistent à écrire en français ? Sont-ils les bienvenus dans la langue de l'autre, le français ? Pourraient-ils réclamer leur part de l'héritage culturel transmis par le testament du siècle des lumières, livre ouvert sur une France de l'encyclopédie, du métissage, du divers ? Dans cet ordre d'idées, on se référera à une discrimination d'une autre nature, le racisme intellectuel que dénonçaient les écrivains du 16 mars 2007.

Quarante quatre écrivains ont signé, ce jour-là, dans *Le Monde des livres*, le manifeste *Pour une littérature-monde en français* où ils se sont mis en colère contre un néocolonialisme français d'ordre culturel (Le Bris et Rouaud, 2007). Pour mieux considérer ce manifeste, il est nécessaire de le déplacer de son cadre littéraire et le soumettre à une analyse politico-culturelle. Car, si la question est purement littéraire, pourquoi cette relation du centre à la périphérie n'a-t-elle pas fait couler toute cette encre il y a longtemps ? Après les ères du soupçon, du vide, du malaise, le temps de la crise s'annonce dès le début du XXIème siècle. La recette culturelle qui réunissait les intellectuels francophones ne satisfait plus personne. Le débat n'est certes pas centré sur un *désir de reconnaissance* ; il met en valeur un besoin vital d'élargir le domaine de l'appartenance.

Effectivement, dans un monde où le terme *monde* est à l'honneur (mondialisation, mondialité, Tout-monde, démondialisation, société-Monde), la littérature exige à son tour la redéfinition des données culturelles qui approvisionnent des stéréotypes désormais inadéquats à l'évolution de la notion de *culture*. Celle-ci exige de tout intellectuel d'être « [...] le souci de l'autre [...] la certitude [...] que je suis, moi qui pense, comptable, responsable, littéralement *obligé* d'autrui » (Lévy, 1988 : 60). Apparemment, il n'y a plus de place pour des systèmes dominants dont la raison d'être est de graviter autour d'un centre unique, seul

garant de l'énergie créatrice. Si Salman Rushdie a cette possibilité d'être un écrivain anglais à part entière, pourquoi, parallèlement en France, Milan Kundera ou Tahar Benjelloun ne peuvent-ils pas accéder à ce soi disant privilège identitaire ? La littérature anglaise ne veut pas dire la littérature des écrivains nés en Angleterre, mais des auteurs écrivant en anglais. Or, tous ceux qui ne sont pas français sont exilés, comme dans un territoire symbolique, au pays de la francophonie.

L'exil est double : celui de la séparation de la terre natale et celui de la *désidentification* vertigineuse et douloureuse (Finkielkraut, 2013 : 85) sur le sol étranger. L'appellation *littérature française*, elle aussi, aurait pu signifier cette littérature métisses où tout un chacun écrit en français. On pourrait reprocher à ces écrivains rebelles leur ingratitude vis-à-vis d'une France généreuse, pays du multiculturalisme, centre stratégique d'un ensemble d'institutions littéraires sans lequel, peut-être, Kundera, Chamoiseau, Césaire, Senghor, ... etc. n'auraient pas l'occasion l'accéder à ce monde de la *littérature-monde* qu'ils réclament. Toutefois, sans ces écrivains francophones, qu'aurait pu être la culture française ? Tandis que les diverses maisons d'éditions livrent au grand public des milliers de titres, les lecteurs ne retiennent qu'une dizaine d'auteurs. Parce que ce public adopte un discours différent de celui de l'institution française, plusieurs auteurs talentueux, venus d'ailleurs, trouvent facilement leur place parmi les grands noms de la littérature purement française.

Il ne s'agit pas d'une guerre des mentalités, mais de valeurs ajoutées. Ce qui fait de la France le carrefour des tendances interculturelles, c'est sa capacité d'offrir à tout un chacun un air de liberté qui, de nos jours, se dissipe de plus en plus :

On ne compte plus aujourd'hui les essais qui annoncent la fin des grandes œuvres, dénoncent les illusions du sens, la crise des valeurs, du capitalisme, de l'écologie, la perte des repères dans les jeunes générations, le désenchantement du monde, l'ère du vide, le déclin de l'Europe, du civisme et de la morale publique, la défaite de la pensée, l'effondrement de l'humanité dans l'affairisme américanisé, la montée en puissance du consumérisme festif et décérébré... (Ferry, 2010 : 13).

Ces écrivains indignés ont trouvé dans la notion de *littérature-monde* le territoire que la France n'a pas pu garantir. La délocalisation culturelle continue d'être symbolique, mais elle pourrait rapidement changer de centre géographique si la persistance de l'institution française ne prend pas en considération les nouveaux besoins identitaires qu'exige la pensée postmoderne. Celle-ci dépasse la notion de frontière pour adopter l'élan humaniste vers une mondialité généreuse, lieu de la mémoire cosmopolite où sont farouchement mises à mort les vieilles idées d'une Europe révolue : chauvinisme, nationalisme, centre métropolitain...

Que trouvent-ils d'autre dans ce nouveau territoire, Monde ? Ces écrivains, qui avaient horreur d'être classés selon des critères d'appartenance à des littératures mineures et minoritaires, ont goûté, en même temps, au plaisir de l'étrangeté. Quand ils réclament leur filiation à la France, ils exigent leur appartenance à la culture française : « Comme Milan Kundera, Alain Mabankou, Hector Bianciotti, Kateb Yacine, Georges Schéhadé, Amine Maalouf etc. ma souche n'est pas de France et pourtant je suis comme mes autres camarades un écrivain français » (Ben Jelloun, 2007 : 20). Pour remettre en question le déclin de l'idéal républicain, il est nécessaire de reconsidérer la place de l'intellectuel dont la mission est de courageusement « [...] répondre, sur le ton de Saint-John Perse face à l'officier d'immigration américain qui le prie, en 1940, de décliner ses nom, prénom, domicile et qualité : j'habite mon nom, je suis de ma langue, je n'ai d'autre vraie patrie que celle de mes idées [...] » (Lévy, 1988 : 57).

### **Hystérie(s) française(s)**

Que faudrait-il retenir de la politique culturelle française ? La fin incontestable de l'universalisme républicain ouvre le débat sur l'incohérence d'un nouveau discours politique qui fait appel à « une vision morale du monde postrépublicaine et postnietzschéenne » (Ferry, 2010 : 265). Il ne s'agit pas d'un besoin de redéfinir des notions consommables et politiquement exploitables. Il faudrait surtout que les débats sur l'identité nationale soient dotés d'un réalisme culturel selon les nouvelles politiques d'une France qui, peut-être, n'est plus prête à être la source de la diversité.

A la place de la leçon de la tolérance, la France divulgue désormais une culture de l'égoïsme fondée d'abord sur la *panique* occasionnée par la « peur de perdre les autres », puis sur l'*obsession* que déclenchent les « peurs des autres ». (Ehrenberg, 2012 : 290)

Driss Chraïbi dès l'incipit de son roman psychologique *La Succession ouverte*, met à l'épreuve le désarroi de cet hôte en quête d'un sol, mais, finalement condamné à être citoyen du monde :

Noir, froid, sans âme.

Moi l'étranger, pendant seize ans étranger, j'avais pendant seize ans tenu bon. On bâtit sa maison sur du roc, en ciment armé. Les vents peuvent souffler, les trombes d'eau tomber du ciel, rien ne pourra l'ébranler. Je vous dis que c'est du roc. Ainsi, en dépit des événements et des haines, pas un instant je n'avais perdu courage. Les événements passent et l'être humain reste. Et c'était cela le pire : continuer d'avoir foi en l'homme, coûte que coûte, avec la rage de quelqu'un qui sait que tôt ou tard il va perdre la vue, continuer de disposer

d'un capital d'amour envers des gens qui m'étaient hostiles, qui tuaient par bataillons, par avion, par idéal (Chraïbi, 1979 : 11).

Noir est ce pays où l'accueil de l'homme sans âme reste froid. L'arrêt brusque et imposant du narrateur sur son identité « moi l'étranger » nous renseigne sur le besoin urgent d'une confirmation de soi. Il a besoin d'être lui-même, d'appartenir à un territoire. La répétition du terme « étranger » et du complément circonstanciel du temps « pendant seize ans » crée, au sein de la phrase, une agitation à la fois textuelle et psychologique. Enragé, le narrateur a pris conscience, un peu trop tard (après seize ans d'étrangeté), de la fragilité de son projet d'appartenance. S'intégrer dans la société d'accueil ? Retourner au pays d'origine ? Difficile à projeter et à concevoir.

Cependant, comment peut-on être victime de son étrangeté pendant seize ans ? Pourquoi le narrateur n'a-t-il pas réagi au bon moment ? Il a commis l'erreur de bâtir son projet identitaire sur des certitudes, et a compris tardivement que la nature même de l'exil, le cas échéant la France, est le rejet. On prend conscience qu'« on bâtit sa maison sur du roc, en ciment armé », que « rien ne pourra l'ébranler ». La maison est unique, le pays d'origine aussi. Quand on les quitte, ils nous quittent à leur tour, irréversiblement. Après le point de départ, il n'y a pas de points d'arrivées. Les routes et les pays sont hantés par l'étrangeté. On aurait beau bâtir des maisons ; elles deviennent des malles où on enterre ses repères une fois pour toutes : « Ma chambre est une malle où je dispose mes économies et ma solitude » (Ben Jelloun, 1976 : 11), dit le narrateur de *La Réclusion solitaire*. « Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? » (Kundera, 2005 : 7), dit Irena qui répond à une question sur sa présence problématique en France. « Ce qui est à moi / c'est un homme seul emprisonné de blanc / c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche [...] » (Césaire, 1983 : 25), dit le poète du *Cahier d'un retour au pays natal*. Les certitudes inconsistantes mènent à l'échec inconcevable au début du voyage, d'où la déception amère exprimée par cette rage de l'expression « je vous dis que c'est du roc ». La France, est-elle devenue l'espace de la faillite de l'homme, des vents et des secousses ? N'y a-t-il plus de place pour ceux qui n'ont plus de racines ?

La France rejette l'étranger, l'antihéros, tandis que le monde lui offre le droit à l'étrangeté, un nouveau territoire avec de nouvelles frontières, une langue différente bien que la même et une culture hybride. Il faudrait aimer son étrangeté loin du modèle identitaire métropolitain, une étrangeté aussi bien chez soi qu'en France. A cause de la crise de la notion d'*identité*, de sa mutabilité que dicte l'humeur du service publique et de l'intérêt général,

l'étrangeté console. L'appel à la littérature-monde est, dans ce sens, un hymne adressé à une altérité inconditionnelle.

### Références bibliographiques

- BEN JELLOUN, T. (1976) *La Réclusion solitaire*. Paris : Ed. Denoël.
- , (2007) « On ne parle pas francophone », *Le Monde Diplomatique*, p. 20-21.
- BRUCKNER, P. (1983) *Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*. Paris : Ed. Seuil (Points actuels).
- BRUGÈRE, F. (2011) *L'Éthique du care*. Paris : Ed. PUF (Que sais-je ?).
- CESAIRE, A. (1983) *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Ed. Présence africaine.
- CHRAIBI, D. (1979), *Succession ouverte*. Paris : Ed. Gallimard (Folio).
- EHRENBERG, A. (2012) *La Société du malaise*. Paris : Ed. Odile Jacob.
- FERRY, L. (2010) *La Révolution de l'amour. Pour une spiritualité laïque*. Paris : Ed. Plon.
- FINKIELKRAUT, A. (2013) *L'Identité malheureuse*. Paris : Ed. Stock.
- JAVEAU, C. (2003) *Sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Ed. PUF (Que sais-je ?).
- KUNDERA, M. (2005) *L'Ignorance*. Paris : Ed. Gallimard (Folio).
- LE BRIS, M. ; ROUAUD, J. (2007) *Pour une littérature-monde*, Paris : Ed. Gallimard.
- LEVY, B.-H. (1988) *Eloge des intellectuels*. Paris : Ed. Le Livre de Poche (Biblio Essai).
- LOTI, P. (2010) *Un Pèlerin d'Angkor*. Ed. L'Aube.
- MALLARMÉ, S. (1992) *Poésies*. Paris : Ed. Gallimard (NRF).
- PESCHANSKI, D. (2002) *La France des camps, l'internement 1938-1946*. Paris : Ed. Gallimard.
- REVAULT D'ALLONES, M. (2008) *L'Homme compassionnel*. Paris : Ed. Seuil.
- SPIVAK, G. CH. (2011) « Entretien », *Philosophie*, n°48, p. 58-63.

### Sitographie

- BAYNES, N. H. (1942) « Les Discours d'Adolf Hitler, I », in <http://www.cicad.ch/fr/educational-materials/extrait-du-discours-de-hitler-du-30-janvier-1939.html> (Consulté le 07/03/2014).
- BOUALEM, S. (2008) « Entretien », in <http://rue89.nouvelobs.com/2008/03/13/boualem-sansal-je-fais-de-la-litterature-pas-la-guerre>. (Consulté le 07/03/2014).
- DE GOUYON MATIGNON, L. (2013) « Gens du voyage : “Nous dénonçons !” », in [http://www.lepoint.fr/politique/gens-du-voyage-nous-denoncons-22-07-2013-1707280\\_20.php](http://www.lepoint.fr/politique/gens-du-voyage-nous-denoncons-22-07-2013-1707280_20.php). (Consulté le 07/03/2014)



**LEÇON DE VIE ET D'HUMILITE DANS *NUAGE ET EAU* DE DANIEL  
CHARNEUX : L'ITINERAIRE SPIRITUEL ET GEOGRAPHIQUE DU MOINE  
BOUDDHISTE RYOKAN (1758-1831)**

André Bénit

Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen**

En su novela *Nuage et eau* (2008), el escritor belga Daniel Charneux dibuja, a través del itinerario espiritual y geográfico de Ryokan (1758-1831), el retrato muy humano de este monje budista tan venerado en Japón como San Francisco de Asís en Europa.

**Résumé**

Dans son roman *Nuage et eau* (2008), l'écrivain belge Daniel Charneux présente, à travers l'itinéraire spirituel et géographique de Ryokan (1758-1831), un portrait fort humain de ce moine bouddhiste aussi vénéré au Japon que Saint François d'Assise l'est en Europe.

**Introduction**

Comme le rappelle Claire Fontaine dans *Contes Zen. Ryôkan, le moine au cœur d'enfant* (2001-2002 : 216), nombreux furent les Parisiens qui, lors de la campagne « Poésie dans le métro » menée en 1994 dans la Ville lumière, lurent avec émotion ce haïku, puisqu'ils le désignèrent comme étant leur poème préféré :

Le voleur parti  
n'a oublié qu'une chose –  
la lune à la fenêtre (Titus-Carmel, 1986 : haïku 55).

Et pourtant, bien que Ryôkan soit un nom familier aux Japonais et aux passionnés du pays du Soleil levant, peu de lecteurs francophones le connaissent aujourd'hui. C'est dire que, malgré quelques ouvrages récents, le roman *Nuage et eau* (2008) de Daniel Charneux vient à point nommé pour remettre à l'honneur ce curieux personnage.

## Du haïku au Japon impérial

Quand j'avais dix-sept ans, j'ai acheté un jour chez un brocanteur de Liège une statuette de Bouddha. Je lui ai consacré un sonnet. Elle a longtemps orné ma chambre puis elle a disparu dans un déménagement. Mais le Bouddha est resté quelque part, à sommeiller (<http://www.gensheureux.be/site/>).

C'est grâce à la pratique du haïku que Charneux a découvert Ryôkan. Son intérêt pour cette forme poétique très codifiée d'origine japonaise lui fit acheter, dans une bouquinerie parisienne, *Les 99 haïku de Ryôkan*, traduits du japonais et présentés par Joan Titus-Carmel. Immédiatement, il ressent une fascination pour le poète japonais, puis pour le personnage lui-même. C'est alors, dit-il, que « le Bouddha qui sommeillait a frappé à la porte et m'a guidé vers la méditation zen. Je l'ai pratiquée presque journalièrement durant trois ans » : de 2004 à 2007, Charneux fera partie d'une petite communauté zen, l'occasion pour lui de découvrir la pratique du bouddhisme zen, une expérience sans laquelle il n'aurait songé à « dire dans un roman le roman de [l]a vie [de Ryôkan]. Exprimer par les mots ce qui dépasse les mots. Broder avec le fil du langage sur la trame du silence » (<http://www.gensheureux.be/site/>) :

Il n'était donc peut-être pas inutile d'entrer en retraite, en méditation, de consacrer quelques mois à ressusciter un peu, dans la sobriété d'une écriture zen et l'émotion poétique qu'elle appelait en moi, l'histoire du moine fou, l'ami des oiseaux et des enfants, celui qui, au soir de sa vie, vit s'ouvrir pour lui le sourire de Teishin (<http://www.gensheureux.be/site/>).

## Ryôkan (1758-1831), figure légendaire au Japon

Dans son pays natal, Ryôkan Taigu est considéré comme l'une des figures majeures du bouddhisme zen. Sa douceur et sa simplicité l'ont transformé en un personnage légendaire. Les nombreuses (més)aventures et péripéties qui lui sont attribuées attestent toutes outre une étourderie certaine, son infinie gentillesse, son humilité sincère et son détachement absolu à l'égard des biens matériels. Il est aussi un poète très populaire et un calligraphe de renom.

L'existence de Ryôkan fut scandée par les voyages, les déplacements et les pèlerinages. Sa vie fut fondamentalement celle d'un « moine errant » et solitaire, ainsi que le conçoit le zen, c'est-à-dire une vie vouée à quelques tâches essentielles : mendier, secourir les pauvres, pratiquer la méditation en zazen ainsi que l'étude des textes fondateurs.

Dans le domaine du travail intellectuel, Ryôkan s'est principalement consacré à l'écriture de poèmes ainsi qu'à la rédaction de commentaires aux classiques taoïstes. Mais fidèle à ses vœux d'humilité et de renoncement, loin de courir après la reconnaissance, il n'a rien publié de son vivant. Toutefois, comme l'indique Claire Fontaine (2001-2002 : 13), si

Ryôkan n'a pas laissé de notes précises sur sa vie personnelle, il nous a légué, à travers ses textes poétiques et leur beauté calligraphique, un trésor d'une infinie sagesse.

En réalité, c'est grâce à Teishin, une jeune moniale qui l'accompagnera durant ses dernières années et s'attellera à compiler les écrits, poèmes et calligraphies de son maître, que ces documents nous sont parvenus. Le recueil qu'elle publia en 1835 sous le titre *Hachisu no tsuyu* (*La Rosée d'un lotus*) rassemble outre les poèmes qu'ils s'échangèrent, un vaste choix de poèmes rédigés par Ryôkan tout au long de son existence.

Dans ses poèmes composés en chinois, ainsi que dans ceux écrits en japonais : les *wakas* – poèmes en cinq vers – et les *haïkus* – poèmes en trois vers –, Ryôkan dévoile les diverses facettes de son existence au cours de laquelle « il [a] altern[é] entre le retrait du monde et les moments où il a développé de nombreux échanges avec le monde » ; c'est pourquoi « nous retrouvons dans ses textes autant d'esprit zen qu'une fraîcheur souriante à la vie » (Simon, 2010 : 8). En effet, comme le montre le poème cité dans l'introduction, sa vie atypique constitue l'ingrédient essentiel de son œuvre poétique. Quelques exemples suffiront à illustrer l'intime relation existant entre son vécu le plus quotidien, voire le plus banal, et son inspiration poétique – où l'humour (parfois osé) ne fait pas défaut –, qu'il y fasse référence :

- au temps qu'il fait :

cueillant des kakis  
de froid mes bourses tressaillent  
le vent d'automne (Collet et al., 2012 : 319).

- à son amour pour la nature et les animaux :

Une nuit d'été  
pour compter toutes mes puces –  
veillant jusqu'à l'aube (Titus-Carmel, 1986 : haïku 52).

- au saké dont il ne se prive pas :

complètement ivre  
où m'allonger pour dormir ?  
partout les lotus en fleurs (Collet et al., 2012 : 194).

- au temps qui passe irrémédiablement :

Des jours et des jours  
que tombe la bruine –  
et l'homme vieillit (Titus-Carmel, 1986 : haïku 67).

- ou, encore, à son sobriquet *Taigu*<sup>1</sup>, qu'il adopte et revendique :

---

<sup>1</sup> Lors de sa certification, Ryôkan reçoit un nouveau nom de Voie, celui de *Taigu* (« Grand idiot », « Grand sot »). Il est désormais Taigu Ryôkan (« esprit simple au grand cœur »). Mais ce qualificatif est à prendre au sens zen : « celui qui prend les choses comme elles viennent et s'en satisfait à l'instar d'un nouveau-né » ; c'est dire

au milieu de mille pics, une hutte  
sur le corps une bure de moine  
je laisse la moisissure se déposer au coin de ma bouche  
et suis trop paresseux pour enlever la poussière sur mon crâne [...]  
le cœur libre je suis le courant boueux,  
laissant les gens me traiter d'idiot (Collet et al., 2012 : 94).

Mais, d'un bout à l'autre, son œuvre poétique témoigne avant tout de l'intensité de sa vie intérieure, entièrement dédiée à la recherche de la Voie, et de l'excellence de son esprit zen :

à la richesse et aux honneurs je n'aspire pas  
l'immortalité je ne puis l'espérer  
mon vœu suffit à m'emplir le ventre  
le renom est vide, il ne sert à rien  
un bol, partout je l'emporte  
un sac en tissu aussi m'accompagne  
parfois je vais à côté du temple  
par hasard je rencontre les enfants  
comment décrire ma vie ?  
plein d'entrain, ainsi passe mon temps (Collet et al., 2012 : 63).

La vie simple et paisible qu'il a décidé de mener lui permet de transformer chaque instant présent en un moment de plénitude et de jouir de tout ce que peut lui offrir la nature, car rien n'est trop humble pour qu'il n'y prête toute son attention :

à ce monde  
j'ai fermé ma porte  
sans cesser  
pour autant  
d'y rester attentif (Collet et al., 2012 : 169).

Comme l'indiquent Collet et Wing Fun, ses poèmes en chinois classique et ses haïkus, tout comme ses calligraphies, l'imposent assurément comme l'un des plus fulgurants « non-penseurs » du zen (Collet et al., 2012 : quatrième de couverture).

### **La vie de Ryôkan selon Charneux**

Dans la courte bibliographie située en fin de volume, Charneux signale qu'il a réécrit tous les poèmes de Ryôkan et Teishin qui émaillent son récit – « Je ne connais pas le japonais. J'ai lu plusieurs traductions de chaque haïku, plutôt littérales. J'ai tenté de les fondre dans une

---

que, loin de comporter un sens péjoratif, il désigne l'aptitude à préserver sa liberté de pensée et à se montrer critique vis-à-vis des normes prescrites par la société (<http://www.denshinji.fr/ryokan.html>).

musicalité qui puisse entrer en harmonie avec le style du livre » (cité par Ghysen, 2011 : 30) – et qu’il y a glissé certains haïkus de son cru. Quant à la « Note de l’auteur », elle révèle que :

Ce roman retrace librement la vie du moine bouddhiste zen japonais Ryôkan (1758-1831).

Les événements « réels », tels en tout cas qu’ils apparaissent dans les biographies, y alternent avec des épisodes « fictifs » tirés de l’imaginaire de l’auteur.

La toile de fond du récit est le Japon impérial, ou plutôt shogunal. L’auteur tente de peindre ce décor avec réalisme sans toutefois s’interdire, çà et là, une idée romanesque qui, servant son propos, s’écarterait un peu du cadre. [...] (Charneux, 2008 : 227).

La méthode du romancier Charneux consiste donc à entrelacer avec beaucoup de subtilité des épisodes réels de la vie de Ryôkan et d’autres fictifs, forgés par son imagination féconde, et à agrémenter le tout d’épisodes plus ou moins légendaires qui font le charme de ce personnage hors du commun et en disent long sur la façon dont il a choisi de mener « la simple barque de sa vie » (Charneux, 2008 : 27).

Assurément, Charneux, qui a le sens de la formule, accorde une attention toute particulière à l’incipit : « C’est dans un cri que nous entrons au monde. C’est dans un cri, parfois, que nous en sortons. Entre les deux, cette souffrance que l’on appelle la vie » (Charneux, 2008 : 11). Une telle entrée en matière pourrait donner à penser que le romancier contemple la vie comme une vallée de larmes par laquelle il nous faut irrémédiablement transiter. Il n’en est rien, car la souffrance qu’il évoque, si elle peut s’expliquer par les conditions climatiques qui règnent en hiver sur la côte nord du Japon – là où le petit Eizô<sup>2</sup> voit le jour en 1758 –, semble due avant tout aux conditions de vie inhumaines imposées aux braves gens du petit peuple par l’administration dictatoriale des shoguns.

D’emblée, Charneux brosse le contexte sociopolitique et familial dans lequel son (anti) héros paraît condamné à grandir : quoiqu’issu d’un milieu socio-culturellement privilégié, n’a-t-il pas le malheur d’être le fils aîné d’un *myoshu* – celui qui, dans le régime shogunal, remplit les offices héréditaires de maire et collecteur d’impôts –, un dignitaire important bien qu’atteint dans le cas présent, et par bonheur !, d’une tare qui le rend inapte à exercer ses hautes fonctions : « il était poète » (Charneux, 2008 : 12). Ce « défaut » paternel sera la planche de salut pour celui qui, dès sa naissance, « contemple les choses avec un étonnement inquiet » (Charneux, 2008 : 11) et, dès son enfance, passionné de lecture (Confucius ; les vieux maîtres taoïstes Lao Tseu et Tchouang Tseu ; la poésie japonaise classique et

---

<sup>2</sup> Le nom de naissance de Ryôkan est Yamamoto Eizô (en japonais, le patronyme précède le prénom). A cette époque, la coutume veut que l’on change de nom selon les différentes étapes de la vie ainsi qu’en fonction des charges que l’on occupe dans la société.

moderne...), vit tellement replié sur lui-même que ses proches le prennent pour un « simple d'esprit » (Charneux, 2008 : 17)<sup>3</sup>.

Pas de doute pour celui que l'idéal confucéen d'équité, de sagesse et de respect d'autrui, exalte déjà, mais que tout destine à mener « une vie entièrement tournée vers l'extérieur, l'action pratique, la dispersion de l'énergie personnelle au service d'un rêve d'Empire, un fantôme d'administration, un univers féodal moribond » (Charneux, 2008 : 26). La souffrance qu'il voit partout : dans le spectacle de la misère qui étreint ses concitoyens, dans les moqueries de ses condisciples à son égard, dans les yeux de son père dont le tempérament naturel se concilie mal avec l'exercice de ses obligations publiques, le jeune homme est prêt à « l'affronter, la dépasser pour lui et surtout pour les autres » (Charneux, 2008 : 36) dans le but d'atteindre, à son tour, l'Éveil, le *satori*.

Un événement précipitera la conversion de Fumitata<sup>4</sup> et son entrée au temple Koshô-ji : l'exécution d'un voleur condamné à la peine capitale par le tribunal shogunal et à laquelle il se doit d'assister en l'absence de son père parti à une rencontre de poètes : « Un souffle de vent fit voler quelques pétales du cerisier en fleurs qui avait assisté, impassible, à la décollation. Et les confettis de soie rose s'engluèrent dans le sang frais » (Charneux, 2008 : 32). L'image impitoyable de l'humanité qui vient de lui être imposée, alors qu'en ce printemps tout invite à la contemplation des cerisiers en fleurs, ne pourra qu'attiser sa haine à l'égard de cet avenir auquel il est promis de par sa douillette naissance.

« Pratiquer la Voie du Bouddha, disait maître Dôgen, c'est s'étudier soi-même. S'étudier soi-même, c'est s'oublier soi-même. S'oublier soi-même, c'est s'éveiller avec toute la Création » (Charneux, 2008 : 33) : voilà tout ce que Fumitata s'efforcera de réaliser dès le premier zazen, précise Charneux qui, tout au long de son récit, par des références précises à l'enseignement du Bouddha et des plus grands maîtres, guide habilement le lecteur dans la découverte de l'itinéraire spirituel suivi par celui qui s'est juré de devenir *bodhisattva* et de prononcer les quatre vœux démesurés :

– « Aussi nombreux que soient les êtres, je fais vœu de les sauver tous. Aussi nombreux que soient les attachements, je fais vœu de les vaincre tous. Aussi nombreux que soient les enseignements du Bouddha, je fais vœu de les étudier tous. Aussi parfaite que soit la Voie de l'Éveillé, je fais vœu de la parcourir » (Charneux, 2008 : 36) –,

<sup>3</sup> Ainsi en est-il lors du célèbre épisode de la limande – que Charneux (2008 : 13-15) relate par le menu –, une aventure où le jeune Eizô fait certes preuve d'une incroyable candeur mais qui, surtout, lui fait découvrir l'aptitude des adultes à débiter de grossiers mensonges pour arriver à leurs fins !

<sup>4</sup> A treize ans – âge auquel la cérémonie du *genpuku* (« mise en place du chapeau ») marque l'entrée des garçons dans l'âge adulte –, Eizô se voit attribuer un nouveau prénom, celui de Fumitata. Charneux reprend le nom proposé par Ishigami-Iagolnitzer (2001). Il est à noter que Claire Fontaine le nomme « Eizo Fumitaka » (2001-2002 : 40).

ceux que tout *bodhisattva* réitère quotidiennement dans le silence de son cœur et qui se résumait à un seul : « celui de ne pas se permettre le repos du Nirvâna, celui de se réincarner encore et encore pour aider les autres, tous les autres êtres à échapper aux poisons du désir, de l'ignorance et de la haine dont se repaît la souffrance » (Charneux, 2008 : 57).

Engagé avec enthousiasme et abnégation sur l'exigeante Voie du zen, celui qui, à l'âge de dix-huit ans, est ordonné moine sous le nom de Ryôkan (« bon et bienveillant ») sera accompagné, sous la plume de Charneux, de quelques objets hautement symboliques. Tel ce galet ramassé sur le rivage d'Izumozaki – son village natal –, et dans la contemplation duquel il décèle trois idées essentielles du bouddhisme :

l'impermanence, dans le caractère éphémère de la couleur ; l'interdépendance, car la couleur [...] était liée à l'humidité de la pierre, à la présence ou non du soleil, de l'ombre, des nuages ; et la vacuité, car il n'était rien de solide, rien de plein, rien de « vrai » dans cette teinte indéfinissable, variable et, à terme, inexistante (Charneux, 2008 : 44).

Tel aussi le fameux *kesa* noir, ce vêtement qu'une fois devenu moine et afin de se conformer à l'usage, il coud lui-même, « assemblant à tout petits points une série de bandes de coton, suivant ainsi le patron de nos vies, mosaïque de pièces puisées de-ci de-là, patchwork d'instantanés reliés les uns aux autres par le fil du temps, [...] chemin suivi à petits pas jusqu'à l'ultime étape, le fil coupé dans un dernier soupir » (Charneux, 2008 : 55).

Acceptant la proposition de Maître Genshō qui lui offre d'escorter Maître Kokusen durant son voyage de retour et de devenir son disciple au temple Entsū-ji de Tamashima, Ryôkan sera dorénavant *unsui* :

un voyageur, un oiseau migrateur, l'un de ces moines itinérants qui sillonnent les routes de la terre comme les nuages celles du ciel, les nuages impermanents qui vont et viennent par le monde, tantôt vapeur légère, tantôt pluie s'abattant lourdement sur le sol, bue par la terre, mêlée à l'eau des sources, des ruisseaux, des rivières et des fleuves, coulant entre les rives encaissées jusqu'à la mer où ils semblaient mourir avant d'à nouveau s'exhaler, s'élever en volutes blanches, renaître à leur vie de nuage (Charneux, 2008 : 60-61).

Chemineurs spirituel et géographique se confondent désormais pour Ryôkan. Le voyage d'environ six mois, au cours duquel maître et disciple passent de la côte glacée du Nord aux rivages riants de Tamashima et font escale au temple Zenkō-ji de Nagano « où dort à l'abri des regards la plus ancienne effigie du Bouddha » (Charneux, 2008 : 67), correspond à un authentique pèlerinage initiatique pour le jeune moine, car « si Maître Kokusen avançait en terrain connu, pour Ryôkan tout était découverte » (Charneux, 2008 : 68).

Au temple Entsū-ji situé sur le mont Hakka, l'application stricte de la règle codifiée par Maître Dōgen et durcie par Maître Keizan, tout comme l'enseignement par Maître

Kokusen des sages et vertus bouddhiques (vacuité, impermanence, compassion, patience, travail manuel au service de la collectivité,...) à travers l'exploration des textes sacrés, donneront naissance à un nouveau Ryôkan « plus que jamais décidé à se sauver en sauvant tous les êtres » (Charneux, 2008 : 72). Car si la mendicité rituelle constitue une dure épreuve et une source d'humilité pour ces hommes souvent issus de milieux aisés, elle est aussi source d'espérance pour les fidèles : « Donnant régulièrement à ceux qui sacrifiaient leur vie au Bouddha, [ceux-ci] espéraient renaître dans une existence meilleure » (Charneux, 2008 : 68).

Mais le portrait que Charneux trace de son personnage serait incomplet sans les scènes – quelques-unes assez pittoresques – où celui-ci est présenté en train de pratiquer le zazen dans le dojo sombre et désert, seul face au Bouddha dont il ne cesse de méditer la parole ; de contempler la nature avec laquelle il vit en profonde communion<sup>5</sup> ; ou encore de s'adonner passionnément à l'art de la calligraphie dans lequel il excelle depuis son enfance :

Les deux idéogrammes noirs [qui composent le mot *unsui*] se détachaient sur la feuille blanche avec la netteté de corbeaux sur la neige. Nuage et eau, deux signes, deux corbeaux ou deux moines. Un instant il se vit, corbeau cheminant sur un sentier bordé de pins, à ses côtés la forme noire, l'ombre d'une moniale, un fantôme de femme, une compagne de voyage... (Charneux, 2008 : 82).

Car, malgré la satisfaction que lui procure la vie en communauté, Ryôkan garde « l'âme d'un errant, d'un solitaire, d'un éternel voyageur » (Charneux, 2008 : 86). Aussi, lorsqu'au printemps 1784, Maître Kokusen lui propose de progresser dans la connaissance des textes fondamentaux du zen sôtô grâce à l'étude des écrits originaux de Maître Dôgen<sup>6</sup> ainsi qu'au contact des principaux daioshô –les supérieurs des temples les plus importants de leur ordre–, Ryôkan ne se fait guère prier...

Au cours des cinq années suivantes, il s'en ira donc écouter les enseignements de Maître Tôrei au temple Keitoku-ji situé sur le mont Tendo, de Maître Tchou Hi du temple Kennin-ji dans les Minshu, et d'autres encore, dont le Maître Sôryû, le supérieur du monastère Kannonin-ji, le sage parmi les sages. Les paroles de ce dernier, qui lui révèle que la Voie royale n'est ni celle du moine vivant en communauté ni celle du moine itinérant, mais celle de l'ermite, orienteront définitivement le destin de Ryôkan. Après le décès du Maître Kokusen, c'est donc une nouvelle vie qui s'ouvre à lui : il vivra d'ermitage en ermitage et finira par s'établir sur la colline de Kugami, à proximité d'Izumozaki, dans l'ermitage de

<sup>5</sup> Telle la scène où Ryôkan répand rituellement la tisane des défunts au pied d'un grand chêne qui semble l'en remercier, ce qui lui vaut d'ailleurs de vivre une petite aventure voluptueuse – la vue d'une jeune fille nue faisant sa toilette – et d'être le jouet d'un songe érotique.

<sup>6</sup> Parmi lesquels les 95 volumes du *Shôbôgenzô* (« Le Trésor de l'œil de la Vraie Loi ») qui se résument en un mot : *Shikantaza*, « Simplement s'asseoir » pour méditer en silence.



Gogô-an<sup>7</sup>. C'est là, face à l'île de Sado où reposent ses ancêtres maternels, que Ryôkan écrira nombre de ses haïkus et autres poèmes : « la vie s'écoulait paisiblement au rythme des saisons dont témoignaient les haïkus qui, peu à peu, tapissaient les murs » (Charneux, 2008 : 126).

Dans la conférence qu'il prononça au musée de Mariemont, Charneux insiste sur la symbiose entre l'esprit du bouddhisme zen et celui du haïku – ce bref poème qui saisit des moments fulgurants de la vie et permet à celui qui le pratique de délaisser son petit moi pour accéder au grand moi, celui qui nous englobe dans la création tout entière ; car haïku et zen puisent à la même source, « cet *art de vivre* japonais où s'ancrent aussi la cérémonie du thé (*cha no yu*), le tir à l'arc (*kyudo*), l'arrangement floral (*ikebana*), la calligraphie (*shô do*) ou la peinture à l'encre (*sumi-e*) » (Charneux, 2011 : 9). De toute évidence les deux expériences, poétique et spirituelle, sont étroitement corrélées chez Ryôkan.

C'est là aussi, à Gogô-an, que grandira la notoriété du « Grand idiot ». Parmi les anecdotes, touchantes ou cocasses, rapportées sur cette époque de sa vie, sans doute beaucoup ne sont-elles que pures fantaisies. Toutefois, il semble bien que celles à propos desquelles Ryôkan a laissé un témoignage personnel méritent la créance du lecteur. Si elles illustrent toutes sa bonté et son souci des autres, plusieurs confirment son excentricité et relatent certaines des extravagances dont cet anticonformiste avait le secret. Elles révèlent

- « son âme enfantine » (Charneux, 2008 : 141) et sa complicité avec les enfants :

Quand près de l'ermitage  
Dans une clairière abritée des vents  
Je joue à la balle avec les enfants  
J'aimerais que de ce jour  
Jamais ne vienne la nuit (Charneux, 2008 : 133).

- son respect pour la nature et les animaux, particulièrement les oiseaux migrateurs dont il se plaît à observer les apprêts, se souvenant que « lui-même avait été un migrateur, un nomade » (Charneux, 2008 : 144) :

Dans le soir d'automne  
Ils annoncent leur départ –  
Cris des oies cendrées (Charneux, 2008 : 144).

Plusieurs poèmes mentionnent des épisodes burlesques et pouvant justifier son sobriquet :

Une nuit d'été  
pour compter toutes mes puces –

---

<sup>7</sup> Cette petite hutte au toit de chaume – lieu de retraite des supérieurs successifs du monastère bouddhiste Kokujô situé au sommet de la montagne – fut construite un bon siècle auparavant pour le moine Bangen et baptisée Gogô-an : « cinq mesures de riz » (go = cinq ; goan = riz), celles que le pensionnaire recevait quotidiennement du temple voisin.

veillant jusqu'à l'aube (Titus-Carmel, 1986 : haïku 52).

De fait, raconte Charneux,

Ryôkan avait la poitrine abondamment velue, si bien qu'une colonie de poux avait trouvé refuge dans cette forêt profonde. /Aux beaux jours d'été, quand le soleil chauffait généreusement les pierres de la terrasse, l'ermite pinçait délicatement ses hôtes entre index et pouce et les déposait dans un enclos bien exposé, spécialement préparé pour le bain de soleil. Il prenait soin de les compter pour, le soir venu, être sûr de n'en oublier aucun quand il les remettait pour la nuit au chaud de sa toison. /Si le compte n'était pas bon, il lui arrivait de chercher durant de longues minutes les parasites qui, échappant à sa surveillance, avaient réussi à fuir l'enclos pour vivre, le temps d'un bel après-midi, des escapades, des aventures, des odyssees d'insectes (Charneux, 2008 : 156) <sup>8</sup>.

Parmi les autres légendes ryôkaniennes, relevons celle de la « pousse de bambou » qui, ne cessant de grandir, incita l'ermite à percer le toit de sa hutte au moyen d'une bougie afin que la vigoureuse plante puisse s'y développer à sa guise :

Si la providence le lui avait envoyé, s'il avait franchi l'obstacle du mur, l'obstacle du plancher, l'obstacle de l'improbable, c'était pour croître là comme une toise, un indice, pour le moine, de sa propre croissance : lui aussi cherchait à s'élever vers le ciel, vers la lumière, vers l'impossible. [...]. Lui aussi se couvrait d'une poudre fine et blanche, du sable accumulé des années, cette praline du temps qui lui collait à l'âme, l'emprisonnait dans un réseau subtil d'instantanés où il glisserait peu à peu jusqu'au dernier de ses jours (Charneux, 2008 : 171-172).

Mais, commente Charneux, si en cinquante ans de méditation Ryôkan avait appris à dompter le feu de ses désirs, il restait impuissant à imposer sa volonté à celui des bougies, de manière qu'il ne put empêcher le feu de dévorer tout l'ermitage... Dès lors, il ira s'installer dans un cabanon situé dans l'enceinte du monastère Otoko.

Selon Charneux, qui prend quelques libertés avec les faits biographiques, c'est là qu'il fera la connaissance de Teishin (« cœur fidèle »), la jeune moniale que le romancier a pris soin de présenter à divers moments-clés de son itinéraire, souvent tragique. Une rencontre nullement fortuite car cette compagne dont la présence illuminera ses quatre dernières années, ne lui était-elle pas déjà apparue en songe ainsi que dans plusieurs de ses travaux de calligraphe, sous la forme d'un corbeau ?

il lui arrivait encore parfois, calligraphiant deux signes noirs sur la page blanche, d'y voir comme autrefois, dans une sorte de halo, deux corbeaux ou deux moines. Deux corbeaux cheminant sur un sentier bordé de pins, la forme noire d'un moine, l'ombre d'une moniale, un fantôme de femme, une compagne de voyage... (Charneux, 2008 : 154-155).

---

<sup>8</sup> Claire Fontaine évoque l'énorme compassion de Ryôkan à l'égard des insectes et particulièrement des moustiques (« L'été à Gogo an », 2001-2002 : 100).

Comme l'indique Claire Fontaine,

Au Japon, le corbeau est un oiseau noble, il est un symbole solaire. Ryôkan aimait ces grands oiseaux. Plus tard, son amie Teishin lui demandera la permission de l'appeler : « Ryôkan, le corbeau ». « Votre nature est aussi profonde que le noir du plumage des corbeaux, me permettriez-vous de vous appeler : corbeau ? » Ce à quoi, Ryôkan avait répondu :

*Où vais-je m'envoler dès demain ?*

*Puisqu'on m'a donné le nom de corbeau*

*Mon destin est d'être en voyage* (Fontaine, 2001-2002 : 108).

Et, quand il s'inquiète de ce que les bien-pensants pourraient penser de leur relation, c'est par un message plié dans un origami en forme d'oiseau qu'elle veille à le rassurer :

Les milans à deux

Le moineau et le moineau,

Les hérons aussi...

Pourquoi n'iraient-ils ensemble,

Le corbeau et le corbeau ? (Charneux, 2008 : 197).

Tels deux corbeaux, portant chacun son kesa noir – « car, au Japon, l'habit fait le moine », indique Charneux (2008 : 54) –, ils marcheront côte à côte jusqu'au bout du chemin : « À l'unisson des pas, des souffles, des paroles, ils marchent dans l'été. À l'unisson aussi, les esprits et les cœurs. Ils parlent de la Voie, ils parlent de la vie. Il leur arrive même de rire de la mort » (Charneux, 2008 : 210).

### **En guise de conclusion**

Que vous laisserai-je

En souvenir ? Au printemps

Les cerisiers roses,

L'été, le chant du coucou,

L'automne, les feuilles rouges... (Charneux, 2008 : 222).

Comme on le constate à la lecture de ce poème d'adieu – le *yuige* – composé quelques jours seulement avant sa mort, Ryôkan avait atteint une fusion telle avec les éléments de la nature qu'il ne pouvait douter que son existence se prolongerait à travers eux.

Sur le point de rendre le dernier soupir, les yeux fixés sur Teishin dont il fait pleine provision, le Ryôkan de Charneux tête goulûment le galet que celle-ci lui tend, avant de murmurer d'une voix à peine audible : « Je ne veux pas mourir... » (Charneux, 2008 : 223). Et de pousser un petit cri – faisant écho à celui poussé lors de sa naissance – : la voyelle *a*, « le son de tous les commencements » (Fontaine, 2001-2002 : 215).

Ryōkan n'est pas mort. Il vit grâce à ses haïkus, grâce au livre de dialogues publié par son amie. Et puis, qu'était-il sinon « nuage et eau » ? Un peu de l'eau dégagée par la crémation de son apparence terrestre, en ce début de printemps 1831, nous arrosera lors de la prochaine pluie, et nous rafraîchira un peu, sur le long chemin (Charneux, 2011 : 17).

C'est par ces paroles remplies d'un optimisme bienfaisant que Charneux concluait la conférence prononcée à Mariemont.

Gageons que, si la formidable leçon de vie et d'humilité que Ryōkan a offerte à ses contemporains peut encore nous interpeller, c'est – du moins en partie – grâce au témoignage de romanciers tels que Charneux qui, loin de se livrer à un exercice d'hagiographe, transmet avec émotion et « fascination » (Ghysen, 2011 : 30) ce que fut la vie quotidienne de ce moine bouddhiste, avec ses instants de bonheur intense et d'émerveillement, mais aussi avec ses états d'âme, ses souffrances, ses doutes et ses errements. Et qui, malgré ses « errances », conserva toujours ses racines. « Qu'est-ce donc que nos vies, sinon quelques ricochets à la surface de l'eau ? » (Charneux, 2008 : 225), songe Teishin après avoir lancé sur la mer le galet que Ryōkan avait soigneusement gardé dans sa manche pendant soixante années. N'était-il pas le signe « qu'il restait en lui, malgré des décennies de renoncement, une terre intérieure, un paysage mental, un îlot auquel il tenait [...], l'îlot auquel tout homme a droit et dont le manque le mène à la folie ou au malheur ? » (Charneux, 2008 : 184).

### Références bibliographiques

CHARNEUX, D. (2008) *Nuage et eau*. Avin : Luce Wilquin.

--, (2011) « Haïku et zen chez le moine Ryōkan », conférence donnée au musée de Mariemont le 15 octobre 2011 (17 pages).

--, « Gens heureux.be. Le blog de Daniel Charneux (<http://www.gensheureux.be/site/>).

COLLET, H. et WING FUN, C. (2012) *Ryōkan, moine errant et poète*. Paris : Albin Michel.

FONTAINE, C. (éd.) (2001-2002) *Contes Zen. Ryōkan 1758-1831. Le moine au cœur d'enfant*. Paris : Le Courrier du Livre.

GHYSEN, F. (2011) « Daniel Charneux. Romancier poète », *Le Carnet et les Instants*, n°167, p. 28-31.

ISHIGAMI-IAGOLNITZER, M. (2001) *Ryōkan, moine zen*. Paris : CNRS éditions.

SIMON, P. (2010) « Ryōkan, poète japonais (1758-1831) du descriptif à l'abstraction », *Revue du tanka francophone*, 2<sup>e</sup> trimestre 2010, p. 8-12.

TITUS-CARMEL, J. (éd.) (1986) *Les 99 haïku de Ryōkan*. Lagrasse : Verdier.

**GUILLAUME SALUSTE DU BARTAS : UN ESPRIT TOLERANT EN TEMPS DE  
CRISE RELIGIEUSE REMARQUÉ PAR ABRAHAM FRAUNCE**

Dominique Bonnet  
Universidad de Huelva

**Resumen**

En 1588 el poeta inglés Abraham Fraunce publicó en Londres su *Arcadian Rhetorike* en la cual citaba a siete poetas para ilustrar su teoría. Entre ellos se encuentra Guillaume Saluste Du Bartas, poeta hugonote francés, muy admirado en su época hasta el punto de rivalizar incluso con los miembros del grupo de La Pléiade. En plena crisis religiosa europea, Du Bartas desarrolló una obra definida a veces como científica, otras como lírica o narrativa e incluso como religiosa. De una familia católica, evolucionó hacia el calvinismo conservando una profunda tolerancia religiosa. Su fama en el entorno hugonote pero también en el mundo poético y literario de la época le dio un éxito europeo. Veremos cómo su espíritu de concordia, en tiempo de crisis religiosa, pero sobretodo su visión poética del mundo fueron clave en la elección de Abraham Fraunce.

**Résumé**

En 1588 le poète anglais Abraham Fraunce publiait à Londres son *Arcadian Rhetorike* dans laquelle des exemples de sept poètes différents illustraient sa théorie. Parmi eux, Guillaume Saluste Du Bartas, poète huguenot français, très admiré en son temps rivalisant même avec le groupe de la Pléiade. En pleine crise religieuse européenne, Du Bartas développa une œuvre qualifiée tour à tour de scientifique, lyrique, narrative et religieuse. Issu d'un milieu catholique, il évolua vers le calvinisme conservant une profonde tolérance religieuse. Sa renommée dans les milieux huguenots tout comme dans le monde poétique et littéraire de l'époque lui valut un succès européen. Nous verrons comment son esprit de concorde, en temps de crise religieuse, mais surtout sa vision poétique du monde purent jouer un rôle décisif dans le choix d'Abraham Fraunce.

## Introduction

En 1588 Abraham Fraunce, poète et dramaturge anglais, publie à Londres son «petit livre», *The Arcadian Rhetorike*, tel que le définit Ethel Seaton (1950: VII) dans son édition critique du traité de rhétorique de Fraunce. Parmi les sept poètes illustrant les théories de Fraunce se trouve Guillaume Saluste Du Bartas, poète huguenot français, très admiré à son époque et qui parvint même, à certains moments de sa carrière, à rivaliser avec les plus grands de la Pléiade comme Pierre de Ronsard. La *Rhetorike* d'Abraham Fraunce est en quelque sorte une petite rhétorique internationale illustrée par des exemples allant du grec au français en passant par le latin, l'italien, l'espagnol et l'anglais (Gordon, 1979: 21). Les citations françaises proviennent pour la plupart de la poésie de Guillaume Saluste Du Bartas et complètent en partie les théories de Fabri, Foclin et Forget, auteurs des trois principales rhétoriques françaises du XVIème siècle. Le traité de Fraunce ne peut être séparé du contexte de la Renaissance puisqu'il est souvent envisagé comme une œuvre ramiste (Seaton, 1950: IX) de par son inspiration dans ses définitions et même dans certains exemples de la *Rhetorica* d'Audemarus Talaeus, lui-même disciple de Pierre de la Ramée (Seaton, 1950: X). Si les exemples de Fraunce s'inspirent en partie des écrits de Talaeus et de Ramus nous essaierons malgré tout de comprendre si le choix particulier de Du Bartas, comme poète français illustrateur des théories de Fraunce, put être guidé, outre sa trajectoire spirituelle, par sa vision et son interprétation poétique du monde.

Guillaume Saluste Du Bartas est né en 1544 dans le sud ouest de la France. La géographie familiale de Guillaume Saluste est sans doute éloquente quant aux conséquences réelles qu'elle entraîna dans la vie future du poète tout particulièrement au moment de sa conversion au calvinisme. Reprenant les termes de Bertrand Westphal dans son étude sur les fonctions de la géocritique, et malgré la fonction essentiellement littéraire de la géocritique, nous pourrions nous poser ici la question sur la fonction des possibles « interactions entre espaces humains et littérature » (Westphal, 2005) comme « l'un des enjeux majeurs, une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles » (Westphal, 2005). En effet, dans un contexte en majorité de confession protestante, le sud-ouest de la France fut protégé, à partir de 1598, sous le règne d'Henri IV, ancien Henri de Navarre, grâce à la publication de l'Édit de Nantes qui voulait instaurer la tolérance; un contexte donc, où religion et tolérance accompagnèrent très probablement l'éducation de Guillaume Saluste.

Guillaume Saluste passa son enfance à Du Bartas, propriété familiale en Aquitaine (Pellissier, 1969: 4), à laquelle il emprunta son nom. C'est là qu'il entama sa carrière de poète.

Plus tard, il fit des études de droit à Toulouse où il se licencia en 1567 (Bellenger, 2011: 10). Au même moment Du Bartas reçut sa première commande littéraire venant de Jeanne d'Albret, reine de Navarre, future mère d'Henri IV, dont le thème était « L'histoire de Judith en forme d'un poème épique » (Bellenger, 2011: 10), une composition épique autour du personnage biblique de Judith.

En 1578, Guillaume Saluste publiait sa première *Semaine*, poème dont la matière première est directement empruntée à la Bible puisqu'il s'agit du récit de la création du monde, la *Seconde Semaine* étant le récit des premiers âges de l'humanité; ce matériel biblique lui facilite par ailleurs la division de son poème: sept jours pour la première directement puisée des premiers chapitres de la Genèse mais seulement quatre pour la seconde des sept initialement prévus. Pour la première fois dans la carrière de Du Bartas la publication se réalisa chez deux libraires parisiens, Michel Gadouilleau et Jean Fevrier. La *Semaine* confirme la continuité de l'inspiration chrétienne de son écriture accordant comme peu d'autres écrivains le firent à son époque la totalité de son œuvre à sa doctrine. Son œuvre acquiert alors un grand prestige, dans les cercles protestants mais pas uniquement puisqu'il est comparé aux plus grands parvenant même à rivaliser avec les œuvres poétiques de Pierre de Ronsard. Son succès se répand hors des frontières françaises grâce aux nombreuses traductions de ses textes (Bellenger, 2004), dont de multiples traductions en anglais qui l'emporteraient jusqu'à France.

Cette même année 1578, il compose un poème pour accueillir à Nérac Marguerite de Valois qui, en compagnie de la reine mère Catherine de Médicis, venait rejoindre son époux le roi de Navarre. Ce fut son *Accueil de la Reine de Navarre* qu'il écrit en trois langues mettant en scène trois muses qui tour à tour accueillent la reine de Navarre chacune dans sa langue: la Muse Française, la Muse Gasconne et la Muse Latine souhaitent la bienvenue à la nouvelle reine de Navarre louant la réconciliation entre catholiques et protestants. Dans ce domaine de la réconciliation Du Bartas semblait être la personne la plus indiquée à en juger ce qu'on peut lire dans son *Avertissement au Triomphe de la foi* poème publié dans la même édition que sa *Judith* quatre ans auparavant et donc deux ans après le terrible massacre de la Saint Barthélémy en 1572 contre les protestants rappelons-le; sa volonté de paix semblait être déjà flagrante:

Mais je m'asseure que tous hommes de bon jugement reconnoistront, que de propos délibéré j'ay obmis plusieurs choses, pour n'aigrir par un stile partial, et envenimé [sic] les esprits des hommes de ce siecle, qui sont assés, et par trop aigris à cause des presentes controverses de la Religion: lesquelles je desire voir non seulement estreintes, ains mesme ensevelies sous un eternel obli (Du Bartas, 1591: 7).

En 1582 il publia l'*Hymne de la paix* ainsi que les *Neuf Muses des Pyrénées*. Sa première *Semaine* en était déjà à sa seizième édition et la *Seconde Semaine* paraîtrait à Paris en 1584 bien que ne connaissant qu'un moindre succès. Le chemin de la diffusion nationale et internationale s'ouvrait à lui; à l'étranger, Du Bartas était particulièrement admiré en Angleterre et le plus surprenant c'est qu'il faisait l'unanimité dans tous les camps:

Il y eut des traducteurs mais aussi des émules de qualité, des admirateurs de sa science (Thomas Lodge, le traducteur de Goulart en 1621, compare Du Bartas à Pic de la Mirandole). Milton avait lu le poète français et s'en souvint. La renommée de l'auteur de *La Semaine* outre-Manche eut ceci de particulier qu'elle reçut le suffrage des Puritains aussi bien que des partisans des Stuarts. Sa popularité ne repose pas seulement sur *La Semaine* ou les *Suites* posthumes: en novembre 1661, on voit par exemple Samuel Pepys noter dans son *Journal* qu'il a passé la soirée avec sa femme à lire «L'Imposture», une des parties de *La Seconde Semaine* (Yvonne Bellenger, 2011: 57).

Ce que nous pourrions appeler une double influence ou une influence à double sens est aussi soulignée par Georges Pellissier dans sa longue étude sur Du Bartas: «Aucun écrivain religieux du XVIème siècle ne prit plus de soin que Du Bartas d'éviter toute espèce de provocation et de porter dans tous ses écrits cette modération chrétienne dont ne faisaient preuve d'ordinaire ni les protestants, ni les catholiques » (Pellissier, 1969: 48).

Du Bartas semblait faire partie des courants de réconciliation entre catholiques et protestants, mais il n'en demeurait pas moins l'un des grands poètes de la Réforme de son temps. Provenant d'une famille catholique, Guillaume Saluste Du Bartas s'était définitivement rapproché du calvinisme au cours des années 1563-1564 (Josiane Rieu, 2006: 318).

Dans son avertissement au lecteur de l'édition de 1578 de la *Semaine*, nous n'avons pas de mal d'ailleurs à trouver cette motivation religieuse et de ce fait son refus de considérer son œuvre comme une composition épique, une œuvre donc uniquement poétique:

Mais pour leur oster tout scrupule, qu'ils apprenent de moy, que ma seconde semaine n'est (aussi peu que la première) une œuvre purement Epique, ou Heroïque, ains en partie Heroïque, en partie Panegirique, en partie Prophetique, en partie Didascalique. Que je narre simplement l'histoire; là j'émeu les affections: Ici j'invoque Dieu; là je luy en ren graces: ici je luy chante un Hymne, et là je vomis une Satire contre les vices de mon age: ici j'instrui



les hommes en bonnes meurs, là en piété: ici je discours des choses naturelles, et là je loue les bons esprits (Du Bartas, 2011: 455-456).

Cependant, encore aujourd'hui, Du Bartas reste difficile à définir comme un calviniste pur. Sa conception de la religion emprise de la joie et du plaisir éprouvé par le poète devant le spectacle de la Nature débouche sur une vision poétique du monde et de la Création souvent incompatible avec l'austérité du calvinisme pur : « Dans la *Semaine*, c'est à travers la Création et les créatures que Du Bartas appréhende le Créateur : or ceci ne va pas sans problèmes quant au calvinisme » nous dit Josiane Rieu (2006: 318). Du Bartas est de toute évidence partagé entre la doctrine religieuse et le plaisir de l'écriture par sa volonté « d'ennoblir la poésie et d'élever la poétique calviniste, étroitement didascalique et excessivement *engagée* à la hauteur d'une grande épopée chrétienne » (Mario Richter, 2011: 189).

C'est de cette union entre tradition poétique et sentiment religieux que lui vient le qualificatif de *calviniste estompé* « dont la puissance poétique masque peut-être trop vite, ou trop bien, les contours précis de sa pensée religieuse » (Gilbert Schrenck, 2006: 346-347).

Son succès outre-manche provient sans doute du mélange de cet idéalisme religieux uni toutefois à son imaginaire poétique. Comme l'affirme Keith Cameron dans son article sur Du Bartas et la science: « nous avons donc affaire non seulement à un écrivain qui compose son poème dans la lignée de Calvin quant à la nature de l'entreprise, mais aussi à un homme dont la conception scientifique est limitée par les contraintes de sa force imaginative » (Cameron, 2006: 233). Les multiples traductions de ses textes firent que le milieu intellectuel anglophone put avoir accès à la quasi-totalité de son œuvre.

En Angleterre la popularité de Desportes et de Ronsard, celle aussi de Marot, furent considérables mais, sans aucun doute, les traductions en vers les plus populaires furent celles de l'Épopée de Du Bartas ; une popularité confirmée par le nombre des éditions que l'on fit de ses traductions mais aussi par les allusions fréquentes au nom du poète que l'on rencontre dans la littérature anglaise de l'époque (Ashton, 1969: 73).

## **Conclusion**

Et sans doute la magie de la poésie fit le reste... Car pour conclure n'oublions pas que Du Bartas était avant tout un poète, peut être le plus connu de son époque en Europe, et comme l'écrit James Dauphiné à son sujet un poète pour qui « entre politique et poésie, il existe une rupture » sans oublier d'ajouter que « pour l'auteur de la *Judith* "Le miroitement de l'âme d'un prince" comme disait Giono a toujours paru finalement moins intéressant que les

chants de la poésie... » (Dauphiné, 2006: 140). Abraham Fraunce l'avait sans doute compris puisqu'il découvrit dans la poésie bartasienne ce que Du Bartas définissait lui-même comme « une si grande nouveauté de sujet poétique [...] un Poëme, que je pare autant qu'il le peut porter des plus exquis joyaux que je butine sur toutes les sciences et professions » (Du Bartas, 2011: 456-457). Le poète anglais Abraham Fraunce aurait succombé alors à cette « nouvelle et bizarre [...] methode » (Du Bartas, 2011: 456-457), à ce que Jan Miernowski (1992 : 125) définit comme l'*esthétique de la variété* ou encore à ce *vaste réservoir de métaphores* dont nous parle Bruno Braunrot (1973 : 134) et dont les métalepses narratives, si fréquentes dans la *Semaine*, qui font que l'auteur est physiquement présent dans les scènes qu'il imagine, servaient sans doute à merveille son argumentation rhétorique.

### Références bibliographiques

- ASHTON, H. (1969) *Du Bartas en Angleterre*. Genève: Slatkine Reprints.
- BELLENGER, Y. (2004) «Un phénomène éditorial: le succès européen de Du Bartas», in L. Secchi Tarugi (éd.), *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo*. Florence: Franco Cesari Editore, p. 341-364.
- BELLENGER, Y. (2011) «Introduction», in *La Semaine ou la Creation du monde*. Paris: Classiques Garnier.
- BRAUNROT, B. (1973) *L'imagination poétique chez Du Bartas: éléments de sensibilité baroque dans la « Création du monde »*. University of California: Chapel Hill.
- CAMERON, K. (2006) «Du Bartas et la science», in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 1590-1990*. Paris: Érudit, p. 227-242.
- DAUPHINE, J. (2006) «Du Bartas et Henri de Navarre», in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 1590-1990*. Paris: Érudit, p. 131-141.
- DU BARTAS, G. (1584) *La Seconde Semaine*. Paris: P. L'Huillier.
- , (1591) *La Judith*. La Rochelle: Hierofine Haultin.
- , (2011) *La Semaine ou Creation du monde*. Édition critique sous la direction de Jean Céard. Paris: Classiques Garnier.
- FRAUNCE, A. (1950) *The Arcadian rhetorike (1588)*. Introduction Ethel Seaton. Oxfor: B. Blackwell.
- GORDON, A. (1970) *Ronsard et la rhétorique*. Genève: Droz.
- MIERNOWSKI, J. (1992) *Dialectique et connaissance dans "La Sepmaine" de Du Bartas*. Genève: Droz.
- PELLISSIER, G. (1969) *La Vie et les œuvres de Du Bartas*. Genève: Droz.

- RICHTER, M. (2011) *Jean de Sponde et la langue poétique des protestants*. Paris: Classiques Garnier.
- RIEU, J. (2006) «Le sentiment religieux chez Du Bartas», in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 1590-1990*. Paris: Érudit, p. 317-334.
- SEATON, E. (1950) «Introduction», in *The Arcadian rhetorike (1588)*. Oxford, B. Blackwell.
- WESTPHAL, B. (2005) « Pour une approche géocritique des textes ». In SFLGC. *Site de Vox Poetica*, [En ligne]. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm> consultée le 15 mars 2014).

## LE CONTE QUÉBÉCOIS D'AUJOURD'HUI : CRISE OU MUTATION ?

Raquel Camacho Maillo

Universidad de Alicante

### Resumen

Sea de tradición oral o literaria, el cuento quebequense ha gozado de un auge notable en los últimos cincuenta años. No obstante, después de modernizarse, hoy en día, el cuento oral está en pleno declive para algunos y en plena transición o mutación para otros. Asimismo, el cuento tiene que hacerle frente a otras artes orales que se están imponiendo en los últimos años, para no perder su puesto. El objetivo de este trabajo, en las postrimerías de la crisis, es el de proporcionar un recorrido a través del cuento quebequense de ayer y hasta hoy en día.

### Résumé

Au Québec, l'attrait du conte, qu'il soit de tradition populaire ou de création littéraire, jouit d'une recrudescence singulière depuis une cinquantaine d'années. Néanmoins, après avoir été dépeussieré, il est de nouveau en plein déclin pour certains ou en transition ou mutation pour d'autres. Aussi, le conte fait face à d'autres arts de la parole qui prennent de la place sur le devant de la scène. Au tournant de la crise, nous jetons un coup d'œil sur le conte au Québec d'hier à aujourd'hui. Le conte a-t-il dit son dernier mot...ou est-il en train d'inventer un autre langage?

### Introduction

En 1861, la revue *Les Soirées canadiennes* est fondée dans le but de favoriser et multiplier la production littéraire du pays. Ce périodique est rempli d'articles, d'études, de proses et de vers, mais surtout de contes et de légendes où abonde la vie québécoise. En 1904, Camille Roy lors de sa conférence « La nationalisation de la littérature canadienne » lance un appel aux écrivains et leur propose un retour aux sources. Resté dans l'ombre de la littérature française, le Québec revendique, à juste titre, son autonomie littéraire. À ce moment-là, on prend conscience du besoin de sauvegarder la tradition. La tradition orale québécoise est une

des plus riche du monde et fait figure de proue (Boivin, 2009 : 60). C'est pourquoi, certains écrivains et ethnologues commencent à recopier ou enregistrer les contes du pays pour ne pas perdre la mémoire du terroir.

Mais que s'est-il passé ensuite au XX<sup>e</sup> siècle? Comment le conte a réagi face aux importants changements socio-économiques du XX<sup>e</sup> siècle? A-t-il su se frayer une place? Quel est l'état actuel du conte québécois? Le conte a-t-il dit son dernier mot? Au cours de ce travail, nous essaierons de répondre à ces questions et surtout de montrer comment le conte vit cette crise.

### **Panorama du conte québécois au XX<sup>e</sup> siècle**

Québec, mars 1900, cent dix-neuf centimètres de neige. Neige, vent et froid sont autant de facteurs climatiques qui mobilisent et paralysent la population du pays. Dans ces grandes plaines arides, enneigées et avec les bateaux amarrés dans le port du lac Saint-Laurent gelé...Que faire? Conter autour du feu. Les veillées de contes étaient donc un élément essentiel dans la culture québécoise. Le conte oral québécois se nourrit des contes amérindiens, des contes français, d'autres cultures et aussi de son propre imaginaire. Il est transmis grâce au bouche à oreille et il véhicule aussi la mémoire québécoise, toute la culture du pays. Les soirées de contes sont improvisées et spontanées. Tout le monde peut conter, s'il connaît une bonne histoire. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'exode rural et l'industrialisation, le conte perd sa place, les gens s'en désintéressent. La convivialité du monde rural n'est pas présente en ville, mais plutôt l'individualisme. De plus, en ville l'accès à la radio et à la télévision est plus facile. La mode est à l'heure des médias. Le conte oral est alors déraciné et relégué au dernier plan car d'autres types de loisirs s'imposent comme le cinéma.

Ce déclin n'est pas si accusé dans les camps de bûcherons. En effet, là-bas, au fond de la forêt, loin de la ville et des moyens de communication, le conte continue de se perpétuer. De nombreuses compagnies forestières engageaient des conteurs, pour amuser ces travailleurs isolés de tout. Mais, lorsque ces hommes-de-bois furent remplacés par des machines, l'écho des contes resta pour toujours dans ces forêts.

Parallèlement au développement du conte oral, le conte écrit avait fait son apparition sur la scène littéraire québécoise. Ainsi, des écrivains tels Fréchette avec *L'Iroquoise du lac Saint-Pierre* (1861) ou bien Beaugrand avec *La Chasse-galerie et autres récits* (1900), avaient façonné l'imaginaire des contes québécois dans leurs recueils de contes. De même,

plusieurs ethnologues au début du XX<sup>e</sup> siècle prirent conscience de la richesse du conte et de la tradition québécoise et commencèrent à faire un collectage de cette culture orale.<sup>1</sup>

### **Une marche vacillante**

Le conte oral n'a réellement jamais disparu, il s'est tenu en périphérie. Le conte oral était toujours présent dans les programmes scolaires ou bien dans les lectures à la nuit tombante de certains parents qui perpétuaient et qui perpétuent encore la tradition sans peut-être même le savoir.

Tel un Phénix, le conte a su renaître dans les années 1970 de ces propres cendres. Kim Yaroshevskaya, Michel Noël, Jocelyn Bérubé, Alain Lamontagne, Petronella Van Dijk ont insufflé un nouvel élan au conte. Fatigués de la société de consommation, du capitalisme, de l'individualisme, et du danger de la perte des valeurs traditionnelles, les gens sourient de nouveau au conte qui apporte des valeurs sûres. Le vieil art coriace refait surface petit à petit et timidement, mais la scène n'est plus la même : les foyers sont désormais remplacés par les Festivals et les bars. Ainsi, vers 1984, certains conteurs décident de se réunir entre amis à Montréal dans un café nommé « La Petite Ricane », autour d'histoires vécues. C'est un nouveau tournant pour le conte. En 1985, le conte prend son véritable envol avec le premier festival consacré entièrement au conte : le festival des Hauts-Parleurs au musée de la civilisation à Québec.

### **L'essor du conte oral**

Il n'y a pas de doute, le conte oral est bien présent et compte s'installer. Les preuves sont irréfutables, de 1985 à 2000 nous assistons à ce que les chercheurs comme Boivin ou Calame-Griaule ont appelé le *Renouveau du conte*. De ce fait, les festivals de contes se multiplient et les soirées de contes gagnent du terrain. De nouveaux noms de conteurs apparaissent sur le devant de la scène comme Jean-Marc Massie, André Lemelin, Joujou Turenne, ...

Mais encore, le conte québécois commence à faire du bruit sur les scènes internationales. En 1991, lors du Festival du conte en Isère, en France, Marc Laberge remporte le concours. Aussi, en 1997, Michel Faubert gagne la médaille d'or dans la discipline conte aux Jeux de la Francophonie. Le conte québécois prend de l'importance au niveau international. Les conteurs québécois sont reconnus dans toute la Francophonie.

---

<sup>1</sup> Marius Barbeau initia dès 1911 ses recherches autour de la tradition orale du Québec et rédigea plus de 1700 publications dont plus de 400 contes.

## **Le XXI<sup>e</sup> siècle**

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, le conte oral connaît une nouvelle bouffée d'air frais avec l'arrivée de conteurs jeunes et dynamiques comme Fred Pellerin, Renée Robitaille, Éric Gauthier, Nadine Walsh, ... Ainsi, de 2003 à 2005 poussés par le succès de Fred Pellerin<sup>2</sup>, les conteurs sont de plus en plus nombreux. Grâce aux différentes soirées de contes organisées un peu partout au Québec, la nouvelle vague de conteurs peut se faire une place dans les arts du récit. Ainsi, « Les Dimanches du conte » du Sergent recruteur réunissent toutes les générations de conteurs. Les médias diffusent des extraits des spectacles : Radio Canada émet le *Dimanche du conte*, et Radio Montréal les Soirées organisées par la Maison de production Cormoran.

Mais encore, avec la création de Planète Rebelle, l'engouement du public commence à être pris au sérieux par la critique littéraire. En effet, jusqu'à présent les spectacles appartenaient à l'oralité, à l'art du récit. Toutefois, avec l'apparition des livres CD de contes, le conteur n'est plus un simple artiste, mais devient aussi un écrivain et inscrit ses contes dans la mémoire du conte québécois. Ces œuvres revisitent la tradition ou encore inventent des contes originaux et inédits. N'importe qui peut d'ores et déjà écouter un conteur sans sortir de chez lui.

## **Le métissage**

Comme nous l'avons déjà dit, le conte est sorti des foyers, de ce cadre intimiste, vers l'extérieur. D'ailleurs, le public n'est plus familial ou connu mais totalement inconnu. Le conteur tisse pendant sa narration, un lien étroit avec ces femmes et hommes venus spécialement pour l'écouter. Pour pouvoir survivre parmi ces arts, il doit faire preuve d'originalité.

Pour que le conte ait une place importante dans le panorama actuel de l'Art de la parole, il est primordial qu'il vive avec son temps. Pour cela, une modernisation doit être faite. Utiliser des techniques issues d'autres arts comme le théâtre, la danse, la musique, la poésie. Le conte devient spectacle et le conteur presque performeur. D'ailleurs, ce n'est pas quelque chose de nouveau. De tout temps, les arts se sont alimentés les uns des autres pour s'ouvrir à de nouvelles perspectives. Déjà le conte utilisait l'humour et la musique dans ses débuts. Aujourd'hui, il doit apprendre à cohabiter avec les arts de la parole.

---

<sup>2</sup> Fred Pellerin a connu un grand succès avec ses spectacles mais aussi avec sa trilogie: *Dans mon village, il y a belle Lurette...* (2001), *Il faut prendre le taureau par les contes !* (2003) et *Comme une odeur de muscles* (2005).

Le conte a ses racines mais il peut accumuler d'autres techniques pour répondre à un public de plus en plus diversifié. Le bon conteur contemporain pourra spectaculariser son conte sans en perdre l'essence. En effet, bien qu'il utilise des artifices, il n'oubliera jamais que le noyau de son spectacle c'est la propre narration, c'est-à-dire, les mots. C'est pourquoi, un vrai conteur pourra raconter avec micro, avec une mise en scène, avec de la musique, de l'humour... et sera aussi capable de raconter sans artifices.

L'hybridisme narratif du conte est aussi une autre façon d'actualiser le conte. En effet, dans un même conte il y aura du merveilleux, du fantastique, du philosophique. Prenons l'exemple de Claudette L'Heureux avec *Balade à Bagdad*. Dans sa narration, elle va du récit de vie au conte philosophique, tout en racontant l'histoire d'une façon traditionnelle sans oublier des clins d'œil à l'époque actuelle. De même, Michel Faubert s'aventure dans certains de ces contes à créer des atmosphères éminemment poétiques.

### **Le statut de conteur**

Le conte est en plein essor, mais aussi la façon de raconter. En effet, le conteur perd son anonymat. Il devient créateur car souvent il crée ses propres contes. Le statut du conteur change, certains d'entre eux vivent du conte.

Le conte oral bouillonne et au milieu de cette expansion il doit s'organiser. La création d'une association de conteurs québécois est incontournable. Ainsi, en 2003 naît le RCQ (Regroupement du conte). Le RCQ permet de faire valoir la spécificité du conte et aussi de promouvoir le conte québécois. Grâce à cet organisme les conteurs sont enfin représentés et peuvent réclamer divers droits. Ainsi, ils obtiennent des bourses du CALQ et d'autres organismes qui jusqu'à présent ne leur étaient pas accordées.

### **La crise du conte oral**

À ce stade de notre étude, nous pouvons constater que le conte oral a marqué les vingt dernières années. Mais qu'en est-il en 2014 ? Les festivals sont-ils si nombreux ? Ainsi, depuis 1985 jusqu'à nos jours, environ dix-sept festivals annuels ou bimensuels (dont nous ayons connaissance) ont été créés au Québec. Par contre, sept d'entre eux n'existent plus. De plus, on remarque que depuis 2005, il n'y a eu que la création de deux festivals : celui du texte court de Sherbrooke qui n'est pas à proprement dire un festival du conte, mais plutôt un événement où la poésie, la nouvelle, la performance, la chanson, la vidéo et même les arts visuels se côtoient, et l'autre, le Festival des contes maltés, un festival très jeune avec une



seule programmation. Ce festival réunit lui aussi différents genres: conte, poésie et musique, même si la base du festival reste bien évidemment le conte.

Mais encore, remarquons que lorsque la soirée du conte, par excellence la plus importante, la Mecque du conte, c'est-à-dire, « Les Dimanches du conte », déménagèrent au Cabaret du Roy, après la fermeture du Sergent Recruteur en 2009, ce fut un fiasco. Ainsi, le bastion du renouveau du conte perdit son charme, dans un local trop moderne et peu familial. Aussi, la disparition des soirées des Mardis Gras, du Divan Orange et du Café Lubu à Montréal toucha profondément le milieu ces dernières années.

De plus, de 2006 à 2011, les gestionnaires du RCQ ont connu un essoufflement. Pas assez de conteurs ou bien des conteurs trop fatigués pour continuer à organiser tous ces événements si peu financés et qui demandent de gros efforts. La baisse des événements crée un cercle vicieux. En effet, pour apprendre à conter il faut se former, mais aussi avoir un bagage riche et varié et pratiquer devant un public. Mais comment y arriver avec tellement d'obstacles et de portes qui se ferment ? Moins de salles, moins de possibilités pour s'exercer et donc pour s'améliorer. Dans le Bulletin du conte du RCQ n° 21, Petronella Van Dijk affirmait:

Il y a quelques jours, j'ai reçu un message (d'André Lemelin et de Nicolas Rochette) dans lequel on s'inquiétait du fait que les lieux de diffusion en conte à Montréal sont en train, petit à petit, de disparaître. La crise ne peut pas être la réponse à tout. Les « *House Concerts* » ne seront pas non plus la réponse à tout... Mais je crois que nous devons nous poser sérieusement la question de l'avenir du conte, si nous y tenons. Non pas chacun de notre côté, mais ensemble (2011 : 12).

À cela il faut ajouter, la difficulté de se faire un bagage de récits, étant donné que si le conteur veut puiser dans la tradition orale il devra consulter les archives de l'Université de Laval ou alors limiter son répertoire au conte littéraire ou de création. Il faudra se déplacer, car les archives ne sont pas accessibles sur la toile.

### **École du conte ?**

L'école nationale de l'humour à Montréal est un lieu de convergence qui depuis plus de vingt-cinq ans transmet des connaissances, des formations et où les élèves sortent diplômés. Depuis 1960, L'École nationale de théâtre est considérée comme la principale école de formation théâtrale au Canada. Qu'en est-il de l'école du conte ? Rien ! Le manque d'institutionnalisation ou de théorisation reste un obstacle dans la définition même de cet Art du récit. Petronella Van Dijk soulignait « qu'il serait important d'avoir une “ école ” de conte

au Québec, notamment pour que le public prenne conscience de son existence [du conte]. Et que les médias le prennent un peu plus au sérieux » (2005 : 7).

De surcroît, La Maison des arts de la parole offre des formations pour les conteurs, amateurs et professionnels, depuis 2003. En 2008, Cantine motivée, à Montréal, organise des formations pour les conteurs de la relève. Depuis sa fondation, le RCQ, organise aussi de merveilleuses activités pour bien former. Sans oublier les nombreuses formations qui ont lieu lors des divers festivals de contes. En revanche, aucun programme de formation spécifique n'est soutenu par l'État et, donc, aucune formation pour conteur n'est gratuite. Par conséquent, seulement certaines personnes peuvent se payer leur formation et améliorer, les autres sont vouées à la stagnation dans le métier à cause des prix des formations. De plus, les formations restent maigres et peu variées alors que le conteur lui, doit être un artiste complet et dominer aussi bien le corps, que la voix, le répertoire et aussi l'écriture. Ainsi, il n'est pas rare de croiser sur scène un « conteur » qui sans même avoir suivi de formation monte sur les planches.

En dernier lieu, les humoristes jouissent du gala « Les Oliviers », qui récompense les artistes du milieu de l'humour au Québec. Aussi, aux États-Unis, il existe le prix *Storylling World Awards* qui prime dans différentes catégories le conte en anglais. Pourtant, excepté quelques prix à droite et à gauche, aucun gala francophone annuel n'est encore organisé.

## **L'économie**

Étant donné qu'aujourd'hui les conteurs vivent de leur art, la question économique reste très importante. Depuis 2008, le monde est plongé dans une crise économique et cela touche le conte oral de près ou de loin. Effectivement, au niveau des subventions, l'État consacre moins de bourses et avec des montants plus bas. Sans compter que le milieu du conte reste un art jeune et donc il n'aura pas le même poids au moment d'accorder des prêts ou de financer certains spectacles. Effectivement, en 2008-2009 seulement 15% des demandes de bourses du CALQ ont été attribuées au conte.

Par ailleurs, le cachet des conteurs reste encore trop bas par rapport à d'autres arts comme le théâtre. Bien que les rétributions aient augmentées entre 2005 et 2011, elles n'en restent pas moins ridicules parfois. En conséquence, les conteurs professionnels doivent passer de longs séjours en France ou ailleurs, car ils sont mieux reconnus et mieux payés.

Par rapport au public, Van Dijk déclare qu'il y a « une désaffection de plus en plus grande du public depuis plusieurs années » (Frère ours, 2013a :18). Aussi, après « l'engouement du conte » et sa médiatisation, surtout avec le conteur Fred Pellerin, les

médias ont abandonné le milieu et s’y montrent indifférents. Auparavant, les médias étaient si centrés sur le conte que la promotion des soirées et des festivals se faisait pratiquement toute seule. Aujourd’hui, tout étant revenu à la normale, les organisateurs doivent pouvoir financer des campagnes publicitaires. Jocelyn Bérubé définit ce phénomène comme « un engrenage, une spirale calquée sur les règles de l’industrie médiatique populaire et populiste du nivellement par le bas » (Collectif Littoral, 2011 : 153).

Mais encore, la crise a submergé les foyers dans une consommation culturelle plus restreinte. Les loisirs sont souvent sacrifiés ou relégués au deuxième plan. Alors, pourquoi aller voir un conte ? Cet art est souvent mal connu par le public qui pense que le conte est réservé aux enfants seulement. D’ailleurs, il y a peu d’information sur la toile, peu de pancartes, de spot publicitaire, ...

### **Un milieu divisé**

À l’époque du spectaculaire, le conte doit se soumettre à la volonté du public et aussi de l’industrie culturelle. En conséquence, deux positions se discernent dans le milieu du conte oral québécois : celle des « traditionnels ou puristes » du conte et celle des « modernes ».

En outre, pour certains conteurs le recours aux techniques théâtrales, les effets scéniques, la musique engendre une perversion du conte et non pas une évolution. André Lemelin, défenseur du conte traditionnel représente cette partie du secteur plus ancré dans la tradition ancestrale. Il s’attaque à la théâtralisation du conte et pense qu’en l’utilisant on ne fait pas quelque chose de mieux ou de pire, mais simplement quelque chose d’autre, pas du conte (Vaïs, 2009 : 88). Un véritable conteur n’apprend pas par cœur son texte, il le mémorise par répétition orale et de ce fait son conte n’est jamais complètement fini. Son canevas peut même changer au moment même où il entre sur scène, face à son public. L’actualisation du conte se fait à travers le langage, la narration et non pas à travers la multidisciplinarité (Vaïs, 2009 : 89). Mike Burns représenterait par exemple le conteur traditionnel par excellence. Les yeux fermés, la voix basse mais tranchante, l’Irlandais du Québec fait partie de la race des conteurs à long souffle, ancré dans la terre qu’il porte en lui.

Par contre, pour d’autres, tous les arts empruntent les uns des autres. Il est donc évident que le conte aussi peut le faire. Du reste, il faut souligner que la musique a toujours fait partie intégrante du conte et que l’humour aussi comme le montre si bien le personnage de

Jos le Violon de Louis Fréchette<sup>3</sup>. De même, il existerait donc des courants artistiques dans le conte. D'ailleurs, identifier ces courants serait un exercice plus enrichissant que d'en imposer un seul comme étant la « vraie » façon de conter. Plutôt que de les discréditer, le conte oral s'enrichirait en reconnaissant l'audace de ceux qui sortent de l'ordinaire. Pour ce secteur, il faut explorer et expérimenter pour ouvrir de nouvelles voies. Ainsi Robitaille affirme que la théâtralisation doit être au service de l'histoire et Massie ajoute que la mise en scène d'un conte n'est pas une « béquille pour pallier la faiblesse de l'histoire » car c'est à ce moment-là que les artifices du conte deviennent dangereux (Vaïs 2009 : 91, 92). Comme le souligne Massie, le conte oral doit « s'efforcer d'échapper au désenchantement du monde » (Massie 2001 : 88) et donc continuer de nous faire rêver.

### **Le monde change, le conte s'adapte**

Tout d'abord, le conte a su se réinventer, se chercher de nouveaux horizons pour s'épanouir et pour ne pas être délaissé par son public. De là, naissent différentes initiatives comme le Festival du texte court de Sherbrooke. En 2013, lors de ce festival pendant cinq minutes conteurs et slameurs<sup>4</sup> du coin s'affrontèrent dans le tout premier slam de contes en terres estriennes. Un tournoi amical animé par Jean-Sébastien Dubé et Sophie Jeukens. Les slams de conte connaissent un grand essor depuis que Mathieu Lippé a remporté en 2009 la médaille d'or aux Jeux de la Francophonie. Porté par le plaisir de la parole, il a naturellement inclus cette poésie slam au travers de ces spectacles de contes. En 2013, c'est Stéphane Guertin qui remporte la médaille d'or des Jeux de la Francophonie. Dans son spectacle, il nous livre une performance entre le conte et la musique, du slam à la tradition. Seul sur scène, il adapte à sa façon des histoires vraies en créant ses propres rythmes à partir d'objets quotidiens et grâce à son vélo muni d'éléments sonores surprenants.

Mais encore, le leitmotiv du conte est bien le même pour presque tout le milieu du conte, laisser place au mélange, à la création, à une perspective transdisciplinaire et transgénérationnelle. Pour Frère Ours, le conte est toujours en évolution, en transformation au rythme de la société qui le perpétue (2013b :13). On doit trouver des façons ingénieuses pour augmenter sa visibilité et multiplier son retentissement. Ainsi, Nadine Walsh dans son conte *Femmes pirates ou crise de foi(e)* utilise tous les arts qu'elle a côtoyés comme le théâtre, la danse, le mime et même les arts martiaux. Toutefois son conte reste très physique, elle joue de

---

<sup>3</sup> Louis Fréchette, (1974), *Les contes de Jos le Violon*, Montréal : L'Aurore. Cette anthologie de contes est une édition posthume.

<sup>4</sup> Un slameur est un artiste qui compose ses propres textes poétiques pour ensuite les réciter sur un accompagnement musical.

sa voix et de sa présence corporelle et le conte devient une parole incarnée.

### **Nouveaux lieux**

Après avoir franchi le pas de la porte, le conte peut être partout : écoles, hôpitaux, prisons, bars, théâtre, randonnées, ... n'importe où il y ait un public disposé à écouter. Par exemple, le village de Défricheurs de Saint-Prosperest est une reconstitution d'un village ancien représentant la vie rurale québécoise au XIX<sup>e</sup> siècle. Là-bas, on peut assister aux Feux follets, des soirées de contes et légendes éclairées de fanaux et animées par une troupe de conteurs envoûtants.

En outre, la création par un amateur de contes du site *Au conte dormant*, en Estrie, il y a trois ans, élargie les alternatives du secteur. En pleine forêt et en été, il est possible de faire du camping et en même temps le samedi soir entendre un conte. Ainsi, nature et conte s'unissent et en juin 2013 une conteuse de la taille de Stéphanie Bénéteau présenta son conte *Persée* dans ce cadre idyllique. Cette démarche nous rappelle les soirées de contes dans les camps de bûcherons, une sorte de retour aux sources.

Finalement, le projet « La grande virée » balade le conte dans différents lieux, là où peut-être il se fait plus rare. Dès lors, André Morin met sur pied cette expérience inédite jusqu'à présent du 22 septembre au 5 octobre 2013. Accompagné par d'autres conteurs, huit au total, il s'aventure dans une marche de Montréal à Québec. Ils vont lors de leurs arrêts conter, en échange d'un gîte et d'un repas. L'expérience fut très gratifiante malgré certains petits problèmes. Le projet sera remis en marche de nouveau en 2015.

### **Du poil de la bête**

Premièrement, nous savons que les soirées de contes sont à nouveau très actives aujourd'hui à Montréal grâce au Cercle de conteurs de Montréal. Mais, d'autres Cercles de conteurs offrent aussi des soirées de conte, comme le Cercle des conteurs du Haut-Saint-Laurent, le Cercle des conteurs d'Abitibi-Témiscamingue. Evidemment, il ne faut pas oublier « Les samedis de contes » des Trois-Pistoles, « Les Dimanches du conte » au Gainzbar (Montréal) et la Maison des arts de la Parole de Sherbrooke qui est très énergique et organise de nombreux événements.

De même, depuis 2009, l'expansion du RCQ est exponentielle et le nombre de membres a même fait un bond de près de 35% en deux ans et cela continu. Le RCQ prévoit atteindre 200 membres cette année ou l'année prochaine.

Mais encore, l'année 2014 est une date très importante pour les conteurs puisque, grâce au partenariat de Fred Pellerin et du CALQ, un conteur va pouvoir bénéficier d'une bourse. Ce projet pilote a eu lieu en avril 2014. Pendant un mois un conteur peut se loger à Saint-Élie-de-Caxton dans la résidence de création et suivre une formation complète.

### **Du conte au cinéma.**

Quand on parle de conte et de cinéma aujourd'hui un seul nom retentit : Fred Pellerin. En 2008, Luc Picard réalise le film *Babine* d'après le scénario de Fred Pellerin tiré de son livre *Il faut prendre le taureau par les contes*. Afin de mieux personnifier l'esprit et les jeux de mots du conteur, on peut dire que Picard a dû se lancer un bien beau défi. Défi technique d'abord, puisqu'il fallait recréer de toute pièce une atmosphère totalement irréelle dans un studio avec un budget somme toute assez limité. Défi artistique ensuite, car si les mots, les textes de Fred Pellerin passent parfaitement à l'écrit ou en parole, les recréer en images n'était pas si évident. Mais, le défi fut relevé car *Babine* fut un grand succès en salle avec plus de 370 000 spectateurs. Puis, en 2009, il remporta sur ses neuf mises en nomination cinq du Prix Jutra. Ensuite, il a continué avec *Comme une odeur de muscles* qui devient *Ésimésac* à l'écran. Le film était très attendu, toutefois il est un peu décevant par rapport à *Babine*. Fred Pellerin a prouvé que l'adaptation d'un conte québécois est toujours une valeur gagnante. Il a su raviver la flamme du spectateur grâce à une richesse stylistique dans les dialogues, ainsi que l'habituelle poésie que l'on connaît bien du célèbre conteur et chanteur. Si Walt Disney peut faire des adaptations de certains contes de Perrault ou Grimm, pourquoi pas adapter aussi des contes littéraires contemporains québécois et leur donner une deuxième vie ?

### **Conclusion**

Le conte oral après avoir fait face à différentes crises internes et externes, et connu des hauts et des bas, reprend le devant de la scène. Il a su, fort heureusement, s'ouvrir au monde actuel, nonobstant sans renier son passé et sa tradition. Tout cela confirme que, loin d'être une mode passagère, le conte s'implante solidement dans le paysage culturel. Néanmoins, avant qu'il ne prenne la place qu'il mérite, beaucoup de chemin reste à faire. Pour le milieu, ce travail consiste surtout à se donner un cadre de référence en matière de formation et de critique des conteurs. Contrairement aux autres disciplines artistiques, le conte ne possède que peu de points de repère théorique. La mutation du conte a donné du regain au secteur. Mais, après son engouement accéléré le conte a connu une sorte d'essoufflement ou de désuétude il y a quelques années. Le métissage du slam avec le conte et, surtout, les deux dernières

médailles d'or des Jeux Francophones annoncent un bel avenir sans relâche. Le conte n'a pas encore déclamé son dernier mot, il est en phase de redéfinition. Bref, cric crac le conte est chamboulé, cric crac le conte n'est pas encore fini.

### Références bibliographiques

- BOIVIN, A. (2009) « La littérature québécoise : une littérature de l'Amérique », *Québec français*, n°154, p. 60-65.
- COLLECTIF LITTORAL (2011) *Le conte – témoin du temps, observateur du présent*. Montréal: Planète rebelle.
- FRERE OURS (2013a) « B.A.S.E DU CONTE », in [http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/bulletin\\_32\\_du\\_rcq\\_0.pdf](http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/bulletin_32_du_rcq_0.pdf) (Consulté le 20/11/2013).
- , (2013b) « Une école du conte au Québec », in [http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/bulletin\\_30.pdf](http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/bulletin_30.pdf) (Consulté le 20/11/2013).
- MASSIE, J.-M. (2001) *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*. Montréal: Planète rebelle.
- VAÏS, M. (2009) « Conter ou donner un show », in <http://radiospirale.org/capsule/conter-ou-donner-un-show> (Consulté le 20/11/2013).
- VAN DIJK, P. (2005) « Description du milieu du conte au Québec », in [http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/milieu\\_2005.pdf](http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/milieu_2005.pdf) (Consulté le 20/11/2013).
- , (2011) « Mot de la présidente », in [http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/bulletin\\_conteqc\\_21.pdf](http://www.conte-quebec.com/sites/default/files/documents/bulletin_conteqc_21.pdf) (Consulté le 20/11/2013).

**L'EXPRESSION DE LA FIDÉLITÉ ENVERS LES VALEURS NOIRES DANS  
RÉSIDENTE PRIVILÉGIÉE DE MARIA CASARÈS**

Beatriz Coca Méndez  
Universidad de Valladolid  
[bcocam@ffr.uva.es](mailto:bcocam@ffr.uva.es)

**Resumen**

Española de nacimiento, la vida de María Casares estará marcada por la Guerra Civil, lo que acarrea el exilio en Francia. La Ocupación de París será decisiva, ya que los avatares de la historia le solicitarán renacer y hacer frente a los desafíos que impone el rostro cambiante de un tiempo de incertidumbres. En París, el exilio inaugura una época de aprendizajes y nuevas fundaciones, tan significativos como el nuevo nacimiento cronológico en las tablas del teatro des Mathurins en 1942. De hecho, el teatro será la patria de elección de la actriz y en la que recobrará las fuerzas para llevar a cabo su búsqueda e interpretar los claroscuros que tornasolan la comedia humana, y expresar su fidelidad al país de adopción y al de nacimiento.

**Résumé**

Espagnole de naissance, la vie de Maria Casarès va être marquée par la guerre d'Espagne, ce qui entraîne son exil en France. L'Occupation de Paris sera également décisive, puisque les aléas de l'histoire vont lui demander de renaître et de faire face aux défis qu'impose le visage changeant d'un temps d'incertitude. À Paris, l'exil inaugure la période des apprentissages et de nouvelles fondations, aussi signifiants que sa naissance en 1942 au théâtre, celui des Mathurins. En effet, le théâtre deviendra la patrie de son choix, où elle puisera la force pour entreprendre sa quête pour jouer les clairs obscurs qui colorent la comédie humaine, et pour exprimer sa fidélité envers son pays d'adoption et celui de ses origines.

Maria Casarès a certainement assisté à des événements déterminants dans le flux de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle européen, et qui se sont projetés, sans doute, dans la sphère de son intimité en introduisant des sentiments contrastés : l'espoir contre l'inquiétude, l'assurance contre l'angoisse... Or, la perturbation, voire le bouleversement, du quotidien ouvre un temps d'incertitude qui s'apparente de la notion de crise, du fait de la dualité que celle-ci suggère :



un échec ou un défi. Cependant, le sentiment de survie et la nature combattante de l'être humain la présentent plutôt sous l'aspect d'un défi, que cela soit la maladie ou la fracture sociale. Comme le mot crise contient et renferme autant de significations, il est indéniable que la vie d'une personne quelconque est traversée par des périodes de difficulté, de dépression et de malaise, mais qui se révéleront paradoxalement des moments décisifs dans son vécu. Pour cette réflexion, concernant le binôme crise et défi, notre choix porte sur Maria Casarès et, plus particulièrement, sur son livre de mémoires *Résidente Privilégiée*, œuvre dans laquelle l'actrice va consigner certains pans de sa vie. Ce récit est intimement lié à la guerre d'Espagne et, par conséquent, aux sentiments qui entourent l'exil : le déracinement et la crise d'identité, dans le domaine de l'individuel ; et dans un degré supérieur, il signale une fracture dans la société et son histoire. Dans ce parcours mémorialiste, Maria Casarès vient et revient sur le thème de l'exil et de la renaissance, ainsi que sur les différentes crises qu'elle a dû endurer le long de sa vie.

Le mot crise a été employé d'abord dans le discours médical et juridique pour indiquer une décision à prendre. En médecine, la maladie a été conçue comme une crise, parce que son irruption se traduit par un changement subit et temporel, dont l'issue va s'orienter impérativement vers le bien ou vers le mal. Bien que le sens figuré, ainsi que son sens politique, s'y ajoute plus tard, des traits spécifiques vont déterminer la notion de crise : d'un côté, la rupture d'un équilibre dans une durée limitée et, d'un autre, son dénouement par les conséquences qui en découlent. C'est ainsi que le terme crise a rejoint les domaines de l'individuel et du social, de sorte que les réactions émotionnelles et les périodes de la vie côtoient le malaise social, y compris des secteurs de l'activité humaine très différents.

Il faut remarquer que les connotations si diverses qui entourent ce mot rehaussent sa polysémie, alors que c'est plutôt la polyvalence qui le caractérise du fait de son emploi (Rault, Bikialo, 2003 : 2-3). En effet, les connotations multiples renvoient à des domaines très différents, mais dans lesquels il est toujours question d'un changement subit et décisif. Ce moment ponctuel, même dans une hiérarchie de valeurs, signale la perturbation de certaines circonstances, qui se prolongent dans la séparation entre le présent et le futur, dans le sens que l'avant est confronté à un après, susceptible d'être ressenti comme un avenir meilleur. Cependant, avant de traduire un échec, un bouleversement s'apparente plutôt à la notion de défi, qui, à l'origine, désignait la rupture d'un accord pour se concrétiser dans un combat ; c'est la provocation comme adversaire qui donne sens au duel dans l'espoir d'accepter ou de relever un défi. Sous cette perspective, un bouleversement quelconque se traduit dans l'action

d'affronter quelqu'un ou quelque chose, soit : une attitude, un comportement, un geste..., en même temps qu'il contient la réponse à une telle situation.

Cependant, la généralisation des connotations du terme crise et, plus particulièrement, son acception économique est remarquable, du fait de la périodicité qui la caractérise. Cette particularité a mis en évidence qu'une crise est constituée d'épisodes de rupture et d'équilibre, de sorte que c'est dans la phase de dépression que se reconstituent les ressources permettant la reprise. Placée sous le registre social, la crise est ressentie comme un trouble profond, qui augure un changement considérable ; dans cette circonstance, la société se voit vouée à prendre des décisions pour faire face aux défis, enfantés par le dysfonctionnement du corps social. Dans cette situation critique et dans un registre plutôt symbolique, l'homme se voit tirailé vers le haut ou vers le bas –tout comme il avait été question dans l'interprétation de la maladie–, mais dans ce cas-là, le sentiment de survie relève, plutôt, de l'engagement, ce qui le rapproche aussi du sens de gageure du terme défi. De ce point de vue, les potentialités de la crise deviennent un défi selon Paul Ricœur :

L'engagement est ainsi la source d'une conviction [...] qui constitue pour la personne la véritable sortie de la crise. [...] L'engagement est cet effort dirigé vers la formation de l'avenir humain : la crise naît ainsi au carrefour où l'engagement est en lutte avec la tendance à l'inertie, à la fuite, à la désertion (1988 : 12).

Sous cette perspective, l'écriture de *Résidente Privilégiée* relève autant de l'engagement que du défi, dans le sens que cette prose déclarative se double d'une recherche personnelle et intime, comme l'avoue l'écrivain : « la quête aveugle de cette part d'inconnu si intime, si profonde, qu'il me fallait enfin affronter » (Casarès, 1980 : 16). Mais ce défi spirituel prend un aspect matériel et, plus précisément, typographique, puisque le 7 novembre 1977, Maria Casarès signe un contrat d'édition chez Fayard, et qu'elle s'engage à rendre son manuscrit le 30 septembre 1979, il est question d'un livre de mémoires dont le titre provisoire est *Carte de séjour, résidente privilégiée*. Elle reçoit cette proposition avant de partir en Espagne en 1976, lors de son apparition sur la scène espagnole à l'occasion de la mise en scène du *Repoussoir* de Rafael Alberti<sup>1</sup>. Il faut rappeler que l'actrice mettra quarante ans pour

---

<sup>1</sup> Il faut préciser que Rafael Alberti était, lui aussi, un exilé et qu'il revenait dans son pays en 1976 tout comme Maria Casarès. En outre, la première du *Repoussoir* a été ressentie, selon le journal ABC, comme un « événement théâtral plein de significations » : « La noche de ayer, 24 de septiembre de 1976, en que se estrenó 'El Adefesio', de Rafael Alberti era más que una noche de teatro. Era el momento en que las dos Españas, separadas cruelmente por la guerra civil, se reconciliaban en el Arte, sin vencedores ni vencidos », ABC, domingo 26 de septiembre de 1976.

revenir dans son pays<sup>2</sup>, ce qui connote davantage le terme défi, parce qu'elle ne entreprendra l'écriture qu'après ce séjour en Espagne et « avec tout le passé dans la gorge ». Le 30 septembre 1979, Maria Casarès termine son *Résidente privilégiée*, qui sortira le 14 février 1980. C'est en 1981 qu'apparaît la traduction à l'espagnol, encore plus inaperçue que l'édition française.

Cette autobiographie est, donc, placée sous les auspices du voyage, c'est-à-dire : le retour en Espagne le 19 juillet 1976, le séjour à Madrid entre 1931-36 ou le premier exil et, finalement, le départ pour Paris en novembre 1936. La vie de Marie Casarès s'inscrit, sans doute, entre les deux extrémités d'un long parcours, de telle façon que l'élan autobiographique avoué par l'écrivain donne sens réel et figuré à ce grand voyage qu'est l'écriture de l'intimité. Le thème du voyage et de l'exil vont de pair, parce que le retour ou l'accomplissement de cette trajectoire apportent à l'écrivain du recul, ainsi qu'une perception plus globale pour entreprendre le récit autobiographique, comme le signale Rosa M<sup>a</sup> Grillo (1998 : 123). En outre, les connotations du terme voyage se projettent aussi sur la façon scripturale, à savoir : la linéarité qui caractérise les mémoires, enchaînées selon la cadence de la chronologie, mais aussi une écriture discontinue ou interrompue au gré des associations et des relations tissées par les méandres brumeux de la mémoire. Le lecteur est confronté à une chronologie linéaire, bien qu'elle soit brisée par les anticipations, les ellipses, les associations libres..., dans le but de reproduire aussi les états d'âme de l'écrivain : « la quête aveugle de cette part d'inconnu si intime, si profond, qu'il me fallait enfin affronter » (1980 : 16).

La biographie de Maria Casarès consigne qu'elle est née le 21 novembre 1922 à La Corogne (en Espagne) et qu'elle est décédée à l'âge de 74 ans, le 22 novembre 1996 à Alloué (en France). Il s'agit, donc, d'une existence qui a parcouru des moments décisifs de son temps, et certainement d'autres concernant la sphère de l'individuel et de l'intimité, tels que la maladie, la séparation et les réactions émotionnelles envers ces ruptures et, par conséquent, envers de nouvelles fondations à bâtir, dans la mouvance crise-défi-gageure. Par ailleurs, ces deux extrémités de son existence donnent un autre portée au terme voyage, en rapport étroit à la notion de crise, parce que la présence du père –Santiago Casares Quiroga– est fondamentale dans un premier parcours vital et dont la disparition –le 17 février 1950– ouvre un temps d'incertitude et de détresse ; en outre, l'irruption du théâtre, nouvelle fondation à conquérir,

---

<sup>2</sup> En effet, l'actrice n'hésite pas à déclarer qu'elle avait mis 40 ans pour revenir dans son pays, alors qu'elle ne viendra plus jamais dans sa Galice natale, dans l'espoir de bien garder ses souvenirs d'enfance (1980: 37). L'écrivain Manuel Rivas revient sur cette anecdote dans son article *Paseo en burro con Casares –El País*, 19 de octubre de 1997–, pour consigner le refus de l'actrice à visiter son pays d'enfance.

offre toute une panoplie de virtualités, y compris la quête d'une nouvelle identité jusqu'à un tel point que Casarès n'hésite pas à déclarer : « ma patrie est le théâtre ».

Cette autobiographie, voilée d'un récit d'apprentissage, fait une large place aux racines galiciennes et espagnoles de l'actrice, sans négliger la nouvelle patrie de son choix : la France et, en l'occurrence, le théâtre, ce qui est susceptible d'être conçu comme signe « d'avoir gagné un défi » ; en effet, elle déclare : « Mon nom est Maria Casarès. Je suis née en novembre 1942 au théâtre des Mathurins. J'y ai été élevée sous la tutelle de Marcel Herrand et Jean Marchat. [...] Ma patrie est le théâtre » (1980 : 344). Cette déclaration apporte une autre particularité à l'exposition des faits, parce que la protagoniste se voit investie d'une double qualité chronologique : sa date de naissance réelle et sa date symbolique, ce qui lui permet de jouer avec les clairs-obscurs de la comédie humaine<sup>3</sup> :

En ce jour de novembre de 1970, j'ai 28 ans d'âge. J'ai vu le jour en 1922. La terre dont j'ai été faite est la Galice. Je suis née au théâtre des Mathurins. Ma patrie est le théâtre et mon pays d'origine l'Espagne. Réfugiée. Célibataire, ma profession est l'exercice de l'art dramatique et j'habite le sixième étage du 148 de la rue de Vaugirard en tant que résidente privilégiée (1980 : 353).

Par ailleurs, du point de vue scriptural, la narration ainsi que la recherche des souvenirs devient un défi, puisque la déclaration de l'intimité prend les allures d'un aveu plutôt douloureux : « [Le] jour où j'entrepris, avec mon voyage en Espagne, l'aventureux trajet qui me mena à écrire ce livre et qui, pour commencer, m'obligea à forcer des tiroirs secrets restés jusque-là tabou, à la recherche de clés qui m'aident à ouvrir des portes jusque-là condamnées » (1980 : 316). Cependant, l'exposition de ces mémoires sollicite une esthétique, convenable aux différents épisodes et aux états d'âme qui la constituent ; c'est ainsi que la présence du *moi* se continue dans les multiples facettes des *je* probables, comme le remarque Claire Legendre (2013 : 46), de telle façon que c'est l'esthétique de l'énonciation qui colore les événements vécus<sup>4</sup>.

En ce sens, il est intéressant de rappeler certains aspects formels de ce livre, tels que le titre, la dédicace et sa structure. En effet, l'intitulé de ce récit de mémoires se prête à une lecture ambivalente, parce que *Résidente privilégiée* laisse entrevoir certains privilèges, dont María Victoria Casares Quiroga aurait pu bénéficier par son extraction sociale : une carte de

---

<sup>3</sup> Maria Casarès revient à plusieurs reprises sur cette particularité, indice caractéristique de sa nouvelle identité : comédienne et exilée espagnole.

<sup>4</sup> Il paraît évident que c'est l'auteur lui-même qui fait le tri de ses souvenirs et qu'il les enrobe de l'esthétique qui lui semble la plus convenable ; tout en sachant que l'autocensure peut avoir aussi sa contribution.

résidence, ce qui ne serait pas la règle générale pour d'autres exilés et immigrés<sup>5</sup>. Mais ce privilège peut être aussi toute une confluence de circonstances, lui permettant de devenir une grande comédienne, voir une grande tragédienne française. En outre, la dédicace « Aux personnes déplacées » peut être ressentie comme un hommage à ses compatriotes espagnols, sans négliger pour autant les esprits errants qu'avaient enfanté les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Finalement, la structure de ces mémoires s'articule sur trois volets –que l'écrivain appelle Livre I, II et III– et sur lesquels sont exposés les âges de la vie : l'enfance, la jeunesse et la maturité. Cependant, le titre de chaque volet penche plutôt pour les états d'âme et devient aussi signifiant que significatif ; à cet effet, le récit commence *Sous la tutelle de Pluton* et se termine par les *Privilèges de Saturne*, et entre les deux se dresse *Avatars*. Or, les connotations qui découlent de ces allusions donnent sens à la portée déclarative de ces mémoires.

Le Livre I concerne son enfance et sa première jeunesse, qui sont, certainement, influencées par l'activité politique de son père –Santiago Casares Quiroga–, la guerre d'Espagne et, par conséquent, l'exil en France 1936. Cette fracture familiale et sociale se double des sentiments amers : la déchirure, le déracinement et la plainte de la séparation. Le thème de l'exil reste, donc, lié à la nostalgie du pays perdu, mais paradoxalement le retour ne parviendra pas à l'atténuer. En ce sens, le titre de ce volet est éloquent –*Sous la tutelle de Pluton*–, parce que Pluton ou Hadès, comme le remarque l'écrivain elle-même, est une force ambivalente : « et si l'accent est mis d'abord sur les valeurs noires : la souffrance, le mal, le drame, le trou, le gouffre, l'absurde, le néant, la mort... il convient de lui associer toutes les valeurs de la renaissance... » (1980 : 9).

Le Livre II – intitulé *Avatars*– s'ouvre sur l'arrivée à Paris en novembre 1936, c'est-à-dire l'exil en France et les nouvelles fondations à bâtir. Ce sera, d'un côté, l'espace familial de l'intimité, dénommé *Le Pigeonnier* et, de l'autre, ce sera sa naissance au théâtre. Cette période est, elle aussi, traversée par des moments critiques sur le plan social et individuel, suite aux événements aussi déterminants que l'Occupation de Paris et, par extension, la Deuxième Guerre Mondiale. Cette période présente des colorations diverses : la vitalité et l'enthousiasme qu'inspire la consécration au théâtre et la connaissance de Camus, mais aussi la tristesse et l'amertume qui accompagne la mort des parents de María Casarès dans l'appartement dit *Le Pigeonnier* : sa mère, Gloria Pérez, en 1945 et son père, Santiago Casares, en 1950. Les événements qui peuplent cette période rendent significatif le titre de la

---

<sup>5</sup> En effet, le statut de *résident privilégié* fait allusion à la situation administrative que les autorités françaises accordaient à certaines personnes, comme le précise le Décret n° 46-1574 du 30 juin 1946.

troisième partie de ce volet, intitulée: *La Fiancée et la Mort*, d'autant plus que celui-ci se termine par ce mots de la fidèle Angèle : « *El señor... Se ha muerto esta noche*. C'était le 17 février 1950 ».

Le Livre III – *Privilèges de Saturne*– suit la déchirure survenue par le décès de son père. Cette absence, doublée de solitude, rend signifiant le titre, non seulement parce que Saturne ou Chronos est le Dieu du temps, mais parce qu'il est « chargé de nous faire accepter les épreuves que représentent les différentes crises de croissance » (1980: 333). Ce troisième volet suit une composition en diptyque : *L'amnésique* et *Le retour*, qui exposent la reconstruction de la personne après des expériences aussi douloureuses que la mort de son père et de son grand amour, Albert Camus : « [il] s'est brisé l'éclat même d'une magnifique maturité, quand j'ai dû retrouver des raisons pour grandir seule, quand disparurent, peu à peu, avec une régularité remarquable, ceux qui m'appelaient par ce qui sans doute était mon nom » (1980 : 340)<sup>6</sup>.

Comme on l'a déjà indiqué, la mouvance crise-défi-gageure va se traduire, dans ce contexte de l'intimité, dans la matérialité de nouvelles fondations, de nouveaux endroits de la sociabilité et de l'intimité, de sorte que l'appartement de la rue Vaugirard, dit *Le Pigeonnier*, s'éclipse au profit de la maison achetée à La Vergne<sup>7</sup>. En outre, les années 60 inaugurent, comme l'a indiqué Florence M.Forsythe, *le temps des métamorphoses*, parce que l'actrice va s'investir davantage dans le théâtre comme correctif « à ce vide qui succède au deuil » (2013 : 91). Cependant cette attitude thérapeutique ne parvient pas calmer le manque de ceux qui sont partis et, surtout, de ceux qui peuplaient sa mémoire.

Les années 70 marquent un tournant dans la vie de la comédienne, car le décès de Franco permettra à Maria Casarès de faire le chemin à rebours, soit : retourner dans son pays et pour les siens ; cela est d'autant plus signifiant que la narratrice ne cesse de rendre hommage à son père et à son engagement politique. Cette période marque un temps de renouvellement et, par conséquent, d'accalmie dans les esprits. Retournée de l'Espagne en 1977, Maria Casarès avoue : « Au cœur d'une ville réconciliée où j'avais échangé mon nid haut perché pour un pied-à terre, les amitiés comme la famille se renouvelaient. [...] éternelle

---

<sup>6</sup> En ce sens, Florence M.-Forsythe est plus précise : « Elle se souvient [...] de tous les noms par lesquels ils l'appelaient : Albert Camus la nommait 'l'Unique', son père Vitoliña, Marcel Herrand 'Mariquita » (2013: 130).

<sup>7</sup> En effet, Maria Casarès va s'installer rue Asseline à Paris, bien que *La Vergne* ait une place de préférence : « Maintenant ils sont partis. Moi, je m'appête à quitter le pigeonnier pour un rez-de-chaussée [...] – un pied-à-terre à la fois ouvert à toute intrusion et replié sur lui-même– Un coin qui dépayse et où l'on se retrouve– Seule– Avec Dominique– Mon poisson pilote– Et dans ce terrier, au centre, l'image de La Vergne » (1980 : 410)

exilée, vilain petit canard dans sa famille même, qui cherche son honneur et son Dieu [...] L'exil était terminé. Avant même qu'il ne le soit en vérité » (1980 : 418).

Enfin, cette dernière étape sera très décisive dans la quête de son identité dans cette *patrie mouvante* qu'a été le théâtre pour l'actrice. D'après la déclaration de Maria Casarès, son mariage avec André Schlessler, le 27 juin 1978, lui procure un nouveau visage, comme il est consigné dans son récit :

NOM : Maria Schlessler

PSEUDONYME : Maria Casarès

NOM DE JEUNE FILLE : María-Victoria Casares

ÉTAT CIVIL : mariée

NATIONALITÉ : Française.

Au fil du temps, son nom s'était adapté aux circonstances et, surtout, à la volonté de l'actrice, décidée à échanger les sonorités hispaniques pour l'accent francisant de Maria Casarès. Cet échange est-il, comme l'a proposé Jorge Semprun, le signe d'un masque ? Il est fort probable, comme le laisse entendre cette déclaration : « Voici mon mari. Le seul homme qui m'ait donné son nom après mon père, celui à qui je suis allée tout naturellement pour qu'il m'unisse à ma patrie nouvelle » (1980 : 432).

La fin de cette autobiographie nous permet de tracer un parcours vital, avec ses hauts et ses bas, ses moments d'exaltation et de chagrin... Ces moments décisifs constituent la biographie de l'écrivain-témoin, en l'occurrence Maria Casarès, qui prend ses libertés à l'égard de la narration de sa propre vie. Dans le cas de *Résidente privilégiée*, l'écriture est encadrée par le voyage que l'actrice fera en Espagne en 1976 et le retour en France en 1977, il s'agit, donc, d'un voyage physique et réel, alors que la discipline et l'écriture prennent d'autres allures beaucoup plus douloureuses et moins divertissantes. Les périodes troubles seront fréquemment nommés *nuit obscure*, *nuit noire*, même elles vont être désignées par une attitude *vivre en état d'urgence*. Or, Maria Casarès entreprend cette traversée scripturale et elle n'hésitera pas à dire : « En janvier 1979, enfin installée à La Vergne, j'ai entrepris le long voyage » (1980 : 419). Ce voyage étant symbolique, son chemin, loin d'être linéaire, va s'égarer sur des sentiers très divers.

De ce point de vue, le récit autobiographie obéit aux lois que s'impose l'écrivain : la vraisemblance, la fidélité à la mémoire et aux faits survenus, mais il sera toujours le maître de sa pâte à modeler ; c'est pourquoi cette remarque – « ce singulier exercice de mémoire qu'est *Résidente privilégiée* » – (Figuro et Carbonell, 2005 : 195) ne correspondent pas certainement à l'élan créateur de l'écrivain, inspiré aussi par la quête et l'enquête de son identité. Même si

Maria Casarès flâne par les méandres brumeux de sa mémoire, son récit permet au lecteur de reconstruire les avatars et la vie de María Victoria Casares Pérez, marquée par le voyage ou, plutôt, les déplacements (imposés et cherchés).

En effet, *le Voyage- As Meigas* est, certainement, le voyage dans son enfance en Galice : la famille paternelle et maternelle, avec leurs particularités, sans négliger les maladies qui les décimaient : l'épilepsie et la tuberculose. Cela a inspiré cette remarque humoristique : « Quand mes parents m'ont eue, ce fut par distraction ou maladresse » (1980 : 34), ce qui contredit, en quelque sorte, l'enfance choyée de Maria Casarès. Cependant, la maladie sera omniprésente et, par conséquent, une menace pour l'ordre physique, mental et familial : son père sera atteint de la tuberculose, tout comme Albert Camus. Cet univers galicien abrite les débuts de son éducation et, surtout, la présence du père : la bibliothèque, ses livres et son laboratoire de sciences. La présence imposante du père<sup>8</sup> demande le premier déplacement : en destination de Madrid, où Maria Casarès trouvera une nouvelle école et assistera à des épisodes qui compteront dans sa vie sur la scène. Elle fera preuve aussi de son engagement à l'hôpital *Oftalmológico* :

Quand j'eus 13 ans, la guerre civile espagnole [...] Tout à coup je me trouvais face à l'autre versant du monde ; dans un hôpital, soignant des blessés, avec toutes les atrocités que l'on pouvait y voir. Ces deux choses, l'une après l'autre et ensuite l'exil, furent également l'un des plus grands privilèges qu'il me fut donné de vivre pour ensuite assumer tout ce qui allait m'arriver et essayer de trouver un privilège dans les choses les plus dures (1980 : 78).

La Guerre d'Espagne marque un nouveau tournant, et le 20 novembre 1936, Maria et sa mère arrivent à Paris. C'est le début de son apprentissage, c'est-à-dire l'éveil de son goût par le théâtre et le besoin impérieux de maîtriser la langue française : peau nouvelle qui cache une autre : « Je m'y suis mise, je suis tombée à bras raccourcis sur cette belle langue qui m'échappait toujours ». Ces années d'apprentissage vont être marquées par l'Occupation de Paris, et surtout des connaissances remarquables, au sein du théâtre et de la culture parisienne. Le récit de Maria Casarès, sous les apparences de suivre un ordre chronologique, se perd dans ses réflexions, ses digressions et la médiatisation que lui procure le théâtre, ce qui ne veut pas dire un manque de véracité, mais une perception particulière. Cette approche à l'écriture, ainsi que le support des images et des personnages du théâtre, lui ont inspiré le reflet si luisant de certains faits et de certaines personnes, en dépit de ce que l'on pourrait dire les détails croustillants de la vie privée. A cet égard, le portrait qu'elle offre de Camus est très affectueux

---

<sup>8</sup> L'hommage que Maria Casarès rend à son père fait, en quelque sorte, un contrepoids à une certaine volonté d'effacer les traces de son existence, tels est le cas de la disparition de la maison à La Corogne, la vente aux enchères de la bibliothèque et, ce qui est encore plus significatif, la volonté d'effacer ses données du registre civil.



—« je n’ai jamais pu vivre qu’à travers mon père et à travers Camus [...], il remplissait de sa présence les lieux de ma vie. [...] J’ai aimé Camus et j’aime Camus » (1980 : 388-389).

On pourrait dire que les mémoires de Maria Casarès portent davantage sur son enfance et sur sa jeunesse. Cet âge de la vie coïncide avec des apprentissages si significatifs : le théâtre, la crise sociale qui accompagne l’occupation de Paris, y compris la maladie ; or, l’écrivain essaie de transposer sur son récit et son écriture formelle les ruptures et les moments de tension qui les caractérisent. C’est ainsi que le format change, le pointillé sépare des idées divergentes, les personnages se doublent de références au théâtre, tel est le cas de son mari André Schlessler, appelé Ariel en souvenir du personnage du drame de Shakespeare *La Tempête*. Il est fort probable que les clairs obscurs qui enveloppent les personnages qui déambulent par ce récit, ainsi que la sélection des épisodes qui le constituent, soient recherchées par Maria Casarès comme preuve de fidélité aux siens et à elle-même, même si elle n’hésite pas à avouer : « Aujourd’hui je sais que, pour mieux chercher qui je suis, il faudrait à ce livre un second volet » (1980 : 420). Finalement, on pourrait dire qu’il s’agit d’un choix, mais qui a été précédé par des décisions à prendre et des convictions, gageure de fidélité envers les valeurs noires :

Je me dois de représenter au mieux ce qui m’est confié : c’est-à-dire le monde au théâtre et, à travers le théâtre du monde, la France hors de la France, l’Espagne errante en France, et l’exil partout. En deux langues. Car bien que d’après ma carte de séjour je sois née en Galice [...], je suis une actrice française, faite à part entière par la France qui a accepté la matière brute qui lui était échue de l’Espagne [...]. Mais bien qu’enfant de la France, dans ma nouvelle patrie le théâtre, ma nationalité –comme mes origines– reste espagnole ou, pour mieux dire, réfugiée espagnole en France. Or, pour être digne de la France qui m’a accueillie [...], je me dois d’abord de rester fidèle sinon à l’Espagne qui se tient au-delà des Pyrénées [...], du moins à l’Espagne errante (1980 : 354).

### Références bibliographiques

- CASARES, M. (1980) *Résidente privilégiée*. Paris : Fayard.
- FIGUERO, J. et CARBONEL, M-H. (2005) *Maria Casarès : L’étrangère*. Paris : Fayard.
- GRILLO, R.M. (1998) « Maria Casares, residente privilegiada en París », in Alted Vigil A. et Aznar Soler M. (éds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en España*. Salamanca: Aemic-Gexel.
- LEGENDRE, C. (2013) « Quel pacte entre moi et moi? », *Le Magazine littéraire*, n° 530, p.46-47.

RAULT, J. ; BIKIALO S, « La 'crise' : circulation et fiction »,

<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article322&lang=fr>

RICOEUR, P. (1988) « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de Théologie et de Philosophie*, n°120, p.1-19.

*Textes législatifs français*, in : *Population*, 1<sup>e</sup> année, n°3, 1946, p. 575-587,

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pop\\_0032-](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pop_0032-)

[4663\\_1946\\_num\\_1\\_3\\_1698](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pop_0032-4663_1946_num_1_3_1698)

**TOUS EMBARQUÉS  
DE QUELQUES MÉTAPHORES Á PROPOS DE « LA CRISE »  
DANS L'ALBUM CONTEMPORAIN POUR LA JEUNESSE**

Christiane Connan-Pintado

TELEM EA 4195 Université Bordeaux Montaigne

[christiane.connan-pintado@orange.fr](mailto:christiane.connan-pintado@orange.fr)

**Resumen**

Este artículo analiza cómo la literatura infantil y juvenil trata el tema de la crisis económica contemporánea en los libros ilustrados para niños. A partir de un corpus de álbumes ilustrados europeos, se propone una reflexión sobre las características formales y la finalidad de unas obras que se atreven con lo que podría ser uno de los últimos tabúes de la literatura infantil y juvenil: el tabú económico. La relación entre texto e imagen es fundamental: permite a través de rodeos y metáforas decir y enseñar sin chocar, y sin perder de vista el objetivo de despertar la conciencia crítica del joven destinatario.

**Résumé**

Le présent article s'intéresse à la manière dont la littérature de jeunesse traite le sujet de la crise économique contemporaine dans les albums destinés aux enfants. A partir d'un corpus d'albums empruntés à la production européenne, on s'interroge sur les formes et sur les enjeux d'ouvrages qui osent aborder ce qui apparaît comme le dernier tabou en ce domaine : le tabou économique. Tout se joue dans la relation entre texte et image lorsque différents biais ou métaphores permettent de dire et de montrer sans choquer, et sans perdre de vue l'objectif d'éveiller la conscience critique du jeune destinataire.

## Introduction

D'Oliver Twist à Gavroche, de la petite marchande d'allumettes d'Andersen aux « Effarés » de Rimbaud pressés contre le soupirail du boulanger, les œuvres du siècle de la Révolution industrielle ont multiplié les figures d'enfants broyés par l'injustice sociale. Régulièrement actualisées par la bande dessinée, les séries télévisées, le cinéma, ces références empruntées à la littérature patrimoniale résonnent fortement dans l'imaginaire collectif. Leurs échos se répercutent dans les livres pour enfants qui, face à la crise économique contemporaine, ne cèdent pas tous à la tentation de l'édulcoration. Etroitement dépendants de leur contexte de production, ces livres n'occultent pas les aspects les plus noirs du monde où nous vivons, au point que Jean Perrot a pu intituler un chapitre de son ouvrage sur *Littérature de jeunesse et mondialisation* : « Le retour des *Misérables* : des banlieues aux territoires d'Outremer » (Perrot, 2008 : 8). Sans doute s'agit-il moins d'agir « contre l'innocence »<sup>1</sup>, selon la formule de Sartre, que d'éveiller la conscience et l'esprit critique du jeune lecteur en lui tendant un miroir où se reflète la société contemporaine. Alors que les romans pour adolescents abordent parfois de front les conséquences et les enjeux de ce que l'on a pris l'habitude d'appeler « la crise », les albums destinés aux jeunes lecteurs ménagent des biais, usent de métaphores et de paraboles, en jouant de l'interaction du texte et des images<sup>2</sup>. Aussi nous proposons-nous d'étudier quelques-uns de ces subterfuges, afin d'interroger les formes et les enjeux d'une littérature adressée à de jeunes enfants. Spatialement et statutairement prépondérante dans l'album, l'image conduit à poser des questions liées à la représentation, et témoigne, dans la relation complexe qu'elle noue avec les textes, des moyens que se donne la littérature de jeunesse contemporaine pour oser aborder tous les sujets, jusqu'aux plus graves<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Tel est le titre retenu par Britta Benert et Philippe Clermont pour l'ouvrage collectif dont ils ont assuré la coordination : *Contre l'innocence. Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

<sup>2</sup> Nous avons amorcé cette réflexion il y a quelques années dans un numéro consacré à la ville de la revue d'information sur le livre d'enfance et de jeunesse *Nous voulons lire !*. Voir référence dans la bibliographie en fin d'article.

<sup>3</sup> Il est à noter que depuis une dizaine d'années, nombre d'albums ont été publiés sur la question qui interroge la représentation de la façon la plus cruciale, celle de la Shoah, jusque-là écartée au nom d'un interdit éthique.

### « Peut-on tout dire (et tout montrer) dans les livres pour enfants ? »

Telle était la question posée par le titre du premier numéro des *Cahiers du CRILJ*<sup>4</sup> en 2009. Écrite, diffusée et médiatisée par des adultes nourrissant les meilleures intentions à l'égard des enfants, la littérature pour la jeunesse a toujours fait l'objet de prescriptions et de proscriptions, l'exemple institutionnel le plus éclatant étant la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, loi qui visait, dans le contexte de l'après-guerre, à limiter l'introduction sur le sol français des *comics* américains jugés pernicious avec leur super-héros insubmersibles, accompagnés de jeunes femmes aux tenues suggestives. Soixante-cinq ans plus tard, on pourrait penser que les livres pour enfants se sont affranchis de la plupart des tabous car tous les sujets y sont abordés, et singulièrement les questions sociétales qui ont récemment suscité le débat en France comme le « mariage pour tous », l'homoparentalité, ou l'homosexualité. Dans un article intitulé « Sujets tabous, sujets à risques », Bertrand Ferrier recense les différents types de tabous – religieux, historiques, moraux, sociologiques – auxquels il adjoint les interdits spécifiques qui pèsent sur les livres pour enfants. Ces interdits pourraient selon lui relever du tabou puisqu'il s'agit des contraintes inhérentes à la nature de cette littérature ciblée : d'une part, il est interdit de démoraliser l'enfance, ce qui impose aux auteurs et aux éditeurs la contrainte du *happy end* (Ferrier, 2009); d'autre part, il est interdit de ne pas être limpide, ce qui peut réduire considérablement les possibilités linguistiques et poétiques.

### Le tabou économique et le rôle des images

En 1992, Pierre Bourdieu déclarait que, dans les sociétés capitalistes, « l'inavouable n'est plus le sexuel mais le social<sup>5</sup> » (Marcoin, 2012 : 8). La littérature de jeunesse reflétant la société qui l'engendre, on peut suivre l'argumentaire de Christian Bruel qui met en évidence la notion de « tabou économique » :

Le principal tabou qui verrouille encore et toujours les œuvres principalement destinées au jeune public n'est pas la sexualité, comme certains préfèrent le croire, mais bien l'économie. La neutralité bienveillante affichée permet d'éviter d'ébranler, fût-ce dans l'imaginaire, les raisons objectives de la distribution sociale des dominants et des dominés. Le simple mot « argent » figure rarement dans les albums contemporains. Pour ne rien dire de « capital », « profit », « exploitation » et « mondialisation » (Bruel, 2001 : 118).

---

<sup>4</sup> Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse.

<sup>5</sup> « Pour une science des œuvres », entretien avec Inès Champey, Art Press, special 20 ans, novembre 1992 : 125. Cité par Francis Marcoin, 2012 : 8.

Si les mots restent en effet pudiques devant ces questions, les images peuvent parler à leur place et à leur façon. Est à noter, par exemple, une évolution très révélatrice dans les albums d'Anthony Browne lorsque l'on compare ses deux versions de la même histoire dont la première, *Promenade au parc*, a été publiée en 1977 et la seconde, *Histoire à quatre voix*, en 1998. Il s'agit dans les deux cas d'un récit minimaliste, raconté selon les points de vue de différents personnages – une mère, son fils, un père, sa fille – dont les chemins se croisent dans un jardin public. Dès la première version, Anthony Browne a marqué visuellement la différence sociale entre les deux couples, l'un bourgeois, l'autre populaire. Mais dans la seconde, le clivage s'est fortement accentué et l'on comprend que « la crise » est passée par là: si la mère au foulard de soie incarne toujours la bourgeoisie, la situation du père s'est dégradée. Sa morosité, son pantalon constellé de taches – un bleu de travail –, parlent à sa place et lorsqu'il ouvre un journal, comme dans la première version, le lecteur en vient aussitôt à penser que ce n'est pas pour lire les nouvelles ou les résultats sportifs mais bien plutôt pour regarder la rubrique des offres d'emploi. Sur ces images, les humains ont été remplacés par des gorilles et des chimpanzés, nos semblables nos frères, personnages récurrents chez Anthony Browne comme médiateurs entre la fiction et le jeune lecteur.

Plus récemment, dans *Une autre histoire*, ce créateur d'albums a repris le conte de « Boucle d'or et les trois ours » en soulignant à nouveau la fracture sociale par un jeu de focalisation. Mais au lieu de se succéder, comme dans l'exemple précédent, les deux récits – dont l'un met en scène des ours nantis, l'autre une fillette défavorisée – se déroulent en parallèle : l'ourson narrateur raconte toute l'aventure sur la belle page en couleur ; dans le même temps, sur la fausse page, se déroule une histoire sans paroles, tout en images grises, celle d'une petite fille pauvre, qui suit un ballon pendant que sa mère s'attarde à contempler la vitrine d'une boucherie, et qui se perd dans les rues salies de tags d'un quartier de banlieue, avant de découvrir la maison cossue des ours. Sur la page de gauche, le choix des vignettes en noir et blanc et d'un cadre réaliste ancre le conte dans l'univers contemporain en motivant une aventure dont la version originale restait très elliptique, comme le soulignait Bruno Bettelheim pour qui ce conte est difficile à comprendre dans la mesure où ni les circonstances ni l'objet de la quête de la fillette ne sont explicités (Bettelheim, 1976). En revanche, dans *Une autre histoire*, l'enfant qui joue le rôle de Boucle d'or est inscrite dans un contexte urbain et social, dans une famille que l'on devine précaire, sans doute monoparentale. Attentif à s'adresser à l'enfant contemporain pour lui parler du monde dans lequel il vit, Anthony Browne s'empare d'un conte connu de tous et l'interprète à travers un dispositif ingénieux et

des images serties de détails merveilleux. Savamment entrelacés, fiction et monde réel se nourrissent l'un de l'autre lors de leur confrontation.

Présentons rapidement l'argument des trois albums de notre corpus.

Dans *Petit-Gris*, d'Elzbieta, le héros éponyme et sa famille ont « attrapé la pauvreté » et doivent quitter leur maison. Récupérant ce qui traîne sur la plage, ils fabriquent une embarcation et partent sur l'eau, poursuivis par des chasseurs. Alors, Petit-Gris les efface avec son éponge magique.

Dans l'album traduit de l'espagnol *La vie a des hauts et des bas*, de Carlo Padial, illustré par Mariona Cabassa, un jeune narrateur raconte comment lui et toute sa famille, se retrouvant sans domicile, en viennent à s'installer dans un ascenseur.

Dans *Les petits bonshommes sur le carreau*, d'Olivier Douzou, illustré par Isabelle Simon, un enfant dessine un bonhomme sur la vitre embuée de sa chambre. Le récit alterne recto et verso de la fenêtre pour révéler que derrière la vitre, dehors, il y a d'autres « bonshommes sur le carreau », ceux qui vivent dans la rue.

Cette sommaire présentation met en évidence la thématique commune aux trois albums, la pointe extrême de la situation de crise, celle qui entraîne la perte de domicile. Toutefois, la mise en scène de ces situations difficiles est médiatisée par certains procédés qui méritent d'être analysés de plus près pour soupeser la nature et la fonction de ce que l'on pourrait qualifier d'« écrans de fumée », pour reprendre l'expression d'Euriell Gobbé-Mévellec (2013 : 74-83) à propos des albums espagnols traitant de la guerre civile.

### **Un univers merveilleux**

L'usage d'animaux anthropomorphisés, procédé majeur de la littérature de jeunesse comme des fables – « je me sers d'animaux pour instruire les hommes » disait La Fontaine – apparaît comme une sorte de « tampon » protecteur entre le monde réel et le lecteur. Les singes d'Anthony Browne et les lapins d'Elzbieta<sup>6</sup> jouent ce rôle de personnages transitionnels. Elzbieta revendique ce choix qui lui « permet d'aborder ces sujets impossibles à évoquer sans une indispensable distanciation » et pour inscrire ses histoires « dans le règne du conte » (Elzbieta, 2005 : 180).

Aussi dénoue-t-elle son récit par un épisode merveilleux, justement comme dans un conte, grâce à l'objet magique qui joue le rôle d'adjuvant, la « vieille éponge » ramassée sur la plage, qui permet à Petit-Gris d'effacer les chasseurs lancés à leur poursuite. Ce type de

---

<sup>6</sup> Que l'on retrouve dans nombre des albums de cet auteur, entre autres exemples caractéristiques *Flon-Flon et Musette*, qui traite de la guerre et *Petit Lapin Hop-Là* de la mort.

procédé n'est pas rare dans une littérature de jeunesse qui joue des frontières de la fiction en faisant intervenir un personnage sur le cours de sa propre histoire, comme dans les aventures de l'ourson d'Anthony Browne (Browne, 2004) où un crayon magique permet de dessiner des auxiliaires ou des obstacles au fil des épisodes. Mais ici le procédé prend une autre tonalité, car les personnages encourent un danger qui ne relève pas des codes du merveilleux. Voici comment Elzbieta se défend des reproches de certains adultes :

« *N'est-ce pas une pirouette ?* » me demandent-ils quelquefois, à propos de la solution « magique » de certains problèmes évoqués dans mes albums. Cette magie est au contraire nécessaire et voulue. Elle est le fait du héros de l'histoire, autrement dit de l'enfant lui-même. Elle lui apprend que c'est de lui que viendra, le moment venu, la solution de ses difficultés (Elzbieta, 2005 : 171).

On voit par-là comment ce dispositif, qui pouvait paraître artificiel et tourné uniquement vers la protection de l'enfant destinataire, trouve une motivation plus juste. Elzbieta tient son jeune lecteur en haute estime car elle considère qu'il n'est point besoin de tout lui expliquer : « J'ai aussi la conviction que le plus parlant pour l'imagination de l'enfant n'est pas dit. Il se déduit de ce qui est dit » (Elzbieta, 2005 :171). Sans doute la lecture de *Petit-Gris* s'offre-t-elle différemment au regard de l'adulte et à celui de l'enfant, ce double lectorat de la littérature de jeunesse. L'adulte repère d'emblée le tragique de la situation : la maison délabrée, la porte murée, la tentation d'abandonner l'enfant pour assurer son avenir en le faisant adopter, la brutalité des poursuivants, l'« île » de cartons récupérés, rien ne manque au tableau d'une famille en déréliction qui affronte le pire. Pourtant, chaque épisode cruel est adouci par un détail en contrepoint – tel ce rosier rouge grimpant sur la pauvre maison – et par la technique d'Elzbieta qui pose une sorte de glacis sur ses images, comme un voile sur une réalité trop dure. Lorsqu'on referme l'album, l'image de couverture, en forme d'enveloppe de papier kraft envoyée d'on ne sait quel nouveau territoire, montre Petit-Gris souriant, doté de son attribut magique et consacré en héros sur le timbre.

### **Un décalage humoristique**

La lecture de l'album espagnol peut paraître plus légère car l'histoire est relatée sur le mode métaphorique avec une tonalité humoristique. En effet, une fois de plus, des personnages « en galère » doivent embarquer – et si je reprends la métaphore lexicalisée très familière de la galère, c'est pour rappeler qu'il s'agit au sens propre d'une embarcation, sur



laquelle il faudra « ramer<sup>7</sup> » pour avancer. C'est encore une famille qui embarque, mais cette fois dans un ascenseur, celui du plus bel immeuble de la ville. Le ton alerte, les situations cocasses jusqu'à l'absurde, tout contribue à faire sourire le lecteur devant les aventures qui sont relatées du point de vue de l'enfant narrateur. Les images saturées en pleine page, fouillis de détails hétéroclites où dominent les couleurs chaudes, soutiennent la tonalité joyeuse annoncée dès les pages de garde rouges. Et pourtant, à bien y regarder, la situation n'a rien de drôle, comme en atteste, sur le mode du sous-entendu, le récit construit en analepse dont voici le début :

Maintenant j'en ris, mais ma famille et moi on a cherché en vain un appartement pendant plus de dix ans pour en arriver à la conclusion que soit les loyers étaient trop hauts, soit le salaire de mon père était trop bas. Le pire, quand on n'a pas de maison, c'est qu'il faut trimballer partout les portes, les meubles, le sofa, les murs, les cheminées, le toit... Sans parler du fait que, sans adresse, on ne recevait jamais les factures, ce qui embêtait énormément mon père qui tenait toujours à honorer ses engagements.

L'écart qui se creuse entre le début et la fin de chaque phrase permet de pousser le décalage humoristique jusqu'à l'outrance : on attend le pire mais, avec un art consommé de la chute, l'auteur du texte provoque un effet de surprise et désamorçe tout pathos. Pourtant, nombre d'épisodes suggèrent une autre réalité, en particulier lorsque le narrateur évoque les réactions des habitants de l'immeuble :

Un bruit a couru sur nous et il y a eu une réunion de voisins pour décider de notre sort. Deux courants se sont immédiatement formés : ceux qui étaient partisans de nous mettre A LA PORTE<sup>8</sup> et ceux qui s'en fichaient parce qu'ils prenaient l'escalier.

Le parti-pris de parler de la crise sans la nommer et de raconter cette histoire de sans-abris sur un mode ludique, positif et pudique est tenu jusqu'au bout : la naïveté du narrateur trace un cercle apotropaïque autour du jeune lecteur et le protège des réalités trop âpres, au risque de l'engager dans une lecture au premier degré de l'album.

Mais tout ça – et bien d'autres choses qui ne riment à rien –, on préférerait le passer sous silence car on savait qu'en habitant un ascenseur, on faisait plaisir à ma mère qui avait toujours voulu voyager. Enfin bref, avec toutes ces années passées dans un ascenseur, j'ai appris que dans la vie, il y a des hauts et des bas. Et que la seule chose qui ne change jamais, c'est la famille.

---

<sup>7</sup> Il s'impose de citer ici le roman de Marie-Aude Murail, *Papa et maman sont dans un bateau* (L'École des loisirs (Médium), 2009) dont le titre joue lui aussi avec la métaphore de « la galère ». Le héros est un père de famille, chef d'une petite entreprise, qui se trouve confronté à ce qu'on nomme pudiquement une « restructuration » et va lutter pour ne pas licencier son personnel. Ce roman sur « la crise » aborde le sujet de façon beaucoup plus frontale et met en scène pour le lecteur adolescent le caractère impitoyable du monde économique.

<sup>8</sup> En majuscules et caractères gras sur la pancarte brandie.

Mais peut-être le jeune lecteur réagira-t-il à la question qui lui est posée par le narrateur à la dernière page : « Et vous, vous montez ou vous descendez ? ». Cette interpellation, qui rompt le pacte énonciatif, est une invite à reprendre la lecture pour en interpréter la dimension symbolique, au-delà du divertissement plaisant qui semble proposé à première vue. Alors que *Petit-Gris* se dénouait par un épisode merveilleux, le narrateur de *La vie a des hauts et des bas* s'adresse au lecteur pour l'impliquer en franchissant la frontière fictionnelle et en le ramenant au monde réel.

### **Biais et détours pour mieux impliquer le jeune lecteur**

*Les petits bonshommes sur le carreau*, destiné à des enfants plus grands, va engager plus loin la réflexion du lecteur. Tout en usant encore de filtres et de métaphores pour atténuer la violence des scènes présentées, l'album d'Olivier Douzou se distingue par la manière dont il conduit à la prise de conscience d'une situation inacceptable. La médiation artistique soutient ici la force du propos d'un ouvrage qui ne peut laisser le lecteur indemne.

Tout est en place dès la première de couverture, mais ne s'éclairera que peu à peu : au centre d'une tapisserie bleue constellée d'étoiles, sur la vitre humide de la fenêtre de sa chambre, un enfant a dessiné du bout du doigt un petit personnage ; la buée ne permet pas de voir ce qui se trouve de l'autre côté. Reste à apprendre pourquoi le titre de l'album est au pluriel et à comprendre ce qui se passe derrière la vitre. Le sort dévolu aux hommes dépend de leur place, côté recto ou côté verso, côté maison ou côté rue. D'un côté, le petit bonhomme dessiné sur le carreau – personnage miroir du personnage et du lecteur –, de l'autre ceux que la société n'a pas intégrés, les bonshommes qui restent « sur le carreau ». Le texte joue constamment sur les mots pour opposer celui qui est « né sous une bonne étoile » et ceux qui dorment « à la belle étoile ». Le petit bonhomme n'entend, ne voit, ne dit rien, figure de l'indifférence devant le drame qui se joue sous sa fenêtre. Mais la dernière page est une mise en garde :

Ce n'est qu'un petit bonhomme dessiné  
du bout du doigt,  
sur le carreau, côté recto  
mais il sera du côté où il fait froid,  
**CÔTÉ VERSO**  
dès que l'on tirera le rideau.  
Et il ne le sait pas.  
Rideau.

Aussi abrupte que la question finale de *La vie a des hauts et des bas*, mais beaucoup plus menaçante, cette chute dit l'incertitude du sort qui peut faire basculer une vie du mauvais côté. Tout en privilégiant l'implicite, le texte, poétique par sa simplicité, ses répétitions rythmées et ses images, vise à susciter une prise de conscience et une réaction. Il est servi par le choix illustratif d'Isabelle Simon, qui a modelé des silhouettes en terre, photographiées *in situ*, sur le trottoir, sur des cartons, près des soupiraux et des portes cochères. Contrastant avec les couleurs douces et les motifs enfantins de la tapisserie de la chambre, les images de l'extérieur, d'abord floues à travers la vitre, révèlent ensuite les murs gris, salis, les silhouettes brunes et recroquevillées, dans la souffrance et la déchéance.

Cet album a suscité des réactions diverses. Sa qualité a été institutionnellement reconnue puisque depuis 2002, il figure sur la liste d'ouvrages préconisés par le Ministère de l'Éducation nationale pour les élèves de cycle 3, de 8 à 11 ans. Pourtant, certains enseignants hésitent à le présenter dans leur classe, par crainte de choquer les enfants. D'après Claire Ubac, elle-même auteur pour la jeunesse, cet album aurait « une portée culpabilisante, sinon sadique pour l'enfant qui a la chance d'être au chaud, et dont les parents – soit dit en passant – ont eu assez d'argent pour acheter ce joli album » (Ubac, 2009 : 55). Sans citer le travail d'Olivier Douzou, Alain Serres, dont on connaît l'engagement d'auteur et d'éditeur, apporte une autre réponse dans un album qui parle de tout autre chose : intitulé *Comment apprendre à ses parents à aimer les livres pour enfants*, il s'agit d'une sorte de défense et illustration de la littérature de jeunesse par les enfants eux-mêmes. L'une des scènes s'appuie plaisamment sur le caractère scatologique d'un album célèbre<sup>9</sup> avant de prendre une bifurcation inattendue :

Si tes parents détestent quand une bestiole se promène avec une crotte sur la tête, explique-leur que tu as vu pire dans la Rue de la Vérité : un homme dormir près d'une poubelle, pour de vrai.

« Rue de la Vérité », « pour de vrai », l'intrusion du réel au cœur de la fiction rappelle que s'ils ne sont pas tous touchés de près par « la crise », tous les enfants sont témoins de situations devant lesquelles on ne peut les laisser sans réponse ni sans recours.

### **En guise de conclusion**

Les albums que nous venons de parcourir ont en commun de privilégier le point de vue de l'enfance, de se placer à hauteur d'enfants, grâce à l'interaction du texte et des images. Alors que les romans évoquent plus précisément la perte de travail et la dégradation des

---

<sup>9</sup> Wolf Erlbruch, Werner Holzwarth, *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête*, Milan, 1993 (*Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*, 1990).

conditions de vie<sup>10</sup>, les albums médiatisent une réalité difficile à regarder en face : ils l'enrobent d'un voile qui en atténue les contours – sur le plan visuel, avec les transparences d'Elzbieta, la buée sur la vitre d'Olivier Douzou, sur le plan textuel en convoquant les ressources décalées du merveilleux ou de l'humour. Pour parler de la misère contemporaine, ces petits livres usent de moyens éminemment littéraires, la musique des mots, les figures du détour, les moyens iconiques et plastiques de l'image. Dans le même temps, ils visent à construire chez le jeune lecteur cette compétence que, depuis Umberto Eco, on qualifie d'idéologique et par-là ils ont l'ambition d'initier à la littérature en conjuguant des visées à la fois éthiques et esthétiques.

## Références bibliographiques

### A. Primaires

BROWNE, A. (2013, 1<sup>e</sup> éd. 1977, *A walk in the park*) *Une histoire à quatre voix*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Duval. Paris : Kaléidoscope.

--, (1998, *Voices in the park*) *Une histoire à quatre voix*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Duval. Paris : Kaléidoscope.

--, (2004, 1<sup>e</sup> éd. 1982, *Bear goes to town*) *Ourson et la ville*. Traduit de l'anglais par Isabel Finkenstaedt. Paris : Kaléidoscope.

--, (2011, 1<sup>e</sup> éd. 2009, *Me and You*,) *Une autre histoire*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Duval. Paris : Kaléidoscope.

DOUZOU, O. ; SIMON, I. (1994) *Les petits bonshommes sur le carreau*. Rodez : Editions du Rouergue.

ELZBIETA (1995) *Petit-Gris*. Paris : L'Ecole des loisirs (Pastel).

PADIAL, C. ; CABASSA, M. (2004) *La vie a des hauts et des bas*, traduit de l'espagnol par Mireia Portal Arnau. Rodez : Editions du Rouergue.

SERRE, A. ; HEITZ, B. (2008) *Comment apprendre à ses parents à aimer les livres pour enfants*. Paris : Rue du Monde,

### B. Secondaires

BETTELHEIM, B. (1976) *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de l'américain par Théo Carlier (*The uses of enchantment*, New York, Alfred A. Knopf). Paris : Robert Laffont.

BRUEL, C. (2001) *Anthony Browne*. Paris : Editions Etre (Boîtazoutils).

---

<sup>10</sup> On ne manquera pas de citer ici *P'tite mère* de Dominique Sampiero, ill. Monike Czarnecki, Rue du Monde, 2002, roman illustré qui parvient à décrire sans pathos, du point de vue de l'enfant, les péripéties quotidiennes, le père en quête d'emploi, l'électricité coupée, la famille qui dort dans le même lit dans l'appartement non chauffé, l'impossibilité de payer la cantine...

- CONNAN-PINTADO, C. (2008) « La ville, la rue. Regards sur la précarité urbaine dans quelques albums contemporains », *Nous voulons lire !*, n° 175, p. 7-13. Bordeaux : CRALEJ
- ELZBIETA (2005) *L'enfance de l'art*. Rodez : Editions du Rouergue.
- FERRIER, B. (2009) « Sujets tabous, sujets à risque », *Les Cahiers du CRILJ*, n° 1, p. 75-82.
- GOBBÉ-MÉVELLEC, E. (2013) « “Ecrans de fumée” in l’album espagnol : quelques dispositifs pour raconter la guerre », in Cl. Hervouët, C. Milkovitch-Rioux, C. Songoulashvili et J. Vidal-Naquet (coord.) *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse (XXe-XXIe siècles)*. Paris : BnF/CNL/PUBP, p. 74-83.
- MARCOIN, F. (2012) « Le travail, entre obligation et interdiction », *Les Cahiers du CRILJ, Et voilà le travail !*, n° 4, novembre 2012, p. 5-9.
- PERROT, J. (2008) *Littérature de jeunesse et mondialisation*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie.
- UBAC, C. (2009) « Paroles d’auteurs », *Les Cahiers du CRILJ, Peut-on tout dire (et tout montrer) dans les livres pour enfants ?*, n° 1, novembre 2009, p. 46-69.

**¿EUROPA COMO SINÓNIMO DE CRISIS? EL VIEJO CONTINENTE SEGÚN  
J.M.G. LE CLÉZIO**

Alba Fernández Fernández  
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen**

En un periodo de fuertes cuestionamientos políticos, económicos y existenciales, las ficciones leclézianas devienen un marco crítico incomparable para el análisis de los nuevos desafíos a los que la Humanidad debe hacer frente. Este estudio pretende reflexionar en torno a la imagen del viejo continente vehiculada a través de la narrativa lecléziana, cuestionándose su condición como sinónimo de la crisis que atraviesa Occidente. Para ello se analizarán las diversas recurrencias del topos europeo en sus textos más recientes tratando de demostrar la conexión existente entre el imaginario lecléziano y el ideario de ciertos pensadores contemporáneos afines a una nueva idea de humanismo y a un nuevo modelo de desarrollo fundamentado en el equilibrio con la naturaleza.

**Résumé**

Dans une période de mise en question du modèle politique, économique et existentiel actuel, les fictions lecléziennes deviennent un cadre critique incomparable pour l'analyse des nouveaux défis auxquels l'Humanité doit faire face. La présente étude a pour but de réfléchir autour de l'image du vieux continent véhiculée à travers la narrative leclézienne, en s'enquêtant sur la question de sa condition en tant que synonyme de la crise que subit le monde occidental. Pour ce faire, on analysera les différentes occurrences du topos européen dans deux textes récents de l'auteur, et on le fera en tentant de démontrer le lien existant entre l'imaginaire leclézien et la pensée de certains auteurs contemporains qui prôneraient une nouvelle idée d'humanisme et un nouveau modèle de développement fondé sur l'idée d'équilibre avec la nature.

À présent, le moindre arpent de terre jusqu'au cœur de la selve amazonienne, jusqu'aux canyons gelés de l'Antarctique, a été examiné, photographié, analysé par l'œil froid du satellite. S'il reste un secret, c'est à l'intérieur de l'âme qu'il se trouve, dans la longue suite de désirs, de légendes et de chants, qui se mêle au temps et resurgit et court sur la peau des peuples à la manière des épars en été (Le Clézio, 2006: 94)

Esta citación extraída de *Raga, approche du continent invisible* (2006) sitúa la narrativa lecléziana en su eje temático por excelencia, el hombre y su relación con el medio que le rodea, una relación a todas luces problemática y en la que cuestiones como la pérdida del equilibrio con la naturaleza comporta todo un conjunto de repercusiones negativas cuyo alcance apenas podemos llegar a imaginar. Le Clézio, preocupado por la tierra y sus habitantes (Giorgiutti, 2008: 135) se convertirá en el parangón del escritor «témoin du monde», como le definía ya en 2009 Claude Cavallero, para dar cuenta y denunciar la terrible inhumanidad de las acciones humanas, aunque de manera preferente la de aquellas llevadas a cabo por las sociedades «desarrolladas», indiferentes al hambre, a la pobreza y al deterioro de la naturaleza (Giorgiutti, 2008: 135).

El testimonio de la realidad del mundo contemporáneo, leitmotiv en la obra de nuestro premio Nobel, fluctúa de obra en obra, sirviendo de eco y de marco espacio-temporal a unos personajes cuya lucha individual por la supervivencia en un mundo hostil e inhóspito serviría las veces de credo programático para el conjunto de nosotros en tanto que miembros de una colectividad fracturada por el devenir de los acontecimientos. Más de cuarenta años de evolución han permitido, como no podría ser de otra manera, matizar posturas y evolucionar planteamientos. Poco queda pues -al menos de manera explícita- en las nuevas obras del universo existencialista de la náusea o de la monstruosidad quasi-expresionista de los pasillos de Hyperpolis, aunque es bien sabido para los lectores atentos que no dejaría de resultar un error preconizar la ruptura total con aquella visión de la modernidad vehiculada en las primeras obras. En efecto, las temáticas se modulan, se matizan, se modifican adaptándose perfectamente a las nuevas circunstancias de un mundo cambiante sin por ello borrar su impronta en los intersticios de la obra lecléziana.

El presente estudio tiene pues por objetivo reflexionar sobre un avatar de esa modernidad denunciada y rechazada en la obra de nuestro autor, un topos que se repite en numerosas ocasiones tanto en forma de marco espacial como de actante desencadenante de la evolución individual o colectiva de los seres humanos representados en la obra. Así pues, por constituir a nuestro juicio una epifanía de la modernidad en sus aspectos más negativos, nos proponemos reflexionar en torno a la imagen del viejo continente transmitida por la narrativa

lecléziana, imagen que, como no podía ser de otra manera en tanto que «pintor de la vida moderna» (según la expresión de Marina Salles, 2007), no escapa a la sombra de la crisis actual que se cierne sobre el mundo occidental en su conjunto. Trataremos de analizar, pues, las ocurrencias de la imagen de Europa a través de dos textos que, por su distancia temporal y por su temática común -a saber, la de la emigración, tema de plena actualidad ligado indisolublemente al devenir de la globalización y a sus consecuencias más desgarradoras-, nos permitirán analizar el topos europeo y determinar si, efectivamente, Europa, vista desde la perspectiva lecléziana, puede ser considerada como sinónimo de crisis o si, por el contrario, su manifestación textual obedecería más bien a la puesta en escena de un proceso de cambio mucho menos abrupto y más dilatado en el tiempo, un cambio necesario ligado íntimamente al devenir temporal e histórico según la perspectiva cíclica parmenideana.

Ya anunciábamos con anterioridad que la narrativa lecléziana, en lo que a temáticas se refiere, no puede ser entendida en términos de ruptura sino de una continuidad profunda que se extiende ramificándose desde los primeros escritos -de clara impronta nouveauromanesca- hasta los últimos textos, donde temas como la modernidad y sus consecuencias sobre la vida de los hombres adoptan una dimensión más humana haciéndose eco de los nuevos desafíos a los que ha de enfrentarse el hombre del siglo XXI. En efecto, como afirma Véronique Giorgiutti, los textos leclézianos « nous confrontent aux violences symboliques et physiques engendrées par les conséquences de l'impérialisme des idéologies et du capitalisme victorien » (Giorgiutti, 2008: 43).

En este marco escriptural, podríamos decir que Europa en tanto que coordenada espacial, pero asimismo entendida como sociedad e incluso como civilización, constituye un actante de vital importancia en el seno de sus ficciones, donde el continente deviene metonimia del mundo occidental y fuerza negativa y contraria a las pretensiones de expansión identitaria de sus protagonistas. Europa es en sus textos un adyuvante negativo para el desarrollo de los personajes, lo cual se deja sentir de diversas maneras en el plano de la diégesis.

En primer lugar, el viejo continente aparece necesariamente vinculado a uno de los temas más dolorosos de la historia del mundo moderno: el colonialismo. En efecto, como afirma Marina Salles, la colonización, « événement fondateur de notre histoire moderne » (2006: 71), es para Le Clézio no sólo una cuestión histórica, sino una responsabilidad personal en tanto que descendiente de colonos y por ello no duda, de libro en libro, en convertir sus ficciones en un « réquisitoire contre le colonialisme » (2006: 73) evitando sin embargo toda condescendencia simplista hacia las víctimas de esta aberración histórica (2006:



90). En este sentido, obras como *Désert* (1980), *Révolutions* (2003), constituyen verdaderas invectivas contra la colonización y la opresión en todas sus formas y manifestaciones. Del mismo modo, los dos textos que nos ocupan dejan entrever esa misma crítica indirecta al viejo continente a través de las diferentes manifestaciones de la opresión ejercida a los pueblos colonizados, si bien en este caso focalizando su atención en las consecuencias sociales, culturales y políticas derivadas de la misma.

Tanto en la novela *Poisson d'or* (1997)<sup>1</sup> como en el relato corto *Barsa ou Barsaq* - contenido en su publicación más reciente, *Histoire du Pied et autres fantaisies* (2011)- Le Clézio pone en escena sociedades donde la presencia de la colonización y sus escarnios siguen vigentes tanto en los espacios como en la vida de sus habitantes. En el primer relato, esta memoria viva de la colonización es menos patente, ya que se traduce fundamentalmente en la presencia en los antiguos territorios ocupados -a saber, el protectorado marroquí- de una clase social privilegiada de origen francés. Esta clase, representada en el texto a través de la figura de Monsieur y Madame Delahaye, manifiesta un sentimiento ambiguo hacia los marroquíes, una suerte de etnocentrismo renovado, mezcla de condescendencia, desconfianza y autoritarismo que les reforzaría como clase privilegiada en el seno de la nueva sociedad postcolonial.

Por su parte, el relato corto *Barsa ou Barsaq* sitúa al lector en la Isla de Gorée, territorio donde, en pleno siglo XXI conviven la miseria de los habitantes, los vestigios de la antigua « Maison des esclaves » (Le Clézio, 2011: 79) y la indecente mercantilización de ese pasado traumático a través de las visitas de los turistas, cuya actividad predilecta sería la trivialización del pasado negrero de la isla por medio de la toma de fotografías (Le Clézio, 2011: 97). De este modo, como bien apunta Marina Salles:

L'auteur de *Poisson d'or* introduit obliquement la réflexion sur les formes de violence liées au processus de colonisation par le circuit du livre de Franz Fanon, *Les damnés de la terre*. L'ouvrage, qui analyse comment le « phénomène violent » de la décolonisation résulte inévitablement de la situation d'oppression coloniale, transmis comme un talisman, remonte la chaîne de tous les opprimés de l'histoire de la colonisation [...] (Salles, 2006: 77-78).

Sin embargo, la referencia a Franz Fanon, común tanto a *Poisson d'or* como al relato corto *Barsa ou Barsaq*, invierte su polaridad en el texto de 2011 y lo hace a través del personaje del filósofo, verdadero hipócrita que, usando el nombre de uno de los más insignes defensores de los pueblos oprimidos, vive a costa de la pensión francesa de su padre muerto y

---

<sup>1</sup> En adelante, las referencias a estas dos obras se reseñarán como sigue: *Poisson d'or* (PO) e *Histoire du pied et autres fantaisies* (HP).

de dirigir « un réseau de passeurs qui envoient les jeunes à la mort » (HP, 97). Se trata de una crítica sin tapujos a los falsos «intelectuales» que, bajo la apariencia del odio al colonizador, vendidos al sistema, convencen a los suyos y los envían a Europa o la muerte, tal y como resume el título del relato *Barsa ou Barsaq*, «o Barcelona o la muerte» (precisando, *barsaj* en español, *barsahk* en su transcripción al francés, el lugar de la espera, entre lo visible y lo invisible (Benlabbah, 2008: 411-412)).

Baluarte de un nuevo colonialismo capitalista, Europa, lejos de prefigurarse como una realidad geográfica o económica, reviste en los textos la imagen de un actante histórico y orgánico, una realidad que, lejos de ser diversa, se prefigura con una cierta unidad que ahonda sus raíces en un pasado cultural y opresor común. En efecto, en ambos textos, la imagen de los Estados nacionales cede su lugar a la de una Europa supranacional, origen a un tiempo del problema social desencadenante de los movimientos migratorios de los que, como tantos otros seres humanos, serán partícipes los protagonistas.

Nos encontramos ante una nueva ocurrencia del topos europeo: la de un paraíso terrenal y tierra de oportunidades para los protagonistas. Así, la imagen de Marsella representada en *Désert* como una «ciudad blanca» se transforma, treinta años después, en la ciudad ideal de Barsa, metonimia de España y de Europa entera, la cual, representada por la luz de las islas Canarias y separada por tan sólo un brazo de mar en el imaginario de la juventud africana, constituye « la porte [...] pour aller en Espagne, pour trouver une nouvelle vie, pour changer sa destinée » (Le Clézio, 2011: 80). No obstante, la narrativa lecléziana no se deja seducir por maniqueísmos reductores y, a pesar de estas constataciones, deja entrever, ya desde las primeras páginas, los peligros y engaños de esta visión edénica de la realidad europea. En general, los personajes más escépticos con respecto a esta visión son precisamente los protagonistas, en la ocurrencia las mujeres, las cuales además no suelen emprender la marcha por las mismas razones que sus correlatos masculinos quienes « sont partis pour gagner de l'argent, pour devenir importants » (Le Clézio, 2011: 103). Laïla, protagonista de *Poisson d'or*, huye de Marruecos escapando junto a su amiga a una situación social de absoluta precariedad económica y de violencia de género:

Elle parlait fébrilement [...] Elle avait décidé d'échapper à tout ça, ces rues poussiéreuses [...]. Les murs qui sentent l'urine et la moisissure, les puits où l'eau est noire, venimeuse [...] la misère dans la campagne, où même l'eau qu'on boit a goût de pauvreté [...] et fuir toujours les envoyés de cet homme brutal qui, parce qu'on l'avait mariée à lui, croyait qu'il avait tous les droits sur son corps, jusqu'à la torture (Le Clézio, 1996: 85-86).

Por su parte, si la marcha de Watson en *Barsa ou Barsaq* obedece también a la necesidad y a las ansias de gloria del muchacho, la de su compañera, Fatou, verdadera protagonista del relato, nada tiene que ver con las expectativas puestas en ese nuevo El Dorado que parece ser para los subsaharianos Europa. En su caso, la marcha obedece únicamente a la pulsión del amor, para Le Clézio «[seule valeur] capable de mettre en échec les systèmes de prédation et les tyrannies collectives» (Giorgiutti, 2008: 46). Fatou abandona la isla decidida a encontrar a Watson y devolverle su dignidad como ser humano a través de la fuerza del amor que le profesa. No en vano, ella es el único personaje que, no sólo se muestra escéptico ante la promesa de un futuro mejor en Europa: «Fatou se moquait un peu de lui: «qu'est-ce qu'il y a de mieux là-bas, est-ce qu'on n'y meurt pas?» (HP, 80) sino que también se atreve a denunciar, públicamente primero y ante la policía después, la mafia de traficantes de personas que opera en Gorée à través de los personajes de Ziggy y del Filósofo.

Esta imagen de Europa como tierra de nuevas oportunidades aparece en numerosos textos leclézianos relativos a la inmigración, pero sólo se concentra en la primera parte de los relatos, anterior a todo contacto con la verdadera realidad del continente, cuya imagen bondadosa y paradisiaca se irá sin embargo desmoronando a medida que el viaje y la llegada a los nuevos territorios aniquilen los sueños de los protagonistas. Se produce entonces una «disolución de la identidad» del individuo (Mimoso Ruiz, 2011: 124-125) como consecuencia directa de la confrontación del mismo con la tercera y más desgarradora imagen de Europa: la de un continente alienado, repleto de espacios urbanos inhóspitos y en el que el desarrollo individual resulta casi imposible.

En efecto, si la imagen de un continente benefactor y moderno se impone a la juventud en ambos textos, la llegada al mismo descubre la realidad de una Europa altamente urbana donde apenas queda espacio para los individuos. La entrada en el país es ya un indicativo de esa connotación negativa que envuelve la imagen de Europa. En efecto, a una entrada clandestina en el territorio (y a veces, traumática, como en el caso de Watson que, cual ocupante de un renovado «radeau de la méduse», ve morir a todos sus compañeros de viaje tras el hundimiento de la patera) hay que añadir los prejuicios raciales de la sociedad civil. Las instituciones se muestran igual de hostiles: Laïla huye de los agentes de inmigración mientras Watson permanece en la prisión de Arrecife en condiciones sanitarias altamente deficitarias:

La cellule est un cube de 3x3 où ils sont entassés à huit, venus de partout, sans papiers [...] dans la cellule, cela sent la sueur, l'urine et cette odeur [...] la cellule de Tahiche sent l'urine, il n'y a pas de fosse d'aisances, la canalisation est bouchée, il faut pisser dans les

jerrycans en plastique, et les prisonniers vont le vider à tour de rôle dans un puits dans la cour. Il faut se retenir, déposer les excréments dans l'unique fosse, creusée à même le sol (Le Clézio, 2011: 111-113).

Sólo una remarca parece ofrecer una imagen algo más positiva de las instituciones políticas, la amnistía del gobierno Zapatero (2005). Sin embargo, esta mención parece pronto revestir una cierta ironía, debido sin duda a las siguientes palabras:

L'Espagne est un grand pays où l'on peut se perdre. C'est aussi le pays de la liberté. Après trente jours dans le centre de détention des immigrants illégaux, à Algésiras, quelqu'un est venu annoncer la bonne nouvelle: en vertu des mesures du gouvernement Zapatero, vous êtes libres de choisir de rester, ou de retourner chez vous (Le Clézio, 2011: 103).

En efecto, el doble sentido de la pérdida, entendida física e identitariamente, se une a la denominación como «país de la libertad», un país que, sin embargo, deja libres a los inmigrantes mientras pasan delante de « gardiens en uniforme, mitraillette du côté » (HP, 104). De estas líneas puede deducirse, una vez más, la xenofobia que padece Europa, y por ende las sociedades occidentales, las cuales, lejos de construir su relación con el otro en términos de comunicación, de *inter-acción*, se dejan dominar por el miedo, cuya consecuencia más manifiesta sería la hostilidad, característica sobresaliente de todas las sociedades occidentales, según se podría inferir a partir de las ficciones leclézianas.

Finalmente, convendría analizar un último avatar de la sociedad europea y, por extensión, de la civilización occidental: la ciudad, la cual, lejos de ser un mero lugar de residencia, recoge y amplifica todo el crisol de connotaciones negativas que reviste Occidente proyectándolas sobre los personajes a través de dos isotopías preponderantes: la del laberinto y la de la suciedad física y moral de los espacios y de las gentes. Mucho se ha escrito sobre la proyección del entramado urbano en la narrativa lecléziana y obras como la de Marina Salles han contribuido encarecidamente al conocimiento de este espacio paradójicamente inhumano. Baste pues incidir a este respecto en la recurrencia de la idea de dédalo peligroso y angustiante que subyace tras una primera impresión no necesariamente negativa, tal y como le ocurre a Laïla, para quien «Paris, au début, c'était magnifique» (PO, 111) pero que pronto padece la violencia y la brutalidad de la ciudad, catalizada en la rue Jean-Bouton, donde se suceden «les hôtels minables, [les] trafiquants de came sur le trottoir, et des bandes de jeunes qui courent avec leurs battes, pour frapper les Arabes et les Noirs sur leur passage» (PO, 129). Ni siquiera los barrios de clase media escapan a esta perversión moral y a esta violencia ejercida por la ciudad. Así por ejemplo, la entrada como «femme de ménage» en casa de Mme Fromageat evidencia una perversión sexual psicopatológica escondida, que encontrará su

paroxismo en las sucesivas tentativas de violación y maltrato sufridas por la protagonista en Niza y Boston (PO, 241, 255).

Por su parte, el relato corto *Barsa ou Barsaq* redonda de manera sintética pero altamente efectiva en esta misma violencia ejercida por la ciudad a través de sus espacios y de sus gentes. A la dura e insegura vida de los inmigrantes, muchos de ellos trabajadores de la construcción o del sexo (HP, 114-115) se une la propia rudeza y crueldad de la ciudad que, sin aparecer ampliamente descrita, queda resumida por las palabras de un personaje secundario, el Zambo, quien califica la ciudad de «Barsa» de auténtico «infierno» (HP, 116).

La visión negativa de Europa y, por extensión del conjunto de la civilización occidental evidencia no sólo la vergüenza del autor en tanto que miembro de una estructura corrompida y corrompedora, sino también la existencia de una idea de responsabilidad que se materializa en la vocación escriptural de testimonio y denuncia, idea ésta cada vez más extendida en el seno de nuestra sociedad, donde, como afirma Claude Lévi-Strauss comienza a aflorar la idea de que un cuestionamiento de los valores europeos asociados a la idea de progreso, esas «conchas vacías» de las que hablaba Nietzsche (Garrocho Salcedo, 2013: 66), sería cuanto menos necesario. Así este autor afirma:

À l'idée, naguère prévalente, d'un progrès continu le long d'une route sur laquelle l'Occident seul aurait brûlé les étapes, tandis que les autres sociétés seraient restées en arrière, se substitue ainsi la notion de choix dans des directions différentes, et tels que chacun s'expose à perdre sur un ou plusieurs tableaux ce qu'il a voulu gagner sur d'autres (Lévi-Strauss, 1983: 28).

Le Clézio, ciertamente de manera no militante pero no por ello menos comprometida, parece reflejar en sus escritos la idea recurrente entre los pensadores contemporáneos de refundación del ideario que sostiene a Europa y que Lévi-Strauss emparenta a la noción de humanismo, cuya crítica se evidencia ya desde Heidegger. Éste, en su *Carta sobre el Humanismo* define el término como: el acto de «meditar y cuidarse de que el hombre sea humano en lugar de no-humano, «inhumano», esto es, ajeno a su esencia [...] (Heidegger, 1976: 25) y expone las vicisitudes y flaquezas de la noción de «humanismo» entendido en su sentido canónico e histórico, afirmando la pertinencia de abogar por un nuevo «humanismo» que, aun declarándose contrario a todos los humanismos existentes (Heidegger, 1976: 66), no centre su atención únicamente en el hombre, sino en la «naturaleza» del hombre y en su dimensión más esencial. De acuerdo con estas ideas y dándoles a las mismas un giro etnológico, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, según afirma Stevzhan Todorov (1989: 89) critica al mundo occidental moderno construido desde el Renacimiento según los cánones y

valores del llamado «Humanismo», un humanismo censurable por «haber restringido el patrón de lo humano a las culturas europeas [...] ignora[ndo] y menospreci[ando] las culturas de los demás continentes» (Todorov, 1989: 88) pero sobre todo censurable por haber querido «organizar el mundo alrededor del hombre» (Todorov, 1989: 89). Asimismo, Lévi-Strauss acusaría al humanismo de ser el responsable de «las desgracias que se han abatido sobre el mundo desde hace ciento cincuenta años» (Todorov, 1989: 90) incluidos el colonialismo y el fascismo de los siglos XIX y XX (Todorov, 1989: 90). Lévi-Strauss abogaría pues por el retorno a un humanismo de carácter más vital, en el que el ser humano partiera de la consideración de ser un «ser natural» en lugar de rey de la creación. Se trataría de un humanismo respetuoso con todos los seres vivos, próximo de su correlato oriental y no de la tentativa de aislamiento del hombre en sí mismo que el humanismo occidental preconizaría (Lévi-Strauss, 1983: 46). En definitiva, se trataría de un humanismo «sagement conçu qui ne commence pas par soi-même, mais fait à l’homme une place raisonnable dans la nature » (Lévi-Strauss, 1983: 30-31)

La pregnancia de estas ideas en la obra lecléziana no resulta en ningún modo despreciable, sobre todo teniendo en cuenta la importancia acordada por nuestro autor a la igualdad entre culturas y al restablecimiento del necesario equilibrio con la naturaleza. Buen número de escritos, entre los que destacamos títulos como *La Fête Chantée* (1997), *La Relation de Michoacan* (1984), *Hai* (1971) o *Raga, approche du continent invisible* (2006), inciden a un tiempo sobre la devastación ejercida por el etnocentrismo occidental derivado de esta concepción perversa del humanismo -un verdadero «exo-cannibalismo cultural»<sup>2</sup> según la expresión de Raymond M’bassi Atéba (2011: 140)- y sobre la necesidad de la recuperación de la armonía entre el hombre y la naturaleza, la cual pasaría, necesariamente, por el restablecimiento del lugar del hombre en el mundo del que nos habla Lévi-Strauss en sus escritos. Desde este punto de vista, el Le Clézio antropólogo y filósofo, pero sobre todo el «contador de historias» y el «témoin du monde», recurre a la ficción para representar las perversiones y riesgos de una cosmovisión que relega a un segundo plano al universo en pos del hombre, y a todas las razas en pos de la blanca.

A través de la puesta en escena de la temática de la inmigración, la dominación colonial, la inhumanidad de la ciudad o las injusticias sociales, Le Clézio denuncia a la par

---

<sup>2</sup> «en conquérant l’Amérique et l’Afrique, l’Europe leur a apporté la civilisation en détruisant celles qu’elle a trouvées [...] cette fable [...] reflète *in extenso* une réalité que Gillian Gillison nomme l’exo-cannibalisme en anthropologie culturelle. Celui-ci consiste à manger son ennemi issu d’un groupe étranger, pour sauvegarder sa propre survie, renaître, co-naître et construire son identité à partir d’une position de pouvoir. [...] L’exo-cannibalisme culturel occidental s’est manifesté par un européocentrisme, forme d’ethnocentrisme qui a permis à l’Occident de rendre les autres «invisibles» (M’bassi Atéba, 2011: 140)

que manifiesta las flaquezas de esta ideología condenada a terminar con la raza humana en un futuro no muy lejano. En el caso de los textos que nos ocupan, la imagen del viejo continente, y por ende, del mundo occidental en general, deviene en efecto sinónimo de crisis, pero no de la crisis económica y coyuntural que ocupa las portadas de nuestros periódicos desde hace unos años; su manifestación en tanto que marco-espacio temporal y actante de la diégesis obedece a la plasmación de una crisis mucho más antigua, aquella que comenzó con el cuestionamiento de los ideales ilustrados y que se prolonga desde entonces, a través del progresivo derrumbamiento de los pilares del ideal de progreso que sustentaban el mundo contemporáneo.

Desde una perspectiva pluralista y descentralizada, temporal y atemporal a un tiempo, Le Clézio plantea esta crisis de los valores modernos por medio de dinámicas narrativas diversas, entre las que destacan técnicas como la recogida por Eileen Lokha, consistente en aproximar, por la vía escriptural, dos acontecimientos -históricamente distantes- para compararlos (Lokha, 2011:126). Así, por medio de la plasmación textual de diferentes épocas históricas, el autor no sólo reflexiona sobre el origen y la evolución de los acontecimientos, sino que puede orientar al lector hacia una posible lectura de los mismos en tanto que fenómenos correlativos y pertenecientes a una dinámica cíclica. Esta concepción cíclica de la historia y del devenir del tiempo, que Le Clézio toma de sus lecturas presocráticas adolescentes, redundando en la teoría de los ciclos tan vigente hasta hace poco y cuestionada sin embargo por una parte de la intelectualidad actual, desconfiada de la posibilidad de esas *re-evoluciones* en la que el pasado, repetido y (a veces) tímidamente mejorado, retorna modificado para provocar un avance en el largo devenir de la historia (Duque & Zazo, 2013: 24); sin embargo, lejos de la depresión y la melancolía que invaden a algunos ante el aciago avance del aparente «fin de Europa» (Garrocho Salcedo, 2013: 49), Le Clézio parece mostrarse partidario de una refundación inclusiva de la globalización en la que se articulen lo local y lo global (M'bassi Ateba, 2011), adhiriéndose así a la idea de Hegel según la cual Europa sería el fin del mundo, el crepúsculo de la historia del mundo, y Asia su presente (Sgarbi, 2013: 226) salvo que, en su caso, el fin de la historia del mundo no sería más que la condición necesaria para su nuevo renacer, un renacer inclusivo, fruto del advenimiento de un hombre multidimensional que Le Clézio trata de plasmar en todos sus escritos, fruto de un nuevo humanista situado *en* el mundo y *con* el mundo. En este sentido, la crisis de la vieja Europa sería en realidad el fruto de un proceso de lisis constante en el tiempo, por el que podrían crearse y re-crearse las condiciones necesarias para materializar la siempre deseada consecución de la armonía en la Tierra.

¿Qué futuro para Europa? En tanto que metonimia del aberrante sistema occidental, Europa debe modificar sus bases y poner en marcha nuevos planteamientos que pasen por una mayor relación y comunicación entre los individuos. En efecto, los personajes de las dos obras analizadas sufren en sus carnes la hostilidad de sus congéneres y las repercusiones violentas que de ella se derivan. Le Clézio afirmará: «Il y a une telle deshumanité dans les actions humaines des sociétés développées, une telle indifférence à la faim, à la pauvreté, à la détérioration de la nature...» (Giorgiutti, 2008: 49), pero esa terrible falta de humanidad aún puede ser contrarrestada y ello pasa en la dinámica textual por la inclusión de adyuvantes benéficos cuyas acciones altruistas anularían el poder devastador de esa humanidad «inhumana». Baste mencionar al Zambo de *Barsa ou barsaq* o a Nada Chavez en *Poisson d'or*. Curiosamente, en ambos casos, se trata de «mestizos», un zambo (mezcla de indio y de negro) y una india americana residente en Estados Unidos. Personajes que, más allá de su bondad, se caracterizan, respectivamente, por una palabra híbrida y por la ausencia de palabra, lo cual viene a demostrar una vez más la importancia y la necesidad del contacto y de la comunicación -no necesariamente verbal- entre los individuos. La propuesta lecléziana partiría pues de lo que Eileen Lohka (2011: 131-132) llama «cosmovisión criolla», una manera híbrida de afrontar el mundo en la que el movimiento y la mezcla de culturas sería un modo, silencioso pero eficiente, de luchar contra la centralización cultural y social del mundo que hoy conocemos.

La narrativa lecléziana, como acabamos de observar, de manera sutil pero eminentemente eficiente, pondría en cuestión las estructuras derivadas del pensamiento occidental y del humanismo moderno, advirtiendo de sus peligros y de la irreversibilidad de los daños causados, y lo haría desde una nueva perspectiva capaz de ofrecer soluciones a los nuevos retos que la globalización plantea. Europa sería pues en sus textos una metonimia de ese Occidente desgastado y agónico, y, en ese sentido, ofrecería todos los síntomas de esa crisis/lisis de los valores occidentales y de la confianza en la idea de progreso que construyó el mundo moderno. Sin embargo, lejos de suponer éste el fin del viejo continente, Le Clézio parece invitarnos a reflexionar sobre su regeneración y a proponernos su posible y virtual renacimiento a través de la comunicación y el contacto entre seres de origen y condición diversos. Sólo así, por la vía del mestizaje, Europa podría, cual ave fénix, renacer de sus cenizas.

## Referencias bibliográficas



- BENLABBAH, F. (2008) *En el espacio de la mediación: José Ángel Valente y el discurso místico*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de publicacións e intercambio científico.
- CAVALLERO, C. (2009) *Le Clézio témoin du monde*, Paris: éditions Calliopées.
- DUQUE, F. & ZAZO, E. (2013) «Introducción: buscando una identidad para Europa» in D. Garrocho, Diego S. y V. Rocco (eds.) *Europa: Tradición o proyecto*. Madrid: Abada editores. p. 19-43.
- GARROCHO SALCEDO, D. S. (2013) «Mártires de la esperanza: una nota hermenéutica sobre la identidad moral de Europa» en Garrocho, Diego S. & Rocco, Valerio (eds.) *Europa: Tradición o proyecto*. Madrid: Abada editores. p. 47-67.
- GIORGIUTTI, V. (2008), «Migrations de J.M.G. Le Clézio», *Ecologie & politique*, 2008/2 N°36, p. 41-51. DOI : 10.3917/ecopo.036.0041. <http://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2008-2-page-41.htm> (Consulté le 07/02/2014)
- HEIDEGGER, M. (2013) *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- LOHKA, E. (2011) «Une poétique de l' 'émigr-errance' du chercheur d'or à Révolutions» en Roussel-Gillet, Isabel & Thibault, Bruno (dir.) *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio: Migrations et métissages*, n° 3-4. Paris: Éditions Complicités, p.123-136.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1971) *Hai*. Genève : Skira.
- , (1980) *Désert*, Paris : Gallimard.
- , (1984) *La Relation de Michoacán, version et présentation*, Paris : Gallimard.
- , (1996) *Poisson d'or*. Paris : Gallimard.
- , (1997) *La Fête chantée*. Paris: Le Promeneur.
- , (2003) *Révolutions*. Paris: Gallimard.
- , (2006) *Raga, approche du continent invisible*. Paris: Gallimard.
- , (2011) *Histoire du Pied et autres fantaisies*. Paris: Gallimard.
- LEVI-STRAUSS, C. (1983) *Le Regard éloigné*. Paris: Plon.
- M'BASSI ATEBA, R. (2011) «Articuler le local au global: Le Clézio et la coexistence des savoirs culturels» in I. Roussel-Gillet et B. Thibault (dirs.) (2011) *les Cahiers J.-M. G. Le Clézio: Migrations et métissages*, n° 3-4. Paris: Éditions Complicités, pp. 137-152.
- MIMOSO-RUIZ, B. (2011). *Le Clézio et l'immigration: le tragique du réel*. Voix Plurielles, 8 (2), 116-131.
- SALLES, M. (2006) *Le Clézio notre contemporain*. Rennes: PUR.
- , (2007) *Le Clézio, «peintre de la vie moderne»*. Paris: L'Harmattan.

- SGARBI, M. (2013) «Europa: identidad y reconocimiento, tradición y proyecto» en D. Garrocho y V. Rocco (eds.) *Europa: Tradición o proyecto*. Madrid: Abada editores, p. 223- 236.
- TODOROV, T. (2007) *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1991.

## LE PERSONNAGE FÉMININ DE JEAN LORRAIN. UNE IDENTITÉ EN CRISE ?

Victoria Ferrety

Universidad de Cádiz

[victoria.ferrety@uca.es](mailto:victoria.ferrety@uca.es)

### Resumen

En nuestra comunicación, veremos a partir de dos crónicas extraídas de *Une femme par jour*, cómo Jean Lorrain adorna a sus personajes femeninos con determinadas patologías presentes en el fin de siglo. Intentaremos a continuación identificar cuáles podrían ser los efectos secundarios que se derivan de ellas.

### Résumé

Dans notre communication, nous verrons à partir de deux chroniques extraites d'*Une femme par jour* comment Jean Lorrain concède à ses personnages féminins certaines pathologies présentes dans la fin-de-siècle. Ensuite, nous essayerons de cerner quels peuvent être les effets secondaires qui dérivent d'elles.

Dans le Paris fin-de-siècle, Cosmopolis de toutes les turpitudes et dégénérescences humaines, Jean Lorrain, écrivain décadent et chroniqueur par excellence de la Belle-Époque, haï et craint par ses congénères pour ses propos trop virulents, devient le témoin privilégié en nous entraînant, main dans la main, vers un univers pathologique féminin qui n'est autre que le reflet d'une société en crise qui s'époumone parmi les vices ambiants. Si la société fin-de-siècle est synonyme de déclin et de crise pour l'ensemble de la population française, elle est également une porte ouverte pour relever les divers chamboulements qui ont trait au domaine scientifique et tout particulièrement à celui de la psychologie. Ainsi, si cette époque clame haut et fort, les découvertes de Charcot, l'entomologiste du comportement humain, elle attribue en même temps un rôle mortifère à la femme contemporaine. Par ailleurs, on est à même de constater que nombreuses sont les études effectuées par les experts en matière de psychologie féminine qui non seulement, définissent certaines pathologies comme l'hystérie avec laquelle ils couronnent la femme fin-de-siècle, mais lèguent aussi à la femme une

identité et un discours en fonction de leur supposé mal et siècle contemporains. Les sciences de la psychologie se consacreront notablement pour expliquer ce nouveau type de femmes et leurs pathologies.

En ce qui concerne les diverses pathologies des personnages féminins qui figurent dans *Une femme par Jour* de Jean Lorrain, chroniques se situant entre 1890 et 1891 et provenant de *L'Écho de Paris*, on remarque que dans les deux chroniques que nous avons choisies, les protagonistes ont exercé le métier de la prostitution car elles sont courtisanes ou ex-courtisanes. Ces indices font penser d'une part, que ce type d'activité engendre des séquelles physiques ou psychologiques ; d'autre part, concède à l'onomastique une place prédominante car le titre de certaines chroniques indique ou laisse supposer l'endroit du corps qui semble être touché par la maladie ou les symptômes psychologiques qui s'y reportent et que ces femmes exhibent à cause de leur profession.

Dans la première chronique de *La Poitrinaire*, faisant référence à la tragédie de *La Dame aux Camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils, Lorrain rend immortelle son héroïne qui n'est autre qu'une courtisane parisienne des années 1840. Il reprend la thématique de l'amour galant et de la maladie qui sont les piliers centraux du roman pour en faire « *Sa* » *Poitrinaire* qui est une jeune femme atteinte de phtisie. Le fait divers s'ouvre comme un rideau de théâtre qui découvre le décor de la scène pour faire voir une jeune femme qui a l'air d'être malade :

Depuis 8 jours elle tousse ; elle tousse d'une toux nerveuse et déchirante qui vous remue le cœur et fait tout chose ceux qui l'entendent ainsi râler. Pauvre petite comtesse, elle est d'ailleurs si blanche, si délicate, avec des rougeurs soudaines aux pommettes dès qu'elle est un peu fatiguée (Lorrain, 1984 : 219).

Elle paraît atteinte d'une affection d'une particulière gravité puisque le temps pour elle, fonctionne comme un compte à rebours : « Voilà six ans qu'on croit qu'elle ne passera pas l'hiver » (Lorrain, 1984 : 219).

Pourtant, même si le traitement de sa maladie a été reconnu comme incurable au moment du diagnostic, cette jeune femme semble avoir un certain contrôle sur son mal car il « voyage [...] à mesure que la saison avance ». Cette ultime observation semble déconcerter l'ordre des médecins pourtant si sûrs de leur examen : « La Faculté consultée avoue n'y rien comprendre : c'est tantôt entre les deux épaules, tantôt dans la région du cœur et quelle résignation à son mal » (Lorrain, 1984 : 219).

Cependant, malgré la robustesse de sa nature, on peut apercevoir la détresse et l'inconfort chez la personne concernée dans : « Les regards d'au-delà de condamnée à mourir, et les sourires navrants, et la larme qu'on écrase du coin de l'ongle » (Lorrain, 1984 : 219).

L'auteur conscient que la perte de la santé engendre une lourde peine pour celui ou celle qui la perd, nous explique qu'en même temps elle provoque, une envie irréfrenable de la cacher aux autres pour éviter ainsi, de les faire souffrir. C'est le cas de cette jeune femme avec l'être aimé :

Elle ne veut pas qu'il la voie pleurer, mais voilà, il rentre toujours au mauvais moment ! Et les petits mouchoirs de batiste tachés fines gouttelettes, comme des pétales de roses pourpres, qu'elle cache précipitamment sous les coussins de soie violette et qu'il retrouve toujours, comme un fait exprès, le chéri... (Lorrain, 1984 : 219).

Dissimuler les manifestations des expectorations pulmonaires semblent une mission plus difficile que l'occultation d'une arme dans la scène du crime : « " Tu as encore craché le sang, Antoinette ". Alors, elle : " Non, mon cher ami, ce sont les gencives " » (Lorrain, 1984 : 219).

Plutôt que d'admettre en clair l'évidence du message de cette effroyable maladie, elle préfère choisir une plaie moins douloureuse, plus facile à gérer, à porter sur les épaules : « Et jamais elle n'a dit aussi si vrai, la pauvre petite poitrinaire, ce sont les gencives, mais personne ne la croit, et elle-même, à force de mentir, a fini par en être convaincue, l'imaginative Antoinette » (Lorrain, 1984 : 219).

Si vraisemblablement tous les symptômes font d'elle une malade, le narrateur, par contre, transpose une double lecture qui laisse planer le pressentiment, l'impression d'une réalité différente lorsqu'il dit : « Elle se croit sérieusement poitrinaire, phtisique [...] et c'est avec de vrais sanglots dans la voix qu'elle lit, le soir, à Roger, son ami, le rôle de Régina : Mais moi je ne verrai, plaignez mon sort, hélas ! ni l'oiseau revenir, ni la feuille renaître » (Lorrain, 1984 : 219).

Comme une actrice qui prête sa voix et son physique pour interpréter une scène appartenant à un quelconque registre, en ce qui concerne Antoinette, on a l'impression qu'elle joue la comédie d'une maladie inexistante, puisqu'elle veut nous faire croire que les signes ne sont que des saignements de gencives accompagnés de quintes de toux.

Toutefois, le narrateur ne tranche pas sur les raisons d'une telle dissimulation. On peut penser qu'il considère que dans la reconnaissance du mal, ce qui se joue c'est de donner libre cours à la maladie en s'avouant vaincu. De cette façon, on échappe au regard des autres qui vous excluent car ils vous ont déjà condamné à mort. C'est ainsi, que pendant que les autres la regardent peinés, en pensant à sa triste fin, elle, par contre pour échapper à son sort : « N'en songe pas moins à la toilette étourdissante [...] qu'elle inaugurera aux premières courses du printemps, à Auteuil » (Lorrain, 1984 : 219).

Dans un perpétuel va-et-vient qui rappelle beaucoup la pénitence de ceux qui se savent atteints d'une maladie mortelle, le narrateur expose tantôt des épisodes où on peut la voir courir et dévaler les allées interminables des grands magasins comme si elle devait relever le défi de croire en une possible récupération : « Elle parcourait ces derniers temps les expositions des grands magasins, rayons de l'ameublement et des vieilles étoffes » (Lorrain, 1984 : 219).

Ou perdre toute contenance, en ayant une attitude féroce presque malade, lorsqu'elle tombe sur des couleurs qui lui font rappeler son état de souffrance : « Une véritable hystérie semblait la posséder devant certaines roses malades ramagés d'argent mat et certain satin réséda moiré de soufre à fleurs d'or » (Lorrain, 1984 : 220).

Au fond, consciente qu'elle n'a plus rien à perdre, avec un courage irréfrenable qui s'apparente presque à de l'autodestruction, elle révèle surtout qu'elle est gouvernée par un désir subit, la faisant presque passer aux actes en commettant un délit, afin de satisfaire les exigences du moment présent : « Encore un peu, elle eût volé, et, à certaines des devantures de bijoux et de bibelots ruineux, verreries de Venise ou céramiques, c'était dans sa gorge, de vrais étranglements de possédée, et dans les doigts frissonnants et crispés, comme une folie et de dol et de meurtre » (Lorrain, 1984 : 220).

Autrement, le narrateur recourt à Marguerite Gautier, héroïne de l'œuvre *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas, pour montrer les similitudes qui existent entre ce type de femmes : les deux sont atteintes de phthisie, et les deux sont des courtisanes. Ainsi, on apprend que : « Roger vient de lui louer un petit hôtel et qu'elle s'occupe, la chère petite, de le meubler fastueusement, mais économiquement. Roger, qui fait si bien les choses, lui a donné crédit pour cinquante mille francs » (Lorrain, 1984 : 220).

Comme la plupart des courtisanes qui forgent une nouvelle existence, on apprend quelques détails concernant une époque de son passé : « Ce n'est pas qu'elle ignore l'adresse et le numéro des maisons hospitalières et discrètes, où une femme du monde à chevelure auburn et à dessous couteux peut trouver de dix à vingt-cinq louis, de quatre à cinq, après une heure de halte et de ... cigarettes. » (Lorrain, 1984 : 220)

Ainsi que, certains services en tous genres qu'elle prêtait dans ces lieux particuliers :

Elle y est allée maintes fois dans les débuts, quand mal mariée, puis divorcée, elle était comme aspirante au luxe et à l'hôtel, et battait ... une de ces dèches !... Elle y était même très haut cotée, petit homme, un nom que lui avait donné la marquise ! Oui, la marquise, la seule et la fameuse ... connue, elle aussi, à Cythère, à Lesbos, de tout gibier gourmande chasserresse ; poil et plume... (Lorrain, 1984 : 220).

Le narrateur qui ne laisse planer aucun doute quant aux penchants de la jeune femme, nous fait toutefois comprendre que depuis sa rencontre, elle mène une vie quotidienne bien rangée : « Mais aujourd’hui qu’elle est connue de tous les clubs, grâce à sa liaison avouée avec Roger, qu’assidue et remarquée à toutes les premières, elle est devenue ce qu’on appelle une physionomie parisienne, une des mille et trois médailles acceptées, casées » (Lorrain, 1984 : 220).

Dans le cas de cette femme, si on peut remarquer que la reconversion des privilèges de la courtisane a eu lieu, la maladie, en revanche, va lui octroyer des écarts de conduite sans précédents car elle va agir comme bon lui semble : « Et les notes s’entassent chez la concierge, et les domestiques jasant dans la villa [...] et la blanchisseuse impayée lui a deux fois cochonné tous ses peignoirs de nuit... » (Lorrain, 1984 : 221).

Un peu complice, le narrateur, pour expliquer le genre d’attitude aboulique dont fait preuve la jeune femme, fait appel à la fameuse manœuvre qui s’emploie comme stratégie de guerre, consistant à battre en retraite quand « on ne sait plus à quel saint se vouer », lorsque les soucis deviennent trop nombreux :

Que faire ! ... Nous toussons, nous râtons, nous portons avec les yeux de Marguerite Gautier un mouchoir déchiré à nos lèvres, hu, hu, hu, ... ah! Voilà la batiste toute trempée de sang, et bref, d’accès en accès, de râle en crachement, nous partons pour Nice demain, à Nice pour un mois, peut-être deux, en tout cas nous évitons et l’hôtel pas fini, et les factures de fin d’année, et les insolences des fournisseurs, et les obligations du 1<sup>er</sup> janvier, et les visites et les corvées, et tout le fumier des étrennes (Lorrain, 1984 : 221).

Par son départ qui symbolise la tombée du rideau de scène, Lorrain, ne voulant pas clore le fait divers par un final tragique, ouvre la voie à une projection optimiste en lançant presque un message d’espoir pour cette femme et probablement pour d’autres malades : « Si elle revient, ce sera le septième hiver dont elle aura triomphé, la chère poitrinaire, en allant passer deux mois au pays bleu et du soleil » (Lorrain, 1984 : 221).

En conclusion, *La Poitrinaire* personnalise les états d’âme d’une jeune femme atteinte de phtisie pour laquelle la valeur de la vie ne tient plus que sur un fil car elle ne connaît ni l’heure ni le lieu de la bataille finale.

Dans la seconde chronique *La Pot-au-Feu*<sup>1</sup>, le narrateur fait la présentation d’une vieille dame rangée qui passe la plus grande partie de son temps dans les salons de jeux. On

---

<sup>1</sup> On trouve deux acceptions pour « Pot-au-feu » : 1. (Delvau, 1864): Les fesses d’une femme, quand elles sont d’un embonpoint agréable, comme celles de la Vénus Callipyge. 2. (Larchey, 1865): Casanier, arriéré. Dictionnaire d’argot classique. Boutler, Ch. Paris, 2011. [en ligne] :

constate que pour cette femme le cursus temporel de la vie quotidienne semble seulement être réglé au rythme lancinant des casinos : « Tous les hivers, vous ne voyez qu'elle à Nice. [...] dans la journée elle est invisible ou plutôt ailleurs : à Monte-Carlo où elle arrive à midi pour l'ouverture des jeux et d'où elle quitte sagement à six heures, pour le dîner de la table d'hôte : la Pot-au-Feu se couche de bonne heure » (Lorrain, 1984 : 262).

De plus, on peut remarquer que sa prédilection semble loin d'être celle d'un amateur, car elle s'arrête sur un jeu en particulier qui est considéré par les joueurs professionnels comme la reine des casinos, la roulette : « Joueuse enragée et ponte infatigable, elle ne cause à qui se ce soit, ne salue personne, ne semble connaître âme qui vive, elle n'existe que par la rouge et la noire, ne respire et ne soupire que par le jeu » (Lorrain, 1984 : 262).

Sa passion malade pour le jeu pourtant, ne se limite pas à la saison d'hiver puisqu'on « la retrouve d'ailleurs l'été autour des tables où l'on joue, dans des cercles ouverts de l'allée d'Étigny et dans la montagne, au Port-du-Roi et Portillon, des environs de Luchon ». La Pot-au-Feu incarne le type de femme « accro » à la petite bille blanche qui tourne autour de la grande roue, et du suspense pour savoir si oui ou non elle va s'arrêter sur le bon chiffre.

Aussi, pour la plupart des personnes qui présentent des conduites addictives, il est fréquent de relever qu'il existe des conséquences dramatiques pouvant entraîner le joueur confirmé soit vers l'alcool ou la prise de substances illicites. En ce qui concerne ce type de femme, le narrateur ne donne aucun indice allant dans ce sens, sauf peut-être son désintéressement absolu pour un vêtement approprié que l'on porte généralement dans ce genre de lieux, préférant utiliser un accoutrement désuet et presque ridicule :

Mal fagotée, en brûleuse de maison, dans de belles choses qui jadis ont dû coûter bon, manteaux fourrés de zibeline taillés à la mode de mil huit cent soixante, étoffes de satin ramagées de roses ponceau ou de bouquets de fleurs des champs, bleuets, épis et marguerites, coiffée d'in vraisemblables casquettes (Lorrain, 1984 : 262).

On peut se demander si en s'habillant de la sorte, ce qu'elle souhaite avant tout, c'est de retenir l'attention des autres en laissant de côté, une approche basée sur son charme personnel. À ce propos, le jugement du narrateur pour cette femme est sans appel puisqu'il la considère comme : « [Une] masse informe de chair et de défroques, à la graisse jaune et malsaine sous son tour des cheveux trop noirs, aux paupières flasques et meurtries... » (Lorrain, 1984 : 262).

Le portrait physique qu'il fait d'elle ne semble aucunement l'avantager, et renforce le surnom quelque peu rustique qu'elle porte, et qui renvoie à la deuxième définition quant à son



caractère déphasé<sup>2</sup>. Toutefois, tout porte à croire que cette femme ne tient pas compte des commentaires d'autrui, préférant arborer une attitude stoïque là où elle se trouve, et ne facilitant la conversation qu'à des hommes de son choix : « Deux ou trois vont même jusqu'au tutoiement, au petit nom familier chuchoté sur un ton de confident de comédie ; mais Emilie ne permet ça qu'aux vrais ducs et aux princes au moins médiatisés » (Lorrain, 1984 : 262).

Pourtant, si on apprend qu'elle attribue seulement son véritable prénom à des hommes appartenant à la haute noblesse, le narrateur nous informe que son premier appellatif avant la Pot-au-Feu était celui de « la Pot-aux-Roses ». À son tour, ce changement de nom nous proportionne une donnée nouvelle qui n'a plus rien à voir cette fois-ci avec son physique disgracieux, ni son caractère vieillot vestimentaire, mais révèle une terrible affaire concernant cette femme :

Cette fille qui, même à vingt ans, n'a jamais été jolie et que Paris viveur a toujours connue sans teint et plutôt mal bâtie, avec des épaules carrées de charretier, ses yeux enfoncés, ses lèvres minces et son profil coupant, traîne avec elle une renommée sinistre ; la mystérieuse attraction d'un crime inconnu, pis d'un crime impuni dont elle aurait été chèrement payée et soudoyée complice. [...] La Pot-au-Feu, jadis la Pot-aux-Roses, pourrait poser en pied dans la galerie criminelle des Borgia (Lorrain, 1984 : 263).

Comme si elle devait à chaque surnom, la mise en place de certaines attitudes, dans celui de la Pot-aux-Roses<sup>3</sup> qui provient de sa jeunesse, on la retrouve impliquée dans une histoire de meurtre, où elle aurait joué un rôle important :

Elle n'avait pas vingt ans que, mandée d'un boarding house de Londres avec une fournée de filles comme elle, au château de Lord T... où quelques grands seigneurs de la pairie faisaient la fête, elle avait cette épouvantable surprise, au réveil, d'un cadavre de boy (lad d'écurie, un joli petit irlandais de seize ans) trouvé dans son lit, mutilé et sanglant (Lorrain, 1984 : 263).

Toutefois, le narrateur apporte des détails surprenants sur cette scabreuse affaire où apparemment, elle n'aurait servi que de complice pour camoufler les traces du crime, permettant ainsi d'écarter hors de tout soupçon la véritable main homicide : « Les lords, dans la nuit, s'étaient grisés de vins français et avaient poussé la plaisanterie un peu trop loin peut-être, le boy en était mort » (Lorrain, 1984 : 263).

---

<sup>2</sup> Deuxième définition de Pot-au-feu: « arriéré ».

<sup>3</sup> « Secret, ce qui est caché, découvrir ce qui est caché (escroquerie, irrégularité) ».

Pour définition de Pot-aux-roses voir page web : [en ligne]

<<http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=29932>> (consulté le 02/07/2011)

Face à cette interprétation où on laisse en suspens la véritable cause de la mort du jeune homme, faute de ne pouvoir inculper personne sans preuves, on apprend que :

Émilie, appelée chez le constable, voulut bien déclarer que le boy s'était introduit nuitamment dans sa chambre soit pour la voler ou... abuser d'elle et, qu'un peu grise du souper, prise d'une terreur folle, inexplicquée, elle avait saisi un couteau sur la table et frappe aveuglément, désespérément (Lorrain, 1984 : 263).

Si bien dans sa déclaration tout porte à croire que c'est elle, qui a agi en légitime défense en se défendant, d'autres détails ultérieurs paraissent démontrer le contraire et démonter cette version douteuse :

La situation de la famille T... est immense là-bas, de l'autre côté de la Manche, les autres seigneurs compromis dans l'affaire étaient tous plus ou moins amis de Galles et d'Edimbourg : le scandale aurait effrayé et Windsor et le Parlement. Émilie devint la maîtresse en titre de lord T... qui, cependant, à tort ou à raison, passait, à Paris comme à Londres, à Londres comme à Vienne, pour aimer un peu plus que les femmes ; maîtresse en titre avec hôtel dans Regent Street, villa l'été à Biarritz, entretenue sur le pied d'au moins deux cent mille francs (Lorrain, 1984 : 263).

D'une part, on ne peut oublier que cette femme faisait partie « de la fournée », ce qui revient à dire qu'elle comme les autres venaient exercer la prostitution dans une fête strictement privée. D'autre part, l'incohérence explicite en devenant la maîtresse en titre après avoir confessé être la coupable de la mort du boy. La lecture nous pousse à croire qu'il y a eu un arrangement entre les deux parties pour la réalisation de sa fausse déclaration.

Ainsi est-il, qu'en se rendant complice et s'inculpant d'un meurtre qu'elle n'a pas commis, elle parvient à la cime de la reconnaissance dans la société : « A la mort de lord T..., la Pot-aux-Roses héritait d'un titre de rente de cinquante mille livres : le prix du silence. Mais Emilie était désormais cotée et classée dans la galanterie, elle était sûre et étiquetait Paravent » (Lorrain, 1984 : 263).

Certes, le poids de la vérité ne semble pas tenir la route face à un pot de vin versé sous l'œil indiscret des autres, et outrepassant sans s'en soucier la mesure de la justice. En fait, on remarque qu'il n'y a pas de retour une fois la limite franchie, celle où on a servi à camoufler un crime ignoble pour une poignée d'argent car on en veut toujours plus. Aussi, comme les actes paraissent justifier pleinement la nature de cette femme qui a eu plusieurs surnoms, on lui décerne un dernier appellatif qui semble couronner ce qu'on attend d'elle à partir de maintenant. De femme qui garde un secret (pot-aux-roses), elle se convertit en une femme à

l'allure ancienne (pot-au-feu) pour adopter la forme finale d'un meuble (paravent)<sup>4</sup> afin de préserver les mœurs douteuses de certains nobles : « Elle fut pendant trois ans la maîtresse affichée d'un baron maquillé, aujourd'hui réduit à la portion de congrue, au bout de la table d'une Bélise démonétisée par ses grotesques prétentions » (Lorrain, 1984 : 263).

Dans l'acceptation de sa nouvelle fonction on la voit « tour à tour [avec] un comte autrichien [...] et un prince suisse [...] et des barons hellénisants », des hommes qui se servent d'elle pour mener tranquillement une double vie, camoufler ainsi une existence honteuse.

Enfin, on apprend qu'elle vit « aujourd'hui retirée des affaires, du chantage et du reste », loin des mensonges, et qu'elle n'a comme seule distraction que le jeu : « En dehors du jeu, [elle] est une femme sans vices, vivant six mois à Paris dans un second très simple, sans aucun luxe, aux alentours de Saint-Augustin où tous les matins elle entend régulièrement la messe » (Lorrain, 1984 : 264).

Curieusement, on peut se demander si la fixation qu'elle a pour le jeu de la roulette n'a pas une relation directe avec le mouvement perpétuel<sup>5</sup> qui se basait sur le principe giratoire de la roue pour générer de l'énergie, dans son cas cependant, cette énergie semble seulement être plutôt financière. Dans ce rapport obsessif qu'elle a pour la roulette, on peut percevoir un besoin de provoquer en permanence une situation où l'imprévu mène le jeu de la même manière que fut cette soirée d'antan, où ses quelques fausses paroles changèrent le cours de son existence.

C'est pourquoi, on peut la voir à maintes reprises, et dans la même dynamique de celle qui veut risquer une énième fois sa chance au jeu afin de recréer de manière compulsive la même sensation que l'on ressent lorsqu'on gagne : « Elle amasse, entasse toujours, sans trêve et sans relâche, et finira dans les bonnes œuvres et les fondations pieuses. [...] Fin d'honnête paravent ! » (Lorrain, 1984 : 264).

En proie à une répétitive actuation monétaire qui apparemment ne lui sert pas à grand-chose, car c'est une « bourgeoise [...] bien rentée », elle démontre que sa vie de ludopathe comme la roulette des casinos qu'elle fréquente assidûment, tourne sur elle-même sans aucun but.

---

<sup>4</sup> On trouve deux définitions de « paravent », la première fait référence à l'objet, la deuxième est celle qui nous intéresse : personne ou chose qui en abrite, cache, une autre ; société servant de paravent à des activités délictueuses. Le Larousse [en ligne] < <http://www.larousse.com> > (consulté le 05/05/2011),

<sup>5</sup> Nous faisons référence à la roulette de Blaise Pascal qui lui permis de mettre en pratique le mouvement perpétuel qu'on considère être l'ancêtre de la roulette du jeu de casino.

Pour conclure, on peut dire qu'il existe un lien très étroit entre la maladie et le comportement de la malade. Le personnage de *La Poitrinaire* expose les dérèglements physiques et psychologiques qui découlent lorsqu'on est atteint d'une maladie mortelle ; *La Pot-au-feu*, quant à elle, présente un autre type d'aliénation qui altère sa personnalité puisqu'elle est esclave de ses pulsions face au jeu. À travers les maladies (physiques ou mentales), Jean Lorrain montre comment l'une et l'autre sont soumises à un ébranlement de leur identité.

**Références bibliographiques :**

LORRAIN, J. (1984, 1<sup>ère</sup> éd. 1896) *Une femme par jour*. Introduction établie par Michel Desbruères. Paris : Christian Pirot.

## EUGÈNE DABIT, UNA TRAYECTORIA PERSONAL Y LITERARIA CONFRONTADA A LA CRISIS

M. Carme Figuerola Cabrol

Universitat de Lleida

### **Resumen**

La experiencia de Eugène Dabit durante su intervención en la primera guerra mundial marcó una profunda huella en su carácter que se refleja en su obra. Dicho acontecimiento es objeto de una imagen ambivalente puesto que de una aceptación inocente el autor evoluciona hacia afirmaciones que denuncian el horror de la barbarie. A lo anterior se añade el desasosiego que experimenta ante la crisis de los años treinta.

El presente artículo se propone analizar la repercusión que tales hechos adquieren en la obra narrativa del escritor, prestando una particular atención a los recursos empleados por Dabit con tal de moldear a sus personajes conforme a una poética de la angustia muy personal.

### **Résumé**

L'expérience d'Eugène Dabit lors de sa participation à la première guerre mondiale a laissé une profonde empreinte sur son caractère que l'auteur laisse aussi transparaître dans son œuvre. Cet événement fait l'objet d'une image ambivalente puisque d'une acceptation innocente, l'auteur évolue vers des arguments qui dénoncent l'horreur de la barbarie. Outre cette épreuve, l'écriture de Dabit reflète le désarroi ressenti face à la crise des années trente, sous laquelle il pressent le bourdonnement d'un nouveau conflit.

Le présent article se propose d'analyser la répercussion de tels faits dans l'œuvre narrative de l'écrivain, en visant sur les ressources employées par Dabit dans le but de modeler ses personnages conformément à une poétique de l'angoisse très personnelle.

Si recientemente la poetisa Gabrielle Althen justificaba su ejercicio de la poesía con el objeto de «mieux sentir passer la vie en tant que telle»(Stout 2010:172) retomando con ello la fórmula de Saint-John Perse, esa misma razón habría podido ser argüida por Eugène Dabit puesto que en múltiples ocasiones su escritura actúa como bálsamo a las llagas del autor.

Durante la guerra, por ejemplo, se convierte en un refugio donde encontrar una alternativa a los estragos de la barbarie:

Pour moi [escribe Dabit un tiempo después], j'étais sombre, inquiet, souffrant, révolté; je traversais de façon imprévue cette crise qui est celle de la vingtième année -dit-on. J'aurais dû, peut-être, m'appuyer sur l'exemple de jeunes héros? [...] par ailleurs je ne croyais pas en Dieu. Je ne trouvais qu'un moyen de ne pas m'enliser, de me soulager: tenir une espèce de journal... (Dabit, 1934: 349).

Evocar su obra implica, pues, recordar su propia existencia y a la vez revivir el acontecer de la época. Desde esa óptica se justifican los argumentos de Brigitte Galtier (1997: 166-188) cuando advierte efectos terapéuticos en el diario mantenido por Dabit, particularmente pródigo en momentos de melancolía como el acaecido en 1931 cuando se enfrenta al dilema de sus dos amores. Pero no sólo la guerra o el amor y desamor catalizan la reflexión sobre el objeto de su actividad creadora, sino que su escritura en conjunto responde a ese mismo motivo, según confiesa en 1934:

Toutes les préoccupations qui m'agitaient trouvaient leur place dans mon nouveau travail [l'écriture]. [...] Je pouvais participer à un combat, dénoncer des dangers, me délivrer de mes angoisses, resserrer certains liens. Je ne songeais pas à faire de la littérature, à servir l'art; si je m'appliquais avec acharnement à ma tâche, si je voulais posséder une bonne technique, c'était pour donner plus de précision et plus de force à ma pensée (Dabit, 1934: 363).

Nuestro objetivo consiste, pues, en observar las formas que Eugène Dabit proporciona a ese sentimiento íntimo de identidad en crisis y cómo éstas constituyen una poética constante en sus obras.

Hijo de familia modesta, su infancia dista de ser el paraíso dorado debido a las estrecheces económicas que le obligan desde muy pronto a compartir su educación escolar con trabajos rudimentarios. La ironía del protagonista de *Faubourgs de Paris*, su *alter ego* en la ficción, se pone de manifiesto en el capítulo donde describe su niñez. Los conocimientos recibidos, aunque parecen un progreso notable respecto al núcleo familiar, no bastan para asegurarle una mejora a nivel social:

Plein de confiance, je me répétais les paroles de mon directeur: « L'instruction vous ouvrira toutes les portes».

Elle m'ouvrit celles d'un atelier de serrurerie où l'on faisait la journée de dix heures... (Dabit, 1990: 50).

A lo anterior se le añade la huella indeleble de la guerra: en 1916 Dabit, un adolescente de dieciocho años, se alista como voluntario para poder así, siguiendo el consejo paterno, elegir su destino. En realidad, lejos de albergar veleidades heroicas, el joven persigue

huir de una rutina poco halagüeña y probar fortuna. A su regreso, tras un intento por dedicarse a la pintura, finalmente opta por el mundo literario pese a ser consciente de las lagunas de su formación. Su capacidad de autocrítica le lleva, entre otros, a destruir el diario escrito durante la barbarie porque, a su juicio, «...il était bourré de fautes,[...] on y découvrait les traces de mauvaises lectures, et à n'en plus finir des lamentations» (Dabit, 1934: 349). Sin embargo, sus reiterados lamentos al que considera su maestro y mentor, Roger Martin du Gard, rayan a menudo la *captatio benevolentia* (Dabit, 1986: 189, 371) de quien intenta por ese medio justificar una cierta autocomplacencia lidiando con ella las críticas a su trabajo creativo.

Uno de los reiterados reproches del autor de *Les Thibault* ataca la excesiva omnipresencia de la vida de Dabit en su obra. Es fácil rastrear la correspondencia entre realidad y ficción puesto que el novelista no duda en subrayar en su diario las visitas efectuadas, los encuentros con nuevas amistades, ... Si bien es cierto que la tendencia de la novela populista influye en la escritura del joven por muy refractario que él se muestre a ser etiquetado bajo esa rúbrica tras merecer un reconocimiento público para su primer relato<sup>1</sup>, resulta también obvio que Dabit trata de superar sus propios debates internos buscando su esencia en la ficción. Como si no consiguiera alcanzar sus metas, disecciona su yo bajo múltiples formas en función de los distintos géneros practicados. Un mismo fin le guía: reconstruir su identidad, rasgo común entre sus contemporáneos (Tadié, 1990: 10), algunos de ellos muy próximos, como en el caso de Gide.

En su estudio sobre las relaciones entre el autor y los personajes M. Bakhtine (1984: 39-42) señala que para rozar la perfección artística el creador debe contemplarse con los ojos de otro persiguiendo así una mirada objetiva. Dabit pone en práctica dicho mecanismo en *Hôtel du Nord* y especialmente en *Petit-Louis*: los reiterados signos autobiográficos conviven con la voluntad de considerar a su Louis Decamp, protagonista de esta segunda novela, a modo de un extraño, dotándolo de una autonomía particular. Por ello el narrador recurre al uso de la tercera persona y concibe la obra bajo el género novelístico.

Sin embargo, un elemento temático confirma el desdoblamiento mencionado por el crítico soviético: la presencia del espejo. La contemplación del individuo en este medio se convierte en un tema reiterativo de las narraciones de Dabit. Se diría que construye un mundo cuyas criaturas necesitan observar su propio reflejo para cerciorarse de su existencia. Con todo, en sus espejos no buscan una imagen fiel, sino que intentan descubrir en ellos sus propias aspiraciones. Tomemos algunos ejemplos: Renée en *Hôtel du Nord* encarna a una

---

<sup>1</sup> En 1931 *Hôtel du Nord*, publicado dos años antes, es galardonado con el «Prix du roman populiste». Esa mención, junto al patrocinio ejercido por Martin du Gard proporcionarán una cierta fama a su autor.

joven de origen rural, huérfana, sin otros bienes que una simple maleta. Alojada en el hotel a la espera de un futuro más próspero en el oasis parisino, se deja seducir por las promesas de un apuesto galán. A la felicidad de los primeros tiempos, le sucede la indiferencia de Trimault, seguida de sus maltratos que ella soporta en silencio. Pese a ello, su empeño por vencer la dura realidad le lleva a un deseo constante de agradar a su pareja para poder así acceder a sus sueños de progreso. Por ese motivo y porque no en vano éste reproduce una imagen invertida de la realidad, intenta adivinar en el espejo unas cualidades inexistentes:

Par un obscur besoin de s'émerveiller, elle restait devant l'armoire à glace à s'éblouir de son visage. Elle inventait de nouvelles coiffures, et chaque jour se fardait un peu plus. Son corps lui causait des surprises. Elle aimait à le comparer aux nudités des cartes postales qu'elle volait dans les poches de Trimault. Ces rapprochements l'exaltaient puis lui inspiraient une jalousie torturante (Dabit, 1999: 35).

La insistencia del narrador en esa facilidad de ensoñación, en ese anhelo seductor confirma su estado disconforme con la situación actual.

De hecho, el recurso de estos personajes al espejo no se produce en momentos cualesquiera: antes al contrario, acudir a él suele preceder un periodo trascendente en sus existencias. Es el caso de Denise y Adrien. Ambos intentan descubrir en el espejo una fuerza y un impulso capaces de suponer un contrapeso a sus debilidades y asegurar así su baza en sus respectivas tentativas de seducción.

A medida que la escritura de Dabit evoluciona, ese mismo procedimiento temático acentúa la denuncia social transmitida por el autor: *Villa Oasis* lo retoma y le concede un papel trascendente. Héléne, *enfant trouvé*, persigue con ahínco su afirmación en el seno de la nueva familia. Por el hecho de sentirse una extraña en el círculo en el que acaba de ingresar, intenta adquirir una falsa desenvoltura imitando ante el espejo los gestos de su madre. Una vez más, éste refleja la alteridad del ser, se busca en él la imagen de lo que no se es, sino de aquello en lo que se propone convertirse. En esa senda, a su regreso de la visita efectuada a los Arenoud, «Héléne s'apercevait dans une glace, les pommettes vives, les yeux ardents; elle n'était plus lasse, la présence de son cousin la fortifia» (Dabit, 1998: 56). El espejismo al cual cede la heroína es harto elocuente puesto que el sentido de la intriga se desprende de la antítesis entre las costumbres sanas y simples de los Arenoud y las de los Monge, corrompidas por un excesivo abuso del dinero. Sólo en compañía de los primeros Héléne parece recuperar las fuerzas necesarias para recuperar la salud y permanecer en ese nuevo mundo.



En cuanto a Irma, la crítica del autor se desvela cuando la sitúa ante el espejo antes de alcanzar el cortejo fúnebre de su hija. Un simple y rápido vistazo le basta para concluir con su problema del momento: el disgusto con la costurera por el desacierto en su nuevo vestido, puede saldarse con la compra de otro, «voilà tout!». La ironía del fragmento evoca la censura contra la falsedad de apariencias que Dabit denuncia desde el mismo subtítulo (*Les faux bourgeois*). La exhibición desmesurada del lujo deja al descubierto la ridícula aspiración de poseer, el empeño por negar los verdaderos orígenes con el fin de afirmarse en un nivel social superior. Idéntico trato recibe su marido Julien. Hacia el final de sus días, cuando la felicidad conyugal declina, invita a su familia, los Arenoud; reunidos alrededor de una mesa en la que la cordialidad se halla ausente, extrae su fuerza de la imagen obtenida en el espejo:

Il s'apercevait dans une glace, les épaules larges, la poitrine bombée, et les dominant tous comme un père. Il posa les poings sur la table, solidement: il n'était pas encore fini! Des copains du Café des Courses riaient de lui, peut-être qu'il les enterrerait tous. Jamais il n'avait mangé avec un pareil appétit, dormi autant. [...] Depuis un temps, il se montrait énergique, volontaire, homme à poigne, enfin! (Dabit, 1998: 193-194).

El tono incisivo del narrador se percibe nuevamente en el eufemismo contenido en ese pecho abombado y que recuerda su «gros ventre», metáfora con la cual el novelista alude de forma reiterada a esa ansia materialista de alimentar su vanidad.

Con todo, donde el tema del espejo adquiere mayor firmeza es en el fragmento en que Julien, tras el funeral de Héléne, reorganiza su vivienda y sustituye el espejo de la chimenea por una fotografía de la difunta. Aunque no podemos probar a ciencia cierta la influencia de Zola, no parece descabellado que Dabit se inspire de sus lecturas de juventud e introduzca de manera intertextual la *Thérèse Raquin* de Zola. También este último había utilizado el recurso del retrato que invade la presencia de los vivos para separarlos, a modo de venganza *post mortem*. En el caso de Héléne su recuerdo destruye el buen funcionamiento de la asociación constituida por Julien e Irma. La imagen de la difunta prosigue con la influencia negativa que la joven había ejercido en vida. En el seno del pacto entre ambos esposos la intrusión de ese miembro extraño es el punto de partida de la mayor de las crisis puesto que les conduce a sus respectivas muertes. Desde ese punto de vista se justifica que el autor destierre el espejo – instrumento en sus orígenes para la ensoñación de sus veleidades burguesas- en beneficio de un elemento capaz de devolverles el perfil exacto de sus personas.

Un tanto distinto es el uso de este motivo en *Petit-Louis*. El espejo preside aquí cada etapa de la toma de conciencia o «educación sentimental» del personaje, con lo que el novelista persigue remarcar los hitos conseguidos en su camino a la madurez. Petit-Louis

toma conciencia de los cambios corporales que traducen por lo físico su nueva identidad: la contemplación ante el espejo indica al lector el final de las distintas pruebas que componen ese camino iniciático hacia la edad adulta: «Debout, je me regarde dans la glace. Je gonfle la poitrine. Je suis un homme. J'ai l'avenir devant moi» (Dabit, 1988: 253). El júbilo de ese joven que espera a su padre traduce de forma paradójica el escepticismo del novelista no sólo porque la consagración como individuo se limita al ingreso en un engranaje social donde constituye una mera pieza, sino porque esa confianza pueril en un futuro mejor queda, a los ojos del lector, descartada desde el momento mismo en que se formula: en las fechas de escritura de la obra Dabit conoce de antemano que esa circunstancia es del todo inviable.

Por consiguiente, al proporcionar el espejo a los personajes de ese mundo en crisis una imagen invertida, su función a nivel intradieético corre paralela a la del escritor. Tras su cristal azogado los individuos buscan su alma al igual que el novelista intenta descubrirse en sus obras. Con todo, el disimulo latente en la tercera persona narrativa deja entrever, sin embargo, su pretensión de manejar los hilos de *Hôtel du Nord* y *Petit Louis*, a juzgar por sus reflexiones plasmadas unos años después en los términos siguientes:

Le destin m'a fait longtemps vivre et travailler à l'Hôtel du Nord. J'y ai vu arriver un à un les personnages de mon livre, je les ai vus partir, et plus jamais ne les ai rencontrés. [...] Un nom? Pas toujours. Et c'est alors que me vient le désir de les faire revivre, de les comprendre, de les aimer, moi qui leur ressemblais un peu, aussi de m'effacer devant eux, de les montrer nus, simples, confiants (Dabit, 1989: 20).

¿No es en cierto modo lo que el autor lleva a cabo a través de los guiños autobiográficos que se suceden entre sus páginas de ficción o en el relato de la génesis de su obra?

Andando el hilo del tiempo, otro acontecimiento aviva el desencanto de Eugène Dabit: la crisis de los años treinta le lleva a afianzar su anticapitalismo como uno de sus rasgos ideológicos preeminentes. *Villa Oasis*, al igual que *Un mort tout neuf*, arremeten contra el mal burgués de la época: el afán desmedido de lucro. Ambas novelas trazan un retrato de la burguesía de entreguerras. También al respecto privilegiaremos el análisis del primero puesto que su intriga permite una comparación con respecto a *Hôtel du Nord* y se perciben con mayor nitidez los rasgos atribuidos a las respectivas clases sociales: publicado en 1932, *Villa Oasis* describe la trayectoria de los propietarios de un hotel de citas, unos nuevos ricos, en el último tramo de su vida. En ambos casos escoge por título nombrar el lugar emblemático, pero el subtítulo del segundo evidencia ya la denuncia respecto a los protagonistas.

A lo anterior podría objetarse que también los Lecouvreur intentan progresar económicamente mediante su negocio. En su establecimiento parecen los únicos luchadores empeñados en escapar a la existencia miserable de sus inquilinos. Con todo, una lectura atenta permite una distinción fundamental entre quienes regentan sendos hoteles. En primer lugar, su posición ante el dinero: Julien e Irma miden el valor de las cosas, de los individuos casi, por su precio. Cuando Hélène llega a su casa, el anfitrión hace gala de sus riquezas en una ostentación que avergüenza a la joven. Por último Julien se lleva sus posesiones literalmente a la tumba puesto que consigue esconder de modo perfecto su dinero de manera que al fallecer nadie puede dar con él... En contrapartida, los Lecouvreur carecen de ese afán material. Si bien algunos pasajes muestran a Emile contando sus beneficios, a menudo el narrador se encarga de precisar la naturaleza de su sentimiento en un sentido positivo: «C'était une grave et laborieuse opération qu'il recommençait pour mieux se convaincre de l'excellence de ses affaires» (Dabit, 1999: 42). Dabit convierte esa preocupación en una recompensa moral. Por ese motivo la demolición del hotel concierne en particular el lado afectivo de sus propietarios. Aunque en ese momento los Lecouvreur se han convertido en dueños de rentas como los Monge, el derribo del edificio trunca sus vidas más que su mero sustento. Con el hotel se borran las huellas de su pasado. Dicha comunión entre el espacio, su significado y la suerte de quienes lo habitan es inexistente en el caso de los Monge según prueba el exacerbado recelo de Irma en cuanto al estanque, sus miedos nocturnos en la nueva vivienda, ...

Además, en el caso de *Hôtel du Nord* aunque la ausencia de una ideología política permite a Lecouvreur emprender negocios sin escrúpulo a la vez con los huelguistas y la patronal, el escritor subraya la idea de justicia que guía al propietario: no en vano Emile es calificado de «bon bougre» cuando propone a Renée un certificado para poder contribuir a que la joven encuentre una vía de salida a su desamparo. En esa senda los Lecouvreur manifiestan su generosidad en relación con Deborger o intentan conseguir un nuevo hogar para sus inquilinos cuando el negocio toca a su fin. Dabit reivindica pues, una idea de justicia primaria, innata, ajena a la ideología de cualquier partido político como única propuesta para contrarrestar los efectos de un mundo en decadencia.

Desde tal presupuesto la antítesis de caracteres se traduce en la escritura de Eugène Dabit a través del recurso a dos términos que analizan la realidad desde una óptica bien distinta: para los Lecouvreur su empresa siempre se trata de un «projet», mientras que en boca de los Monge a menudo se pronuncia el término «but». Ese matiz determina una concepción moral distinta que se manifiesta en el comportamiento de los individuos dentro de los espacios epónimos. Por una parte el *Hôtel du Nord* supone un puerto para muchos de sus

inquilinos. La vida miserable, sujeta a las vicisitudes ordinarias encuentra en ese espacio un punto de referencia que marca un alto en sus «existences machinales irrévocablement rivées à des tâches sans grandeur»(Dabit, 1999: 47): cada uno de los seres que allí residen encuentra un medio capaz de contrarrestar su soledad, aun cuando se trate de aventuras que, en el fondo, no consiguen anular su condición de extranjeros. El hotel es el lugar de la conquista amorosa para Mimar, ese don Juan de pacotilla, al igual que lo es para Julia, la solterona o para la inocente Jeanne; tal sitio alberga el único argumento susceptible de lograr que rivales como Prosper y Kenel olviden sus divergencias; es el emplazamiento donde personajes de la calidad de Renée toman consciencia de sí mismos, de su naturaleza; por último es el lugar que actúa a modo de sucedáneo de la familia gracias, sobre todo, a la resistencia de sus propietarios. Estos Lecouvreur, además de compartir techo con quienes residen en su establecimiento, parecen ejercer sobre los mismos un efecto protector latente ya desde su apellido mismo (Lecouvreur). A nuestro juicio, el escritor rinde así con un homenaje a sus progenitores, en quienes, como avanzábamos, se inspira para modelar a los Lecouvreur. Varios ejemplos confirman esta tesis: Renée siente por parte de la dueña un afecto casi maternal, de ahí sus pesadillas cuando sueña que Lecouvreur la echa del hotel y de ahí también su destino sin rumbo cuando finalmente debe abandonar el establecimiento. Ladevèze, a punto de fallecer, solo aspira a encontrar una habitación para terminar allí con sus días: su destino se presenta mucho más trágico por el hecho de que el hotel suple la compañía de su mujer, una fémina de aspecto importante –según el narrador- que se limita a visitar el hotel tras unos días de la muerte de su marido con tal de recuperar sus pertenencias. Por otra parte, el retorno de Mimar tras enviudar sitúa el hotel como último reducto de su mísera trayectoria, al igual que sucede con Deborger: obligado a retirarse en el hospicio, tras sufrir el fatídico desenlace de sus dos esposas, solo y enfermo, espera con afán sus días de permiso para volver al hotel. Incluso cuando ya no conoce a sus inquilinos y ni tan siquiera reconoce la que fuera su habitación, allí siente latir su pasado, sus recuerdos, ... en definitiva, la esencia de su vida.

Los casos anteriores constituyen una muestra de hasta qué punto el narrador aúna el destino de sus personajes y el del lugar en torno al cual gira la trama, convirtiendo este espacio en un actante de la intriga y no en un mero escenario donde transcurre la acción. Por ese motivo su demolición adquiere un sentido simbólico puesto que acaba con el elemento cohesionador que proporciona una coherencia a las vidas de los residentes y por ello mismo Louise se empeña en retener su imagen en la memoria. Pese a que los propietarios se encuentran socialmente en una categoría superior a la de sus clientes, no dejan de compartir con éstos su desgracia, en particular porque con su «petite vie tranquille» no se sienten

autorizados –y en ese aspecto reside la diferencia esencial respecto a los Monge- a desprenderse de su moral. Se trata de una actitud conformista pero susceptible de proporcionarles momentos de felicidad como el experimentado al adquirir el establecimiento, hito que celebran con una comida cuyo objetivo consiste en indicar una comunión de sentimientos de quienes lo comparten.

Sin embargo, en el fondo el hotel no escapa a su condición de lugar de paso para el conjunto de los seres, incluidos los Lecouvreur. De hecho, la evolución de los mismos se revela inexistente puesto que los protagonistas quedan apresados en un círculo cerrado: durante su primera visita Emile se siente confuso ante «ces lieux étrangers encore». En el desenlace se reitera esa misma alteridad cuando a Louise la expulsan del edificio cual una intrusa; efectúan un ciclo regresivo mediante el cual se reitera la ideología conservadora de la que son portadores tales individuos y que traduce, por añadidura, las modestas exigencias del escritor en esa época. En cuanto a los demás personajes, pese a los lazos y a las afinidades tejidas en dicho lugar, el autor les priva de la estabilidad definitiva. Tal fracaso se justifica por las deficiencias impuestas por la mediocridad en la que se hallan instalados. Su existencia los convierte en víctimas de su común condición de extraños, determinados por la promiscuidad, la estrechez y otras vilezas. Dichos episodios permiten al narrador pronunciarse a través de la *mère Coup-de-Tampon* para justificar sus actos: «Cet hôtel-là, c'est la maison du bon Dieu! On aurait tort de ne pas en profiter, Polyte!» (Dabit 1999: 202). Dabit construye su mensaje reforzando el elemento temático a través de la estructura: el relato se divide en episodios fragmentarios que, pese a guardar una cierta correlación entre sí, rompen con la continuidad discursiva. Cumple así con lo que Wolf denomina «la répétition compulsive de situations toujours identiques, saturées de pauvreté morale, d'alcoolisme, de misères en tout genre» (Wolf, 1990: 76). La segmentación del relato se hace eco de los avatares de unas existencias que en ningún caso se aparecen al lector como un todo íntegro, rozando incluso la confusión de los individuos a quienes sólo logran distinguir sus rostros –la única parte corporal descrita en detalle por el narrador.

En marzo de 1929 cuando Dabit intenta convencer a los editores de la valía de su obra, Roger Martin du Gard da a leer el manuscrito a Jean-Richard Bloch –por aquel entonces director de una colección en Rieder. Este último le confirma las virtudes del relato pese a contar con un reproche que reza así:

Un monde comme celui de *l'Hôtel du Nord* ne serait pas, ne tiendrait pas, s'il n'y avait pas, dans tout cela, une âme, un centre, un animateur, quelque chose ou quelqu'un qui s'enlève avec force sur ce fond de grisailles (Dabit, 1986: 327).

Procedimiento que el mismo Bloch había empleado en su novela *...et Cie*. Situar a los Lecouvreur en un plano sociológico idéntico al de los demás personajes aunque superior en la escala ética persigue denunciar no sólo las condiciones de penuria económica sino también el desconcierto moral provocado por ese mundo nuevo, anónimo, arrollador e inalcanzable para fuera del alcance de los más humildes. Dabit vuelve así su mirada nostálgica hacia el pasado. Al referirse a su diario íntimo Brigitte Galtier afirma que la escritura de Dabit conlleva sin cesar una «tentative de renouer avec l'adolescent» (Galtier 1997: 176). Ese fenómeno de añoranza hacia un paraíso perdido aparece ya implícito en el mensaje de *Hôtel du Nord* donde finalmente, Louise intenta resucitar un mundo que ya no es válido para contrarrestar el nuevo paisaje del París capitalista, ese París del *Cuir Moderne* –el eslogan habla por sí solo– contra el cual el escritor se rebelará con mayor ahínco en sus próximas obras.

Años después *Villa Oasis* acentúa las críticas en ese mismo sentido. A diferencia de los Lecouvreur cuya ética rechaza convertir el establecimiento en un hotel de citas, los Monge se limitan a valorar en tal condición una próspera oportunidad de negocio:

...dans un quartier de plaisir comme celui du Faubourg, le plus intéressant de leur travail était le « casuel ». [...] il n'était pas rare que dans un après-midi ils eussent fait cinq cents francs de « passes » –on louait deux ou trois fois la même chambre dont il n'était pas nécessaire de changer les draps (Dabit 1998: 94).

En los propietarios del Montbert los valores se invierten: el lucro resulta preferible a la moral y con el fin de perfilar su denuncia el novelista no se detiene en una multiplicidad de seres sino que se concentra en ambos protagonistas. Todos los detalles apuntan la vileza de tales criaturas, empezando por su físico. Si Dabit suele limitar al rostro las caracterizaciones de los personajes, en el caso de *Villa Oasis* las descripciones se amplían y acentúan los rasgos hasta rozar lo caricatural: las constataciones de Hélène, esa extranjera cuya mirada lúcida traduce la perspectiva del propio autor, insisten –como mencionábamos al principio– en el cuerpo opulento de Julien y de sus amigos, que contrasta de forma ostensible con la debilidad de la joven, atribuyéndolo por su falsa inocencia a su condición de « trabajador ». La ironía de Dabit subyace tras el temor de Julien, que percibe en la delgadez de su ahijada un peligro amenazador: por ello, al igual que escoge engrosar sus rentas, el protagonista intenta por todos los medios que Hélène aumente su peso, como si de un componente de su patrimonio se tratara.

Como en sus obras anteriores la voz del narrador sigue apuntando metonímicamente al vientre para referirse al cuerpo de los burgueses. El procedimiento resulta significativo puesto que ese « *siège des appétits, des désirs* » –expresión que debemos a Chevalier y Gheerbrant

(1982: 999)– encarna la codicia de los protagonistas de *Villa Oasis*. Por consiguiente, esa misma parte desencadena el desenlace de cada uno de los personajes tal y como lo prefiguran los temores de Julien respecto al tío Adam, a su mujer o incluso a sí mismo. Ese rasgo cobra mayor relieve, si cabe, por la antítesis que el novelista construye por medio de los Arenoud, descritos como «maigrichons, pâlots»: el burgués es víctima de su apetito voraz que no sólo atañe a la comida sino a tantos otros valores terrenales (ropa, joyas, viviendas, lujo en general) y se opone así al obrero de forma que sus principios sean irreconciliables.

La estructura refuerza asimismo esa antinomia al oponer dos circunstancias que marcan la existencia de Julien: las afinidades con los amigos del *Café des Courses* contrastan diametralmente con su condición de extraño entre quienes frecuentan *chez Paul* ou *chez Tanner* donde no logra superar el estadio del intruso. Su condición adinerada se convierte en un lastre frente al tío Pougette, empleado en una cantera, cuando éste relata las peripecias de su rutina miserable mientras que, en su vida anterior, existía una complicidad tácita con Alfred o el tío Adam, comunión que les permitía departir animadamente sobre sus respectivos negocios.

*Villa Oasis* trasciende también *Hôtel du Nord* en cuanto a la defensa de una ideología política: Lecouvreur no manifestaba ninguna postura; en Pluche su socialismo «à l'air du temps» era más bien un estigma más de su ridícula condición de marido engañado, mientras que Bénitaud, el sindicalista, no merecía el respeto de Louise. Ese conformismo puede atribuirse a que en esa época ni siquiera el propio Dabit había sentido la necesidad de un compromiso en tal sentido. Por el contrario, *Villa Oasis* expone dos opciones claras: la de los Arenoud que reclaman un proceso revolucionario susceptible de liberarlos de la esclavitud capitalista –Dabit formula aquí su reivindicación a través de la perspectiva de lucha de clases– y la de los protagonistas cuyo conservadurismo se antoja ridículo puesto que se presenta repleto de tópicos: el criterio de Julien advierte sólo lo superficial y deposita su confianza en el gobierno cuando éste adopta decisiones patrióticas o anticomunistas sin otro argumento que el temor a perder sus bienes. Por ello hace gala de sus tesis contra los más humildes:

La conversation roula sur les pauvres qui en général étaient responsables de leur misère. Chacun fournit des exemples de leur imprévoyance et de leur manque de reconnaissance envers les patrons. [...] Du reste, leur révolution, c'est pas pour demain (Dabit, 1998: 141).

En cuanto a Irma, el escritor despliega su sarcasmo cuando, a raíz del robo a su palacete, acusa sin pruebas a un «chemineau ou un ouvrier communiste». Su postura roza el sinsentido cuando imagina un futuro en que la revolución la habría desposeído de sus propiedades y obligado a volver al trabajo.

Tales argumentos constituyen una muestra de que Eugène Dabit, aunque de forma no sistemática, censura el capitalismo recurriendo a criterios morales sin valorar especialmente los económicos. Sin embargo, resultaría inapropiado comparar al novelista con algunos de sus antepasados cuyas narraciones han proporcionado retratos caricaturales del ascenso social. En el caso de los personajes de Dabit no existe deseo de asimilarse a la clase superior; se conforman con desembarazarse de las estrecheces de una condición miserable. La estructura maniquea de ese mundo demuestra cómo el autor manifiesta su apoyo a los menos favorecidos. Dicho convencimiento adquiere todavía mayor intensidad en obras posteriores como *Faubourgs de Paris* donde se explicitan argumentos de compromiso social y moral a la vez. A nuestro juicio, la génesis de esa transformación reside en la existencia misma del escritor: aunque reacio a encasillarse en organizaciones susceptibles de menguar la libertad de pensamiento y expresión, tras un largo período de dubitaciones –así lo confirman sus notas en el *Journal* (Dabit, 1989: 60) –se afilia a la *Association des écrivains prolétariens*. Su proximidad al comunismo obedece a varias razones: por una parte, al acontecer histórico puesto que Dabit desea evitar por todos los medios una nueva guerra. Gide aporta el testimonio de ese empeño en los términos siguientes:

Il avait ses idées là-dessus, qui d’abord le rattachaient au communisme; puis rien ne l’avait plus déconcerté que de voir le communisme même en appeler aux armes, se militariser (AA.VV., 1939: 85).

Esa nueva actitud le permite liberarse de su propia leyenda, esto es, de la relación que la crítica y la historia literaria habían establecido entre él y el populismo.

En definitiva, la evolución de Dabit, además de ser signo de su tiempo, se revela fruto de una crisis de su propia personalidad. A juzgar por el testimonio del *Journal* el escritor siempre padeció una profunda inseguridad que tan sólo logra diluir por medio de su amistad con autores consagrados del orden de Gide, Roger Martin du Gard o Céline. El reconocimiento de estos últimos destaca positivamente la modesta y no por ello menos profunda reflexión del novelista en torno al drama de su siglo. En medio del gran interrogante que abre la crisis moral y socioeconómica del período de entreguerras, Dabit se muestra capaz de centrar su mirada en el desgarramiento colectivo de los seres abocados a vivir su época cual autómatas. Su proyecto no es otro que el de comprender su época, empeño compartido por otros muchos de sus contemporáneos. Desde esa óptica su escritura constituye el legado de un hombre para quien, en términos de Jean Guéhenno, «[l]’art n’était pas pour lui moyen d’arriver, mais moyen de connaître» (AAVV, 1939: 85).



### Références bibliographiques

- AA. VV. (1939) *Hommage à Eugène Dabit*. Paris: Gallimard.
- BARDEL, P. (éd.) (1986) *Correspondance Eugène Dabit-Roger Martin du Gard*. Paris: CNRS.
- BAKHTINE, M. (1984) *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. (1982) *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont.
- DABIT, E. (1934) «Témoignage», *Europe*, 15 novembre 1934, p. 345-364.
- , (1986) *Correspondance Eugène Dabit-Roger Martin du Gard*, Edition présentée par Pierre Bardel. Paris: CNRS.
- , (1988 1<sup>ère</sup> éd. 1930) *Petit-Louis*. Paris: Gallimard.
- , (1989) *Journal intime. 1928-1936*, Paris: Gallimard.
- , (1990a 1<sup>ère</sup> éd. 1933) *Faubourgs de Paris*. Paris: Gallimard.
- , (1990b 1<sup>ère</sup> éd. 1934), *Un mort tout neuf*. Paris: Gallimard.
- , (1998 1<sup>ère</sup> éd. 1932) *Villa Oasis ou Les Faux Bourgeois*. Paris: Gallimard.
- , (1999 1<sup>ère</sup> éd. 1929) *L'Hôtel du Nord*. Paris: Denoël.
- GALTIER, B. (1997) *L'écrit des jours. Lire les journaux personnels. Eugène Dabit, Alice Jammes, Sandor Ferenczi*. Paris: Honoré Champion.
- STOUT J.C. (2010) *L'énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*. Amsterdam: Rodopi.
- TADIE, J.-Y. (1990) *Le roman au XXe siècle*. Paris: Belfond.
- WOLF, N. (1990) *Le peuple dans le roman français. De Zola à Céline*. Paris: P.U.F.

## **LA FIN DE CHÉRI DE COLETTE : MOURIR APRÈS LA GUERRE (1914-18)**

Flavie Fouchard  
Universidad de Sevilla

### **Resumen**

En este artículo, tratamos de analizar la crisis que atraviesa el personaje de Colette, Chéri, a su vuelta de la guerra. Si su existencia parece cambiada por el conflicto, el cual Colette describe a pinceladas a lo largo de un relato sombrío y sin complacencia por la sociedad de los Años Locos, estaba ya en crisis antes de la guerra. La ruptura con su amante Léa hundió a Chéri que no consigue volver a encontrarle el sentido a la vida a pesar o a causa del tipo de vida que se lleva después del conflicto. La crisis de Chéri evidencia, a través de su mirada, los claroscuros de dos épocas míticas: la Belle Époque y los Años Locos.

### **Resumé**

Dans cet article nous analysons la crise que traverse Chéri, le personnage de Colette, à son retour de la guerre. Si son existence semble avoir été bouleversée par le conflit, que Colette décrit en filigrane tout au long d'un récit noir et sans complaisance pour la société des Années Folles, on se rend vite compte qu'elle était déjà en crise avant la guerre. La rupture avec Léa a anéanti un Chéri qui ne réussit pas à retrouver de sens à la vie en dépit ou à cause du genre de vie qui a cours après le conflit. La crise de Chéri, à travers son regard désabusé, permet alors d'entrevoir les failles de deux époques mythiques, la Belle Époque et les Années Folles.

*Non, je ne comprends pas que nous  
vivons un temps magnifique, une aube  
comme ci et une résurrection comme ça*  
(Colette, 1991, 209).

En 1926, avec *La Fin de Chéri*, le lecteur retrouve le héros de l'un des plus grands succès de Colette, tant auprès du public que de la critique, après six ans d'absence. En lisant la première phrase, « Chéri referma derrière lui la grille du petit jardin et huma l'air

nocturne » (Colette, 1991 : 174), il ne peut s'empêcher de se demander si cette grille est la même que celle que le jeune homme ferme, éprouvant une intense libération, en sortant de chez Léa dans le dernier paragraphe de *Chéri* : « Chéri reprit son chemin vers la rue, ouvrit la grille et sortit » (Colette, 1984 : 828). Il saura vite qu'il n'en est rien : Chéri, ce jeune bourgeois aux origines obscures, très riche, qui quittait ainsi son amante, Léa, une courtisane du demi-monde de vingt-quatre ans son aînée, aux alentours de 1913, ferme symboliquement la porte de sa « maison vide et illuminée » qu'il a du mal à retrouver après son retour de la guerre en 1919. Conjuguant les effets de la guerre et de la rupture avec Léa, *La Fin de Chéri* s'inscrit dans la lignée des récits qui traitent du retour du soldat au foyer et, d'une certaine façon, dans celle de la littérature dite de « l'inquiétude », qui se développe dans les romans d'après-guerre à partir de 1923, du fait d'une nouvelle génération d'écrivains comme Cocteau, Éluard, Soupault, Drieu La Rochelle, qui se choisissent vite un sujet de prédilection : « le jeune homme d'après-guerre » (Crémieux, 2011 : 73). Dans ces romans, celui-ci est désespéré et désorienté et subit une véritable crise de la volonté, vite reconnu comme un nouveau « mal du siècle » selon Marcel Arland (*NRF* de février 1924), quelque peu discrédité toutefois à cause de l'abondance de la production qui en a découlé : « Il est devenu banal de dire que l'inquiétude a été une forme de romantisme exaspéré » (Crémieux, 2011 : 45). Or, par rapport à cette production, *La Fin de Chéri* peut se distinguer par plusieurs éléments : pour commencer, il inscrit le retour de la guerre de Chéri dans une vie déjà désœuvrée avant celle-ci. Chéri, qui avait vingt-quatre ans au moment de l'entrée dans le conflit, était en effet oisif et attardé dans l'adolescence. Une vie différente, par exemple, du soldat bleu de Mitsou qui sortait du lycée au moment de la mobilisation générale l'Il menait une vie bien différente de celle du lieutenant bleu de *Mitsou*, plus jeune à l'entrée en guerre : « Mitsou, nous autres garçons qui avons vingt-quatre ans, la guerre nous a pris à la porte du collège dont nous sortions. [...] mettrai-je à vos pieds un lycéen vieilli ou un homme trop jeune qui sera comme un fruit dessaisonné – mûri d'un côté, vert de l'autre ?... » (Colette, 1986 : 683).

Or, c'est dès *Chéri* que le thème du désœuvrement, de l'indifférence, du narcissisme masculin et de la difficulté à passer à l'âge adulte, traités par des auteurs comme Giraudoux en 1911 avec *L'École des indifférents*, ou Colette elle-même avec ses premières ébauches de *Chéri* en 1912, est présent. Comme si, dans l'univers romanesque de Colette, l'inquiétude masculine était déjà présente avant la guerre et que celle-ci n'avait fait que la révéler. De fait, Marjolaine Forest montre que le mal être de Chéri dans le premier roman est caractéristique du mouvement de remise en question de la masculinité qui intervient au tournant du XIXe siècle et qu'étudie Annelise Maugue dans *L'identité masculine au tournant du siècle* (11).

Ainsi, si Colette observe les changements imposés par la guerre à ce jeune homme entrant dans la trentaine, l'inquiétude est toutefois différente de celle vécue par la génération d'écrivains de l'immédiate après-guerre qui n'ont pas participé au conflit ; d'autant plus que Colette appartient à la génération de 1870, cette génération qui constate le bouleversement du monde tel qu'il était avant la guerre. Elle ne vit pas l'inquiétude de la jeunesse à la première personne et au contraire, semble mettre en scène, avec la mort de Chéri, la mort d'une époque que les quatre années de guerre ont reléguée à un passé mythique pour ceux qui ne l'ont pas vécue ou étaient trop jeunes pour s'en souvenir. Quant à ceux, comme Chéri, Léa et Colette qui lui doivent leur jeunesse, il ne leur reste que les souvenirs, la résignation ou la volonté de ne pas y survivre.

### **Chéri « avant la guerre » : ambivalences de la Belle Époque**

Avant d'analyser les changements que la guerre a supposés pour Chéri, nous voudrions revenir sur sa caractérisation avant cet épisode car elle marque un contraste très fort du fait de la prise de conscience de Chéri au fil du roman. Comme après toute crise, le regard rétrospectif du héros s'attache à dégager une continuité dans l'enchaînement des événements, un sens qui lui révèle les raisons de sa transformation, ou tout du moins son processus. La confrontation avec les fréquentations du passé contribue en grande partie à ce mouvement introspectif pour Chéri qui, face à Desmond, un ancien complice de sa vie nocturne d'avant guerre, retrouve son ancien reflet : « Avant la guerre... Avant la guerre j'étais... un gosse de riche -j'étais un riche, quoi » (Colette, 1991 : 189). Un riche indolent, beau et méchant, sarcastique, orphelin de père, élevé par une mère peu affectueuse et riche, et côtoyant le demi-monde et tout un entourage caractéristique de certains milieux de la Belle Époque dont il se souvient amèrement :

Il pressait son passé, exprimait un reste de suc sur son désert présent, ressuscitait, inventait au besoin sa princière adolescence modelée, conduite par deux grandes mains de femme, amoureuses, prêtes à châtier. Longue adolescence orientale, protégée, où la volupté passait comme un silence dans un chant... Luxe, caprices, cruauté d'enfant, fidélité qui s'ignorait... (Colette, 1991 : 250).

« Luxe, caprices, cruauté », passivité et beauté mêlée de soumission à Léa, adolescence à l'ombre d'une relation dont il ignorait la profondeur jusqu'à sa rupture, provoquée par son mariage arrangé avec Edmée, jeune fille de son âge que la mère de Chéri a choisi pour que son fils passe définitivement à l'âge adulte et cesse sa liaison avec Léa.

L'adolescence de Chéri apparaît déjà comme problématique dans le fait qu'elle s'attarde et ne véhicule aucune valeur vitale positive.

Dans les deux actes que Colette avait commencé à écrire en 1920 sous le titre de *Chéri soldat* et qui lui a probablement servi de modèle pour la rédaction de *La Fin de Chéri*, comme l'indique Jacques Dupont dans la notice du roman, Edmée s'inquiète de la valeur guerrière d'un Chéri à qui le pyjama de soie et les babouches vont si bien. Elle doute de la force de son moral (Colette, 1986 : 858). Léa, quant à elle, possède l'impression que c'est la première fois qu'il va sortir tout seul (Colette, 1986 : 862) et voit la guerre comme l'opportunité de le transformer en homme : « “ Peut-être que la guerre va en faire quelque chose ? ” » (Colette, 1986 : 863). Ce qu'elle regrettait déjà de ne pas avoir fait dans *Chéri* : « “ Si j'avais été la plus chic, j'aurais fait de toi un homme, au lieu de ne penser qu'au plaisir de ton corps, et au mien ” » (Colette, 1986 : 826). Juste avant le départ, Edmée et Chéri ont une conversation où l'agitation de sa femme fait penser à Chéri qu'elle craint pour sa vie. Elle le détrompe pourtant quand il lui promet de ne pas s'exposer : Edmée n'as pas tant peur qu'il meure, sinon qu'il ne réponde pas aux standards de la virilité attendue chez un homme en cas de guerre : « “ Là-haut, cet après-midi, j'avais inventé une espèce de prière sans adresse où je demandais... que tu ne trembles pas au feu, que tu gagnes des galons, que tu ne rencontres pas là-bas, dans une ville conquise, une très jolie Allemande qui te demanderait grâce en te faisant de jolis yeux...” » (Colette, 1986 : 867). Les attentes sont fortes chez sa jeune femme qui aime Chéri et surtout qui voudrait qu'il reprenne l'Alsace Lorraine, alors qu'il ironise sur le fait que c'est peut-être son mariage qui a provoqué la guerre (Colette, 1986 : 855). Après les élans patriotiques de ces courtes scènes, les répliques sur la victoire proche et facile, la durée de la guerre, courte sans aucun doute, comme elles avaient cours en 1914, le ton de *La Fin de Chéri* surprend par son amertume. Et pourtant Chéri revient décoré de la Croix de guerre (Colette, 1991 : 175) et ayant rempli sur le papier les attentes de ses femmes.

Or, paradoxalement, ce sont ces anti-qualités guerrières qui lui ont permis, avec l'aide également du hasard, de survivre ou du moins de tenir, là où d'autres plus actifs, plus intelligents ont dépéri de l'attente répétée sur le front. Son « oisiveté, si légère avant la guerre » l'a préparé :

Entraîné au loisir par sa vie de jeune homme voluptueux, il avait impunément vu dépérir de mutisme, de solitude et d'impuissance, autour de lui, des compagnons vulnérables et frais. Il avait assisté aux ravages qu'opérait, sur des êtres intelligents, la disette de papier imprimé, comparable à la privation d'un toxique quotidien (Colette, 1991 : 195).

Ainsi, contrairement à ce que pense Desmond, qui incrimine son éducation au milieu des femmes et sa relation amollissante avec Léa quand il s'aperçoit que Chéri se trouve mal (Colette, 1991 : 188), sa vie antérieure lui a donné l'avantage pendant la guerre sur ces « hommes, dits supérieurs, [qui] lui montraient leur délabrement d'affamés » (Colette, 1991 : 195). Les rôles sont inversés et ceux qui théoriquement étaient les mieux préparés pour affronter un autre monde, ne sont pas dans les faits les mieux lotis. Toute la préparation des jeunes gens qui sortaient du collège comme le soldat bleu de Mitsou semble réduite au néant. D'autant plus que les valeurs guerrières et la réalité de la guerre moderne n'ont pas grand-chose à voir avec l'héroïsme, mené à mal par le hasard, complètement étranger à ceux de l'arrière, comme le montre l'attitude d'Edmée qui introduit le récit de l'épisode qui a valu son « ruban vert et rouge » à son mari lors d'un repas important.

Chéri récite sagement son couplet qui fait du soldat mort à côté de lui et qu'il a tenté de ramener un « brave type » alors qu'il lui en veut en vérité d'être mort, comme ça, sur son dos et peut-être à sa place : « Il considérait que le cela ne regardait personne, si le hasard d'une explosion avait jeté, l'un en travers des épaules de l'autre, Chéri vivant et Pierquin mort ». Sous le mensonge de la version officielle, affichée par les décorations, Chéri décèle la part d'ombre de l'héroïsme, la « vérité plus ambiguë que le mensonge » : sa « rancune » envers son camarade qu'il appréciait pourtant avant sa mort (Colette, 1991 : 175). Ce sentiment est impossible à avouer devant la société réunie à sa table par sa femme et sa mère et dont les intérêts sont en jeu, et pourtant Chéri y fait face alors que les officiers présents, « les commandants américains Atkins et Marsch-Meyer, le lieutenant américain Wood », peut-être au fait de ce hasard, ne l'écoutent pas et pensent à autre chose : « Leurs visages de premiers communiant sportifs, leurs yeux clairs, fixes et vides attendaient seulement, avec une anxiété presque douloureuse, l'heure du dancing » (Colette, 1991 : 175). L'insouciance et la frénésie succèdent à la gravité de la guerre ; pour certains, tel Chéri et Desmond, elles l'avaient précédée, ce qui a longtemps terni l'image de la « Belle Époque ». Pour beaucoup, tels ces soldats étrangers, elles deviennent une échappatoire après la guerre :

On dansait au Desmond's, le jour et la nuit, comme on danse au lendemain d'une guerre : les hommes, jeunes et vieux, délivrés du souci de penser et de craindre, vides, innocents, les femmes vouées au plaisir plus grand que la volupté précise : la compagnie de l'homme, le contact de l'homme, son odeur, sa chaleur roboratives, la certitude, de la tête aux pieds éprouvée, d'être la proie d'un homme tout entier vivant, et d'obéir dans ses bras à un rythme aussi intime que celui du sommeil. (Colette, 1991 : 184)

**« Qu'est-ce que je fous ici ? » (Colette, 1991, 195)**

Chéri revient plus beau de la guerre, son corps d'adolescent tardif s'est changé en corps d'homme : « [m]ince, moins pourvu de chair qu'à vingt ans, mais plus dur et plus ciselé » (Colette, 1991 : 179). Il suscite encore le désir d'Edmée et des femmes qu'il croise dans la rue (qui n'hésitent plus à le manifester<sup>1</sup>, ce qui le gêne) mais cela lui est totalement indifférent. Alors qu'il arrivait encore à dévier leur querelle en faisant l'amour avec elle au cours de leur lune de miel, il devient de plus en plus indifférent à ses charmes, et se refuse même à elle (Colette, 1991 : 238), ainsi qu'aux autres femmes<sup>2</sup>. Ce qui n'empêche par Edmée de le traiter en trophée sexuel lorsqu'il passe en visite à l'hôpital pour blessés de guerre où elle est infirmière ce dont il s'aperçoit parfaitement (Colette, 1991 : 194). Il ressent d'ailleurs à d'autres occasions ce sentiment d'être devenu exclusivement « un guerrier », un objet de luxe que l'on pose sur une vitrine pour l'exposé au regard des autres : il est passé de jeune homme riche n'ayant comme occupation que celle de gérer sa fortune, à guerrier qui doit se reposer et ne possède plus de place dans son ancien monde qui a changé. Mais, si Chéri ne trouve aucune amitié secourable à son retour c'est qu'avant la guerre, déjà, ses connaissances n'étaient pas des amis. Sa mère même s'étonne de son changement, de ses réflexions quand il lui dit qu'il ne trouve plus sa place dans ce monde, lui qui était si frivole avant-guerre. Desmond, qui a échappé opportunément à la mobilisation et se fait une belle fortune en administrant un club, entre en compétition avec lui et ne perd pas l'occasion de l'humilier en souvenir de l'ancien temps où il lui était inférieur (Colette, 1991 : 190). La guerre a accentué la distance entre ces êtres de qui il n'a finalement jamais été proche. En partant de chez Desmond il ressent un malaise ancien :

Il emportait un malaise qu'il connaissait trop bien, l'agacement, la gêne de ne jamais exprimer ce qu'il eût voulu exprimer, de ne jamais rencontrer la personne à qui il devait confier un aveu indéfini, un secret qui eût tout changé et dépouillé de son signe néfaste, par exemple, cet après-midi de pavés blanchis, d'asphalte flasque sous le soleil vertical... (Colette, 1991 : 192-193).

Le Chéri 1920 ne pouvait compter que sur Léa. La guerre a matérialisé la rupture entre eux, a définitivement marqué le passage d'un temps paradisiaque qui ne reviendrait jamais : « Léa, la guerre... Je croyais que je ne songeais pas plus à l'une qu'à l'autre, c'est l'une et l'autre pourtant qui m'ont poussé hors de ce temps-ci. Désormais, je n'occuperai partout que

---

1. Voir quand il marche avec la Copine (Colette, 1991 : 253).

2. Quand Desmond insinue qu'il fréquente des femmes, Chéri pense en lui-même : « Il imagina quelque femme, un corps moite, la nudité, une bouche... Il frémit d'antipathie sans objet, répéta doucement : "Tu te trompes", et remonta dans sa voiture. » (Colette, 1991 : 191)

la moitié d'une place..." » (Colette, 1991 : 272). La guerre a accentué la crise du personnage qui avait déjà échoué dans tous les rituels de passage qui lui ont été imposés : devenir un homme, se marier, être un soldat sans état d'âme.

La guerre achève de faire sortir Chéri du monde, de le couper du présent et de le rendre à son passé : « À maintes reprises, pendant la guerre, en sortant d'un long sommeil sans rêves ou d'un repos à chaque minute rompu, il lui était arrivé de s'éveiller hors du présent, dépouillé de son passé le plus récent, rendu à l'enfance – rendu à Léa » (Colette, 1991 : 196). Dans cette hébétude de la succession des journées sur le front, quatre années passent comme dans un rêve. Désormais hors du temps, Chéri perd sa place dans l'espace et passe son temps à le répéter, dans chaque lieu où il pénètre, il est « à part » (Colette, 1991 : 180) : « “ Qu'est-ce que je fous ici ? ” » (Colette, 1991 : 182) « “ Qu'est-ce que je fais ici ? ” » (Colette, 1991 : 187) « “ Qu'est-ce que je fiche dans tout ça ? ” » (Colette, 1991 : 189). Chéri s'enferme dans un pessimisme dont il ne veut pas sortir. Ce qu'indique clairement sa réaction dans la première phrase du roman. Après avoir refermé la grille, comme nous l'avons vu, il s'exclame : « “ Ah ! il fait bon...” Il se reprit aussitôt : “ Non, il ne fait pas bon ” »<sup>3</sup> (Colette, 1991 : 173). Or dans ces processus, il retrouve aussi, sa nature profonde : sa quête de pureté le renvoie à une identité paradoxale. Infantile puisqu'il rêve encore à Léa et à son enfance, mais adulte puisqu'il assume la faillite de son éducation, de ses aspirations et prend la décision de ne pas vivre dans ce monde qu'il ne supporte plus. Identité fidèle et bourgeoise, bien rangée qui l'empêche, même dans le dernier temps de sa descente aux enfers de sombrer dans la drogue. Il retrouve et devient cet être purement instinctuel qui fait de l'amour autre chose que ce calcul permanent entre les deux partenaires :

L'intelligence, chargée d'amender, en la dégradant à petits coups, la splendeur humaine, respectait en Chéri un admirable édifice consacré à l'instinct. Que ne pouvaient l'amour, ses machiavélismes, son abnégation intéressée et ses violences, contre ce porteur inviolable de lumière et sa majesté d'illettré ? (Colette, 1991 : 240)

Épuré par la guerre, renonçant à tout, grandit par son malheur, son absence d'éducation est clairement associée à une « subtilité originelle » présentée comme supérieure (Colette, 1991 : 243), comme si l'intelligence n'avait servi qu'à vouloir masquer la corruption du monde, sa violence intrinsèque, irréductible malgré la civilisation et l'intelligence, et surtout les désirs de pureté ou d'opulence qui ne l'ont pas sauvé de la guerre. L'impossibilité d'envisager le futur pour Chéri : « Le mot “ avenir ” heurta Chéri, qui se tourna vers le point

---

3. Quand il acceptera le fait qu'il fait bon, en automne, il se laissera mourir après avoir une dernière fois goûté à l'atmosphère agréable d'une après-midi (Colette, 1991 : 248).



que visait Desmond, là-haut, au-dessus de la cour... (Colette, 1991 : 191) ». Victime d'une crise de puritanisme, Chéri renonce à toute relation intime, avec sa femme ou avec n'importe quelle femme et il dénonce l'attitude de ceux qui encouragent cette frénésie pour s'enrichir, gagner de l'argent qu'il a cessé de considérer comme la seule valeur, celle qui régissait pourtant sa vie avant-guerre. Selon lui, l'argent et surtout un nouveau rapport à celui-ci a tout envahi, transformé un monde qui a perdu ses valeurs de respect envers l'homme. La société devient selon lui immorale : « “ J'ai que tout le monde est des salauds ” » (Colette, 1991 : 209). Le recul extrême de sa posture semble lui donner une perspective plus claire sur la possibilité que le monde change, même avec une guerre qui devait tout améliorer, ou tout du moins donner un autre sens à la vie, comme le dit Léa : « “ On vous devait tout, on vous a tout promis, ma foi, c'était bien juste... Et vous trouvez quoi ? Une bonne vie ordinaire ” » (Colette, 1991 : 221). Que reste-t-il de la jeunesse, du luxe facile, de la gratuité et même de l'héroïsme ? La trentaine, les calculs de sa femme et de Desmond, uniquement intéressé par le nombre de bouteilles de champagnes vidées dans son club... Même les tentatives d'aider les blessés de guerre lui paraissent suspectes, notamment celle de sa femme, qu'il attribue peut-être à son attirance pour un docteur de l'hôpital où elle travaille et dont elle est devenue la maîtresse. L'hôpital, lieu intermédiaire entre le front et la vie civile, est vu par Chéri comme l'espace qui concentre la mauvaise fois des civils sur la guerre. Quand il le visite, il parle avec un lieutenant roumain qui lui fait l'éloge de la « pureté paradisiaque de l'hôpital Coictier » (Colette, 1991 : 194). Cette pureté, il la conteste immédiatement :

Chéri escorta Edmée, renfila l'odeur antiseptique qui évoque implacablement celle des corruptions masquées, reconnut un camarade parmi les “ pieds gelés ” et s'assit sur le bord de son lit, en s'efforçant à la cordialité telle qu'on l'enseigne dans les romans de la guerre et les pièces patriotiques. Cependant, il sentait bien qu'un homme valide, échappé à la guerre, n'a point de pareils ni d'égaux parmi les mutilés (Colette, 1991 : 194).

La tentative pour masquer l'odeur appelle inévitablement l'idée de la dégradation. Le contraste qu'il remarque entre le « vol blanc des infirmières » et la « couleur cuite des têtes et des mains sur le drap » intensifie le décalage entre la volonté de pureté et l'incapacité à la réaliser (Colette, 1991 : 194). Le blanc écrasant de cette atmosphère, la couleur de la pureté, de la paix, et l'odeur aseptisée, ne lui font pas oublier la différence qui existe entre un homme valide qui revient de la guerre et des « mutilés », ni une guerre désormais indélébile pour ceux qui l'ont vécue et qu'on lui demande pourtant de cacher, de masquer derrière sa médaille au symbolisme déchu. Même Léa est loin de se douter de la crise que traverse Chéri. Seuls un chien qui l'ignore (Colette, 1991 : 236) et un enfant ne sont pas dupes du néant qu'il traverse :

« Puis l'enfant se détourna, reprit dans la poussière des jouets souillés, et se mit à jouer au pied du banc, en supprimant Chéri de ce monde, alors Chéri se leva et s'en alla » (Colette, 1991 : 257). Colette qui ne choisit jamais ses caractérisations au hasard, attribue significativement l'impureté à l'enfance, grâce aux « jouets souillés ». La quête de pureté que mène Chéri n'a plus d'issue : si même l'enfance se met à jouer avec l'impur, le dégoût de Chéri n'est-il pas justifié ?

Dans un monde gagné par le pragmatisme, l'action et le cynisme, où l'éphémère et la frénésie des liaisons d'un soir ont remplacé l'amour, Chéri pleure la perte du seul être qu'il a aimé en « grand amoureux » (Colette, 1991 : 266). Il se livre tout entier aux sensations, entre dans « le silence et la contemplation » (Colette, 1991 : 195), se réfugie dans la couleur bleue de sa chambre : « Elle était telle qu'il la souhaitait, bleue, odorante, vouée au repos » (Colette, 1991 : 192), mais aussi s'adonne à l'attente et à la douleur : « Il avança moins vite et il s'amusa des rayons brisés, des zigzags d'or et des plumes de paon qui pendant quelques instants dansèrent, autour des lanternes, dans les larmes qui emplissaient ses yeux » (Colette, 1991 : 199). En vain. Sa posture de spectateur qui voudrait bien laisser le monde tourner sans lui le ramène fatalement à Léa et à sa déchéance. Chéri entraîne dans sa chute les mythes sur la « Belle Époque » ayant engendré un si terrible conflit et présage déjà de l'échec du sursaut de vitalité et d'énergie des Années Folles.

### Références bibliographiques

- COLETTE (1986, 1<sup>ère</sup> éd. 1919) *Mitsou, Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , (1986, 1<sup>ère</sup> éd. 1920) *Chéri, Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , (1991, 1<sup>ère</sup> éd. 1926) *La Fin de Chéri, Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- 1984, 1986, 1991, 2001.
- CREMIEUX, B. (2011, 1<sup>ère</sup> éd. 1931) *Inquiétude et reconstruction, Essai sur la littérature d'après-guerre (1931)*, Texte présenté et annoté par Catherine Helbert, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF).
- FELL, A. S. (2005) « Life after Léa: war and trauma in Colette's *La Fin de Chéri* », *French Studies*, Vol. LIX, n°4, p. 495–507.

FOREST, M. (2004) *La condition masculine dans le roman français de l'entre deux-guerres — Le temps des vacillements*, Lyon, CyberDocs : [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2004/forest\\_m#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2004/forest_m#p=0&a=top)

## LA REMISE EN QUESTION DU TEXTE DRAMATIQUE DANS *ONZIÈME*, MISE EN SCÈNE DU THÉÂTRE DU RADEAU

Manuel García Martínez

Universidade de Santiago de Compostela

### Resumen

La fonction et l'existence même du texte dramatique dans la représentation théâtrale a été débattue depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Une des tentatives de mettre en question la suprématie des textes a été l'utilisation de montages de textes non-dramatiques. Le Théâtre du Radeau, peut-être le groupe de théâtre français le plus innovateur aujourd'hui, utilise des montages de textes dans ses mises en scène. Cet article analyse le montage de textes d'une des dernières mises en scène, *Onzième*, sa nature, son fonctionnement, les relations qui unissent les textes, et la perception du public qu'il promet.

### Résumé

La función y la existencia misma del texto dramático en la representación teatral han sido cuestionadas desde el principio del siglo XX. Uno de los intentos de superar la supremacía del texto ha consistido en la utilización de textos no-dramáticos. El «Théâtre du Radeau», quizás el grupo de teatro francés más innovador hoy en día, utiliza montajes de textos en sus espectáculos. Este artículo analiza el montaje de textos de una de sus últimas puestas en escena, *Onzième*, su estructura, su funcionamiento, las relaciones que unen los textos y su efecto sobre la percepción del espectador.

On entend fréquemment que le texte dramatique est en crise, et que le modèle de théâtre fondé sur le texte dramatique n'est plus valable. En fait, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le texte dramatique est remis en question ce qui suppose la rupture du modèle « aristotélo-hégélien du drame et son avatar, la " pièce bien-faite " du XIX<sup>e</sup> siècle » (Sarrazac, 2012 : 14), avec la transformation des différentes catégories comme le personnage, le dialogue, le conflit dramatique, l'espace ou le temps. Cette évolution est constituée par « une succession d'étapes dans *l'auto-réflexion*, la *décomposition*, et la *séparation* des éléments du théâtre dramatique » qui se poursuit dans la variété des formes théâtrales modernes de l'avant-garde historique,

puis les transformations des années 1950 et 1960 (Lehmann, 2002 : 69). Au cours des années 1960 et 1970, le théâtre a souvent utilisé des textes non dramatiques, qui étaient élaborés pour une mise en scène donnée. Ce changement s'inscrit dans la tendance fondamentale de l'art contemporain à décomposer l'ordre des choses. Dans l'histoire de la pensée occidentale, les crises, les reformulations sont associées à l'idée de fragmentation, d'éclatement. La totalité lisible et stable susceptible de cacher le mouvement et le sens changeant, pouvant nous « endormir le sentir, [...] nous anesthésier » (Roux, 1996 : 13), est rejetée. Cette tendance artistique coïncide avec la plus grande importance donnée au concept de discontinuité depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par les sciences et à l'affirmation de l'illusion de la continuité de la réalité (Chol, 2004 : 9). Aujourd'hui le théâtre le plus novateur cherche de nouvelles relations entre le texte et la scène. Dans la scène française actuelle, le groupe de théâtre le plus innovateur qui utilise des textes non-dramatiques qui mettent en question la suprématie du texte, sa forme habituelle et ses rapports avec les autres éléments scéniques, est le Théâtre du Radeau. Cet article analyse la nature et le fonctionnement du montage de textes utilisé dans une de ces dernières mises en scène du groupe, *Onzième*.

Le théâtre du Radeau est un des groupes les plus innovateurs de la scène française. La qualité de ses mises en scène du Théâtre du Radeau est unanimement reconnue dans le milieu du théâtre, bien que le groupe demeure peu connu en dehors de la France. Sa notoriété a commencé dès 1982 quand François Tanguy a pris la direction d'un groupe réuni autour de Laurence Chable. Ils ont réalisé une trentaine de mises en scène. La dernière, *Passim*, dont la première a eu lieu en 2013, va être jouée pendant la saison 2014-2015. Chaque œuvre fait toujours l'objet d'une attention spéciale de la part de la critique. Elles sont le résultat de longs mois de travail (de six à douze mois d'intenses répétitions) et tous les éléments scéniques (textes, jeu de l'acteur, éclairages, bande son, scénographie) sont extrêmement élaborés d'un point de vue formel ; leurs rapports simultanés ne sont jamais illustratifs. La continuité est fondée sur la cohérence de ces rapports. Les mises en scène rejettent le naturalisme : elles sont non figuratives et proches de l'art contemporain et par certains aspects de l'art abstrait : elles écartent l'illusion de la fiction, par de fréquentes mises en distance. L'enchaînement entre les différentes parties n'est pas dû à des relations causales qui associent la consécution et la conséquence d'une logique narrative ; la continuité est fondée sur une logique proche de la musique et de la peinture. La mise en scène contient de constantes références méta-théâtrales ; d'une grande densité philosophique, polysémiques et souvent énigmatiques, ouvertes à de multiples interprétations, elles sont également d'une grande beauté plastique et auditive.

Le théâtre du Radeau a toujours remis en question la suprématie du texte dramatique. Au cours de son histoire, ce rejet a pris différentes formes. S'il y a toujours eu beaucoup de textes sur les tables de répétitions du Théâtre du Radeau, les textes n'ont pas toujours été dits sur scène et quand ils l'ont été, ils n'étaient pas toujours facilement audibles. Dans une des premières mises en scène, comme *Mystère Bouffe* (1986), les acteurs ne parlaient pas et faisaient uniquement des grommellements. Dans *Choral* (1994) les acteurs disaient des textes, mais un seul texte était compréhensible pour le public. Par contre, dans les dernières mises en scène, tous les textes sont compréhensibles.

Dans les mises en scène du Théâtre du Radeau, le texte est utilisé comme un élément parmi d'autres. Le jeu des acteurs rejette la psychologie des personnages (les acteurs ne jouent pas les sentiments, les sensations ou les actions réalisées par les personnages) et les dictionnaires sont souvent neutres. Les savantes scénographies qui rappellent le cubisme et un tableau d'art contemporain, constituent différents espaces neutres, jamais un cadre réaliste. La bande son, extrêmement complexe, avec différents niveaux superposés, est en rapport constant avec le texte, mais il ne maintient jamais avec lui une relation d'illustration.

Mais le rejet du modèle traditionnel est surtout réalisé par l'utilisation d'une grande variété de textes littéraires différents.

Autant *Onzième* (2011), *Ricercar* (2009) ou *Passim* (2013) utilisent un grand nombre de textes différents sans lien apparent. Le choix des textes est réalisé par le metteur en scène, François Tanguy. Par exemple, dans *Onzième*, spectacle joué jusqu'en janvier 2013, le spectacle présentait, par ordre d'apparition, des textes ou des fragments tirés des oeuvres suivantes:

- (1) Un poème de Paul Celan *Mandorla* ;
- (2) *La poule d'eau* de Stanislaw Witkiewicz ;
- (3) *Le chemin de Damas* d'August Strinberg ;
- (4) la fin de *La poule d'eau* de Stanislaw Witkiewicz ;
- (5) des paroles de Celidibache ;
- (6) un fragment du début du journal de Franz Kafka ;
- (7) *Les Démons* de Fédor Dostoïevski, (Kirilov) ;
- (8) *Textes écrits en 1947* de Antonin Artaud ;
- (9) la déclaration de guerre enregistrée de Mussolini ;
- (10) *King Richard II* de William Shakespeare ;
- (11) *Les Frères Karamazov* de Fedor Dostoïevski ;
- (12) *Divina Commedia* (une partie du Purgatoire) de Dante Alighieri ;

- (13) *Les Frères Karamazov* de Fedor Dostoïevski ;
- (14) un *lieder* de Schubert ;
- (15) la *Troisième Bucolique* de Virgile ;
- (16) *Nachtgesänge 6 Ganymène* de Friedrich Hölderlin ;
- (17) *Les démons* de F. Dostoïevski ;
- (18) *Nachtgesänge totengräbers heimweh*, Friedrich Hölderlin;
- (19) *Les démons* de F. Dostoïevski ;
- (20) *Rimes et plaintes. Invitation à l'étreinte amoureuse* de Torquato Tasso ;
- (21) *Ou bien...ou bien* de Kierkegaard.

Les textes n'ont apparemment aucun point en commun. Les acteurs appartiennent à des époques très différentes. Ils se sont illustrés dans des genres littéraires divers. Par ailleurs, les fragments choisis évoquent des phénomènes, des actions, et des types de faits divers. Les textes sont souvent dits dans des langues différentes : certains textes sont prononcés en italien (les textes de Dante, le discours de Mussolini, le texte de Tasso), en allemand (les poèmes de Paul Celan ou de Hölderlin), ou en anglais (Shakespeare). Jusqu'à *Ricercar*, un des acteurs Frøde Bjordstad disait les textes en norvégien, sa langue maternelle ; dans *Passim*, plusieurs textes sont prononcés par Jean Rochereau en espagnol.

Les textes qui se suivent ne présentent aucune relation de causalité évidente. Ils ne constituent aucune histoire ni aucune fable. Ils semblent unis par une technique de montage. Cependant aucune des règles définies ou habituellement utilisées pour interpréter les montages ne peuvent s'appliquer à l'enchaînement de tous les textes. Lors des spectacles, comme lors des premières lectures, les textes produisent à la fois une sensation de désarroi et de fascination, par leur variété et leur étrangeté. Les textes sont juxtaposés d'une façon qui pourrait paraître paratactique. En réalité, l'assemblage de textes tient à la fois du collage et du montage. Du collage dans la mesure où les textes différents, tels des éléments hétérogènes produisent « la rencontre fortuite de deux réalités distinctes » (Varet, 2006 : 25), un « rapprochement inattendu » (Ernst, 1936 : 149): les textes ainsi réunies acquièrent un sens complexe, un « sens redoublé » (Varet, 2006 : 8). D'autre part, le montage de textes fait entrer en contradiction deux textes, ce qui rompt la logique narrative habituelle, à la fois du point de vue structurel et stylistique (Benjamin, 2000 : 192). L'assemblage conserve une dimension innovatrice, non conformiste. Le montage ignore « tout ordre de grandeur, tout hiérarchie » (Didi-Hubermann, 2010 : 87).

Cependant une analyse approfondie montre que les textes ont des points en commun et entre les textes s'établissent de multiples et subtiles relations.

Les textes sont toujours fragmentaires issus pour la plupart d'œuvres amples. Ils commencent au milieu d'une action ou d'une description en cours, et n'ont pas un début ou une fin nette. Les textes semblent toujours inachevés et comme souvent dans les montages, la première expérience est celle du fragment. Les textes sont souvent élaborés, reconstruits : des parties sont enlevées et les fragments retenus sont mis bout à bout, de façon à former un nouveau texte. Le résultat est souvent un texte plus dynamique, plus vif que l'original.

Les textes sont souvent poétiques, avec de fréquents motifs récurrents. Ils sont hermétiques et énigmatiques. Souvent le sens du texte est difficile à saisir. Le spectateur doit interpréter leur sens. Le premier texte, un poème de Paul Célan, « Mandorla » en est un exemple. Le spectateur entend en voix off le poème enregistré dit par le poète en allemand :

In der Mandel –was steht in der Mandel ?/ Das Nichts./ Es steht das nichts in der Mandel./ Da steht es und steht./ Im Nichts –wer steht da ? Der König./ Da steht der König, der König./ Da steht er und steht./ Judenlocke, wirst nicht grau./ Und dein Aug – wohin steht dein Auge?/ Dein Aug steht des Mandel entgegen./ Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen./ Es steht zum König./ So stehet es und steht./ Menschenlocke, wirst nicht grau./ Leere Mandel, königsblau.<sup>1</sup>

J.-P. Lefebvre traduit ce poème de la façon suivante :

Dans l'amande –qu'est-ce qui est dans l'amande ? / Le néant. / C'est le néant qui est et se tient dans l'amande. / Il est là et continue d'être. / Dans le néant –qui donc là et se tient ? Le roi. / C'est le roi qui est là, le roi. / Il est là et continue d'être./ Boucle de juif, tu ne seras pas grise./ Et ton œil – vers quoi se tient-il ton œil ?/ Ton œil se tient et fait face à l'amande./ Ton œil, c'est au néant qu'il fait face./ Il se tient et reste du côté de roi./ C'est comme ça qu'il est, tient, continue d'être./ Boucle d'homme, tu ne seras pas grise./ Amande vide, bleu roi./ (Lefebvre, 1998 : 192-193)

Le poème peut évoquer un homme qui se tient face au néant et à la mort, malgré la mort imminente. L'amande symbole des morts dans la tradition juive évoque aussi la résistance face à la mort. Outre la difficulté due au fait que le texte est dit en allemand devant un public français, le texte demeure largement hermétique. Ce refus d'être explicatif, correspond à la poétique de Paul Célan. L'hermétisme est pour le poète une forme de contestation radicale qui ne passe pas –ou pas uniquement – par le contenu ; c'est le rejet des conventions et des normes littéraires, des hiérarchies habituelles, de la forme de refléter la réalité, de la simple signification, le refus de délivrer un message ou une vérité unique. Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse d'un fragment « [...] excite un imaginaire, dynamise l'interprétation, "irrite" la compréhension, propose un espace mental à récréer. » (Guelton,

<sup>1</sup> La séparation entre les vers est marquée par des lignes obliques.



1996 : 219). Le collage – mais cela est aussi valable pour le montage ici – « systématise les effets de dépaysement » (Monnin, 1993 : 153). L'assemblage de textes si différents, comme la technique de collage, tend à évoquer le surgissement de l'inconscient. Tous les textes posent des questions et des problèmes fondamentaux concernent également l'ensemble de la mise en scène. Les textes renvoient à une multiplicité de cadres et de contextes, de références non déterminées, à cause notamment du caractère fragmentaire des textes. Les mises en scène du Théâtre du Radeau laissent aux spectateurs le choix de leurs interprétations.

La plupart des personnages sont des marginaux, des « exclus de l'histoire » comme définit Földényi les personnages de Dostoïevski (2003 : 26), et souvent des personnages fêlés, au sens donné à ce mot par Bakhtine (la fêlure, «la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire, dans chaque geste l'assurance et l'hésitation» (Bakhtine, 1970 : 68) ou encore par Deleuze (1969 : 181).

L'ensemble des personnages – comme les personnages de Dostoïevski – reflètent la polyphonie, des consciences « torturées et divisées » (Bakhtine, 1970 : 89); le héros ne « coïncide jamais avec lui-même » (Bakhtine, 1970 : 93). On peut percevoir dans chaque personnage deux ou plusieurs voix, souvent antithétiques. Chaque parole, chaque personnage montre une dissociation. «Le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bi-vocal, dans chaque geste, chaque mouvement de visage du héros, traduisant leur discordance leur profonde faille » (Bakhtine, 1970 : 86). Tous les textes montrent un conflit des personnages avec eux-mêmes. Les personnages sont toujours à la recherche de quelque chose, en mouvement, fouillant les limites de leurs obsessions et de leurs rapports avec les autres personnages. Par exemple, dans le deuxième texte tiré de la première scène de *La poule d'eau* de Witkiewicz, « la Poule » demande à son compagnon Edgar, de la tuer : elle ne veut plus vivre et décide qu'il doit la tuer, et après beaucoup d'hésitations, elle parvient à le convaincre. Le collage –mais cela est valable pour ce montage de textes– tend toujours à être inachevé (Varet, 2006 : 36). Or, le caractère fragmentaire des textes renforce l'indéfinition des personnages. L'inachèvement des personnages trouve une correspondance scénique dans la non incarnation des personnages dans le jeu des acteurs.

L'assemblage de textes suppose souvent un mouvement. Le collage renvoie aux conditions de sa création, aux mouvements qui se créent par l'assemblage de textes. Ainsi le montage de textes implique toujours une réflexion sur le théâtre et sur la littérature. Il rejoint l'enchâssement de scènes, technique à laquelle a recouru le théâtre baroque (le microcosme qui renvoie au macrocosme), et qui avait pour fonction d'évoquer l'infini (Contini-Flicker, 2014 : 299).

Par ailleurs, tous les textes présentent un mouvement, le mouvement poétique et répétitif propre au poème, le mouvement du dialogue dramatique, celui du récit autobiographique, ou encore celui du monologue. D'autre part, les scènes évoquées correspondent souvent à des déplacements ou aux mouvements des personnages. Les mouvements des textes sont semblables à celui de la mise en scène, avec des répétitions d'images, toujours différentes. Ainsi, par exemple, le texte d'Antonin Artaud, est construit sur une argumentation. Il est divisé en deux parties.

Comme s'il ne pouvait pas y avoir de corps s'il n'y a pas eu quelque part esprit,

Comme si l'état nommé corps, la chose corps était par essence et nature inférieure à l'état esprit, et provenait de l'état esprit,

Comme si le corps était la voiture et l'esprit le cheval dirigé par un autre esprit dénommé cocher.

Comme si le corps était les ouvriers d'usine, et l'esprit le patron qui conçoit la mise à la chaîne des ouvriers.

Comme si le corps était les corps de tous les soldats qui se font tuer sous les ordres de ce grand esprit, le général qui les fait tuer.

Comme s'il était entendu pour la vie que le corps est cette sale matière où l'esprit prend ses bains de pied,

Quand ce ne sont pas ses bains de sang à la guerre des bottes d'un capucin botté.

Et le corps n'a qu'à la boucler.

Et je voudrais voir le corps d'un esprit en train de régler ses futurs charniers.

Mais auparavant je voudrais parler des cauchemars [...] (Artaud, 2004: 1504-1505).

La première partie développe une série de comparaisons qui évoquent la division du corps et de l'esprit. Avec des images et des personnalisations chaque fois différentes, l'esprit apparaît comme l'opresseur et le corps comme l'opprimé. L'esprit seul est présenté comme la cause de tous les maux. La profusion d'images, les reprises, et l'ajout d'éléments nouveaux dissimulent la nature ordonnée de la progression. A l'image de ce texte, la mise en scène cache un développement très élaboré sous la variété des textes et des images.

Les mêmes motifs, les mêmes thèmes et les mêmes idées sont souvent repris avec de multiples variantes. Dans *Onzième*, la mort est un thème récurrent (dans *Passim*, la mise en scène suivante, c'est le thème de la guerre). Le motif du suicide est notamment présent dans *La poule d'eau* de Witkiewicz (texte n°2), dans *Le chemin de Damas* de Strindberg (texte n°3), dans la discussion de Kirilov et de Stavroguine dans *Les démons* (texte n°7), qui constitue le troisième fragment, dans le deuxième texte des *Frères Karamazov* (texte n°13). Ces récurrences constituent souvent des variations. Ainsi, après le texte de Witkiewicz, la scène tirée du *Chemin de Damas*, semble un apaisement entre les deux personnages du couple. Ces variations créent un effet d'écho, qui remet en question le déroulement linéaire de

la mise en scène. Par ailleurs, le thème de la mort ne se limite pas aux paroles mais il est présent dans toutes les images du spectacle, plongées dans l'ombre et menacées par l'obscurité. D'autre part, les images vidéo, la mise en scène est aussi un hommage au metteur en scène allemand Klaus-Michael Grüber, mort en 2009, ami de François Tanguy. Le titre *Onzième* est une allusion à la Onzième symphonie de Beethoven qu'ils ont écoutée ensemble. La première image-vidéo projetée sur la scénographie pendant les premiers instants de la mise en scène est un endroit où ils ont été ensemble ; les dernières images vidéo, alors que tous les acteurs sont debout sur scène, immobiles, groupés sur un des côtés, sont des images de Belle-Île où ont été répandues les cendres de Klaus-Michael Grüber.

Le montage rend manifeste les transitions entre les textes, la distance et l'espace qui les sépare : « Tout se brise pour que puisse apparaître l'espace entre les choses, leur fond commun, la relation inaperçue qui les rejoint malgré tout, cette relation fût-elle de distance, d'inversion, de cruauté, de non-sens » (Didi-Hubermann, 2010 : 78). « L'apparence aléatoire du montage d'hétérogénéités ne va pas sans une interprétation des relations sous-jacentes » (Didi-Hubermann, 2010 : 88). L'apparent manque de rapport entre les textes cache des relations d'ordre très précises, de façon que les textes se complètent. Par ailleurs, le caractère fragmentaire souligne ce que les personnages ne peuvent dire, et leur incommunicabilité. On peut attribuer à l'assemblage de textes de *Onzième* élaboré par François Tanguy, cette réflexion de Louis Marin (1990) sur le caractère fragmentaire des *Pensées* de Pascal :

elle [l'écriture] s'écrit, non seulement dans ses intervalles pour dire l'incommunicabilité immanente de l'Être, mais avec ces limites aussi, avec ces intervalles pour proférer et remarquer, dans le fragmentaire, cette incommunicabilité, et pointer ou indiquer dans les blancs de l'écriture les mystérieux passages (1990 : 14).

Le manque apparent de rapport entre les textes cache les relations très précises d'une évolution non-conventionnelle. L'ordre des fragments contribue au développement du spectacle dans la mesure où les textes qui se suivent sont reliés entre eux par des rapports, qui sont plus ou moins difficiles à définir. Par exemple, la scène de Kirilov, issue des *Démons* de Dostoïevski (texte 7) évoque la mort, comme les textes de Witkiewicz et de Strindberg (textes 2 et 3). Kirilov explique le désir de se suicider pour des raisons philosophiques et religieuses. Le texte suivant d'Antonin Artaud (texte 8) exalte le corps et critique l'esprit pur et le cauchemar auquel il peut donner lieu (voir plus haut). Il apparaît comme le pendant et la reprise critique du texte antérieur. La déclaration de guerre de Mussolini (texte 9) semble une conséquence de l'excès du pur esprit laissé seul (texte 6), qui aboutit à la guerre. Le texte 10, tiré de l'acte V, scène V de *Richard II* de Shakespeare montre le roi en prison réfléchissant

sur son pouvoir et sur le temps passé : sa déchéance semble être une conséquence de la démesure manifestée dans les paroles de Mussolini, dans le texte précédent. Par ailleurs, le texte de Shakespeare contient des personnifications des parties du corps comme le texte d'Artaud. Il s'agit de la division du corps au moyen de personnifications, division chère à la pensée du Moyen-âge, forme d'explication allégorique de la complexité psychologique et mentale de l'homme. Cette allégorie fait écho à la polyphonie moderne (Dostoïevski). Une unité non dépendante d'une fable est ainsi établie dans le texte. Par ailleurs, les textes sont souvent réunis par la mise en scène : un acteur, Jean Rochereau, joue Stavroguine (dans la scène avec Kirilov), puis prononce le texte d'Artaud sans transition, sans changer de place et presque aucun mouvement, alors qu'il est assis dans la pénombre à l'avant scène. La réunion de ces textes contribue à porter l'attention du spectateur sur le déroulement immédiat, sur leur mouvement.

La poésie des textes coïncide avec l'esthétique de la mise en scène du Théâtre du Radeau : tous les textes de *Onzième* présentent des choix esthétiques dont certains aspects sont semblables à ceux de la mise en scène. Les textes de Dostoïevski en sont un exemple. Ils contiennent une vision polyphonique de contraires, qui relèvent de la volonté de montrer une vision dionysiaque de la réalité (Ivanov, 2000: 53). *Onzième* présente, à tous les niveaux, une pluralité de points de vue contradictoires, de visions du monde, qui refusent la rationalité d'une intégration conceptuelle unique.

Le texte de S. Witkiewicz est un autre exemple. Dans *La poule d'eau* de S. Witkiewicz (le texte 2), l'auteur reflète son désir de montrer l'étrangeté et le caractère inexplicable de la vie, idées que l'auteur résume dans sa théorie de « la forme pure ». *La Poule d'eau* contient une théorie du théâtre et des idées sur l'esthétique de l'auteur, avec de nombreuses références méta-théâtrales. Le texte participe d'un courant expressionniste, antiréaliste et antinaturaliste (Crugten, 1971 : 250). L'intrigue traditionnelle est abandonnée et le texte contient des éléments étranges, proches du surréalisme et du dadaïsme dont l'auteur était contemporain : le personnage de « La Poule », après avoir été tuée, apparaît à nouveau vivante, plus avant dans le texte. Le texte est conçu comme un fragment musical, composé de lignes différentes, de « courants », d'abord rythmiques, dont les relations sont fondamentales. Le texte n'est pas l'expression des sentiments extérieurs mais constitue avant tout une unité formelle (Witkiewicz, 1970 : 6). Le déroulement de la mise en scène doit pour Witkiewicz répondre à une logique différente de celle de la causalité, une logique propre au déroulement sans dépendance du réel (Witkiewicz, 1970 : 27) : l'assemblage des éléments d'une pièce doit obéir à une esthétique proche de la peinture (Witkiewicz, 1970 : 11). Les personnages ne sont

qu'un élément dans l'ensemble « au même titre que telle tâche de couleur rouge en tel tableau » (Witkiewicz, 1970 : 24). Witkiewicz cherche la densité sémantique et les éléments contradictoires apportent une plus grande densité de sens : « La portée artistique d'une notion dépend de l'étendue de son champ sémantique, c'est-à-dire de la richesse et de la variété de son contenu » (Witkiewicz, 1970 : 38).

Ainsi, cet assemblage de textes aboutit à la construction d'une continuité qui obéit à une logique musicale et picturale, dont le foisonnement de sens différents suscite et exige une compréhension différente du spectateur. Le fragment renvoie à son référent, mais aussi au cadre où il prend place, à l'ensemble créé avec les autres fragments (Guelton, 1996 : 219). Les fragments sont réactualisés dans un autre lieu et un autre temps. La mise bout à bout des fragments implique une « dé-fragmentation », un désir de créer la totalité (Guelton, 1996 : 240). Par ailleurs, le montage de textes évoque une multiplicité de personnages, semblable à une immense mosaïque : « La mosaïque humaine réside d'abord sur la différence, et la séparation de ce qui est demeure irrésistiblement divers [...] l'art de la mosaïque, révèle autant la cassure que la perception d'une totalité, née de l'éloignement suffisant du regard portant non plus sur la tesselle mais sur l'ensemble. » (Chol, 2004 : 18 y 20). Le montage de textes résiste à une interprétation simple et univoque, ce qui est un des principes des mises en scène du Théâtre du Radeau. Cette technique s'insère dans la tradition de l'art moderne. Néanmoins, au théâtre, elle demeure encore aujourd'hui innovatrice, marginale et subversive par rapport au courant dominant.

### Références bibliographiques

- ARTAUD A. (2004) *Textes écrits en 1947, Oeuvres*. Paris : Quarto Gallimard.
- BAKHTINE M. (1970) *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Editions du Seuil.
- BENJAMIN, W. (2000, 1<sup>ère</sup> éd. 1972) «La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », in *Œuvres II*. Paris : Gallimard, p. 189-197.
- CELAN, P. (1998) *Choix de poèmes réunis par l'auteur*. Traduit de l'allemand par J.-P. Lefebvre. Paris : Gallimard.
- CHOL, I. (dir.) (2004) *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- CONTINI-FLICKER, C. (2004) « *Mouchoir de Nuages* (1924) de Tzara, collage de *Hamlet* : une écriture Dada », in I. CHOL (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 283-301.

- CRUGTEN, A. van (1971) *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- DELEUZE, G. (1969) «Vingt-deuxième série. Porcelaine et volcan », *Logique du sens*. Paris : Editions de Minuit, p. 180-189.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010) *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*. Paris : éditions de Minuit.
- ERNEST, M. « Au-delà de la peinture », *Cahiers de l'art*, n° 6-7, p. 149-184.
- FÖLDENYI, L.F. (2008) *Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes*. Paris : Actes Sud, 2008.
- GUELTON, B. (1996) « Fragmentation de défragmentation dans l'exposition : l'allégorie, le site, le film », in J.-P. MOUREY *Logiques de la fragmentation*. Saint-Etienne : Presses de l'Université de Saint-Étienne, p. 219-242.
- IVANOV, V. (2000, 1<sup>ère</sup> ed. 1932) *Dostoïevski, Tragédie, Mythe, Religion*. Paris : éditions des Syrtes.
- LEHMANN, H.-T. (2002, 1<sup>ère</sup> ed. 1999) *Le théâtre postdramatique*. Paris : l'Arche.
- MARIN, L. (1990), « L'écriture fragmentaire et l'ordre des *Pensées* de Pascal », in Beatrice Didier et Jacques Neefs (dirs.) *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, p. 11-26.
- MONESTIER, M. (1996) *Art du collage*. Dessain et Tolra.
- MONNIN, F. (1993) *Le collage, art du vingtième siècle*. Paris : ed. Fleurus.
- ROUX, L. (1996) « Fragmentation et crise(s) du sens », in J.-P. Mourey (dir.) *Logiques de la fragmentation*. Saint-Etienne : Presses de l'Université de Saint-Étienne, p. 13-22.
- SARRAZAC, J.-P. (2012) *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- VARET, P. J. (2006) *L'art du collage à l'aube du vingt et unième siècle*. Paris : Editions Artcolle.
- WITKIEWICZ, S.I. (1970) « Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud Barrault*, n°7 3, Troisième trimestre, p. 3-30.
- , (1970) « Précisions sur la forme pure au théâtre », *Cahiers Renaud Barrault*, n°7 3, Troisième trimestre, p. 31-69.

**GEORGES DE PEYREBRUNE: ¿EL FRACASO DE UNA VIDA?**  
**REALIDADES VELADAS TRAS LA FICCIÓN EN *LE ROMAN D'UN BAS BLEU* Y**  
***UNE SENTIMENTALE***

Lydia de Haro Hernández

Universidad de Murcia

Beneficiaria de ayuda de FPU, convocatoria 2012

Beneficiaria de ayuda de la AFUE para asistencia a coloquio, convocatoria 2014

**Resumen**

*Le roman d'un bas-bleu* (1892) y *Une sentimentale* (1903) son las dos novelas de mayor contenido autobiográfico de la escritora francesa Georges de Peyrebrune. En este artículo tendremos ocasión de levantar el velo de ficción con el que la novelista cubre las evocaciones a su propia persona, revelando así una existencia llena de retos y fracasos, marcada por la crisis. Existencia que tiñe de simbolismo toda su obra.

**Résumé**

*Le roman d'un bas-bleu* (1892) et *Une sentimentale* (1903) sont les deux ouvrages les plus autobiographiques de l'écrivaine française Georges de Peyrebrune. À l'occasion de cet article nous soulèverons le voile de fiction avec lequel la romancière a recouvert les évocations de sa propre personne, révélant ainsi une existence pleine de défis et d'échecs, marquée par la crise. Une existence qui teint de symbolisme l'ensemble de son œuvre.

Aun en el ámbito de los especialistas en Literatura francesa decimonónica, probablemente poco —o nada— dirá a muchos el nombre de Georges de Peyrebrune (1841-1917). Y, sin embargo, en 1907 la revista *Je sais tout* hacía mención de esta autora al hablar de «des femmes écrivains —les plus connues dans notre littérature contemporaine—» en un artículo titulado «Cinq mille femmes de lettres !» (1907: 162-163). Mme de Peyrebrune fue miembro del jurado del premio *La Vie heureuse* (Irvine, 2008: 24) —prefiguración del actual *Femina*— desde su fundación en 1904 y obtuvo el reconocimiento de *l'Académie française* hasta en dos ocasiones —en 1896 y 1899—, por *Vers l'amour* y *Au pied du mâât*, respectivamente. Alcanzó una notoriedad considerable, especialmente entre 1880 y 1900,

viendo cómo sus obras eran publicadas por editores de la talla de Ollendorff, Calmann-Lévy, Lemerre o Dentu, y por los principales periódicos y revistas de la época, como *La Revue des Deux Mondes* y la *Revue bleue*. Su fama traspasó fronteras y fue traducida al alemán, al italiano, al portugués y al español. De su colaboración en *Les Matinées espagnoles*, resultará una interesante amistad con la Sra. de Rute y la relación de la novelista con nuestro país. Georges de Peyrebrune se codeó con la alta sociedad española y dio varios de sus cuentos y novelas a periódicos y revistas literarias o femeninas, como *La Época* o *La moda elegante*, por citar solo algunos de ellos.

No evitaron tales logros que su nombre ocupe hoy un lugar en la lista de los grandes olvidados del siglo XIX. Y es que el rastro de la escritora comenzaba a perderse ya unos años antes de su muerte, cuando dificultades de diversa índole la apartaron lentamente de la escena literaria. El irreparable paso del tiempo y un canon que tradicionalmente ha infravalorado la escritura de mujeres terminaron por silenciar definitivamente su papel en la Historia de la Literatura francesa.

No obstante, el auge de la crítica literaria feminista en el último tercio del siglo pasado conllevó una revisión de dicho canon, que fue considerado patriarcal y machista. Esto despertó el interés de los eruditos por la reconstrucción de una tradición de la escritura femenina, de modo que cada vez son más numerosos los estudios sobre escritoras olvidadas. Es a Jean-Paul Socard a quien debemos atribuir el mérito de *descubrir* a nuestra autora en un trabajo relativamente reciente (2011), donde recopila, cataloga y analiza una larga lista de fuentes documentales, para la restitución de la figura de la novelista perigordina y la restauración de su obra.

De la lectura de determinados pasajes de este libro se desprende un cierto sentimiento de frustración y anhelo de lo que pudo ser y no fue, una sensación de ingratitud por parte de la vida para con la autora, que nos hace plantearnos hasta qué punto el balance final de su existencia podría ser el fracaso.

Para la mujer del siglo XIX, el hecho mismo de osar adentrarse en el mundo de las Letras conllevaba una crisis vital y la asunción de un gran reto, pues el camino emprendido por aquellas que se proponían vivir de su pluma, comenzaba necesariamente por la alteración y el cambio: la resistencia a someterse al destino que les reservaba su naturaleza femenina y, en consecuencia, la revuelta contra el orden social establecido (Slama, 1980: 217-218).

La historia de Peyrebrune es una más de esas «vidas de mujeres». No tuvieron lugar en ella acontecimientos particularmente extraordinarios, pues, si tenemos en cuenta cuál era la situación de la mujer en la sociedad francesa de finales de siglo. Lo realmente maravilloso en



esta novelista, eso que la hace especial a nuestros ojos y nos atrae a indagar los trazos de su existencia en su obra, es la forma en que liga las ideas más feministas sobre la emancipación de la mujer y la moral «idéaliste, passéiste et conventionnelle» con la que piensa y siente la vida. Una moral fuera de su tiempo, propia de la era del sentimentalismo, «qui vante les vertus les plus conformistes de la pudeur, de la chasteté, de la pureté» (Socard, 2011: 135-136) y que estará en la base de toda su trayectoria vital.

Efectivamente, determinados hechos o situaciones que podríamos considerar como críticos —por cuanto la obligaron a hacer frente a cambios o dificultades— marcaron la vida de Georges de Peyrebrune. Crisis que cualquier mujer de su tiempo habría asumido como parte del destino convencionalmente trazado para ella y que el carácter de nuestra autora convertía en un desafío mayor.

Así pues, como tantas otras, Georges de Peyrebrune rompió amarras y marchó a París para tomar las riendas de su propio destino, tal y como lo refiere Camille Delaville en un artículo dedicado a la novelista en *Le Constitutionnel*:

Destinée par sa naissance, son éducation et son mariage, à vivre toujours dans les étroitesse de l'existence provinciale, Georges de Peyrebrune voulut, toute jeune encore — mais déjà accablée par le vide de ce milieu bourgeois occupé de tout petits intérêts de clocher—, essayer de sortir de la vie réelle, en se créant un autre monde sous forme d'essais littéraires (1887: 3).

Béatrice Slama (1980: 217), al igual que aquí Delaville, incide en el cariz novelesco que adquieren las vidas de aquellas que, para devenir escritoras, eligen situarse fuera de las normas establecidas. Vidas de las que la gran mayoría de ellas darán testimonio en sus escritos, bien abiertamente como hicieran George Sand o Flora Tristán en sus autobiografías, bien de forma velada, depositando en sus novelas sus propias experiencias personales. «Textos del malestar» (Borkosky, 2005: 88-89), por lo general, que se erigen en medios de protesta contra la condición femenina. De ahí que el matiz autobiográfico se nos presente como un «rasgo fuerte de la escritura de mujeres» (2005: 81) y, resistiéndonos al concepto de muerte del autor preconizado por el posestructuralismo (Gajeri, 2002: 468-469), busquemos la voz de este —mejor dicho, de esta— en el texto.

Jean-Paul Socard (2011: 65-70) ha demostrado la presencia de representaciones del «yo» de nuestra escritora —lo que él llama «les évocations de sa propre personne, par elle même»— particularmente en dos de sus novelas, *Le roman d'un bas-bleu* (1892) y *Une sentimentale* (1903). A lo largo de este artículo, analizaremos una serie de fragmentos de los relatos señalados por Socard que, contrastados con la información que de su biografía nos

ofrecen varias fuentes documentales, vendrán a refrendar lo ya dicho por el autor, y nos servirán de cauce para interpretar la valoración que la propia Peyrebrune hace de su vida.

La autobiografía en sentido estricto queda descartada, puesto que en ninguno de estos dos textos se da la condición *sine qua non* que establece Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975), esto es, la identidad del autor, del narrador y del personaje. Georges de Peyrebrune elige no afirmar explícitamente tal identidad, dando a sus heroínas nombres ficticios.

Sucede, a pesar de todo, que en ambos relatos la autora intenta convencer al lector, de una u otra manera, de la veracidad de lo narrado. Este intento se hace más evidente en *Une sentimentale*, donde la narradora, que comienza el relato presentando a «la petite Régina» en 3ª persona, confirma ya al final del primer capítulo su identidad con esta —«Car c'était moi, Régina, c'était moi!...» (Peyrebrune, 1903: 11)— y da paso, a partir de ese momento, a la narración autodiegética, incidiendo una vez más en el carácter verídico de la historia al final de la obra, cuando asegura que el único mérito de su narración es la sinceridad (Peyrebrune, 1903: 326). Por su parte, *Le roman d'un bas-bleu* —si bien la mera alusión al género novelesco en el propio título implica ya aquí el componente ficticio (Bal, 1987: 128)— también responde a esa necesidad de la autora de «contar» su verdad. El relato comienza con un diálogo entre la narradora-protagonista («un bas-bleu») y la editora a la que esta propone la publicación de «le roman de sa propre vie» a partir de una serie de manuscritos (notas, cartas y bocetos de novelas sin acabar) en los que asegura haber depositado pasajes de su propia biografía y que son reproducidos en orden cronológico después, dando forma a la obra.

Ce sont là [...] des lambeaux de vie qu'il faut accrocher l'un après l'autre, et comme des haillons sur une corde, tout au long du chemin que vous allez prendre. Ah! Le voilà bien, le roman vécu! (Peyrebrune, 1892: 3).

El cotejo con la realidad de la autora nos permite conocer y delimitar con cierta seguridad todo lo que hay de ficción en estas obras, y nos acerca a la definición que proponen Del Prado, Bravo y Picazo de «novela autobiográfica»:

Modalidad de novela en la que un autor, de una forma más o menos velada, narra su propia historia desde la perspectiva —como ocurría con la autobiografía— de la dimensión ontológica, es decir, dentro de un proyecto básico que aspira a la síntesis del yo, reconstruyendo la propia existencia como totalidad, con el propósito firme de hallar sus claves. Novelas centradas, por lo general, en un drama íntimo, en una crisis fundamental para el destino del personaje; novelas que, desde sus primeras páginas, tienen el regusto de lo vivido e incitan a pensar que existe una más que posible identidad entre el devenir del ser que se nos da como ficción y la vida del autor que, bajo nombre supuesto [...], nos refiere su historia (1994: 254).

Novelas en las que se sospecha, pero no se sabe, y que nos llevan a la necesidad imperiosa de someterlas a verificación. Analicemos, pues, esos pasajes «con regusto a lo vivido» de *Le roman d'un bas-bleu* y *Une sentimentale*, y saquemos a la luz las realidades que esconde tras la ficción Georges de Peyrebrune. Para ello, no hay mejor proceder que el de empezar por el principio.

Mathilde Marie Élisabeth Georgina de Peyrebrune nació en 1841 en una pequeña aldea de la antigua provincia del Périgord, cuyo nombre —Peyrebrune— pasará a formar parte de su propia identidad. Georgina era el fruto de la aventura entre Françoise Judicis y un noble de origen inglés, de apellido Johnston, cuya nombre exacto se mantuvo siempre en secreto. No así para la novelista, que, conociendo probablemente sus orígenes, con quince años sentía ya la necesidad de reafirmar su filiación con la familia paterna, haciendo suyo el apellido Johnston e incorporándolo a su firma. La ausencia y el rechazo del progenitor marcarán profundamente a Peyrebrune e influirán negativamente en su visión del género opuesto (Socard, 2011: 22-25; Socard, 2012: 88-89). Sus heroínas —como en las dos novelas que nos ocupan—, con frecuencia, serán huérfanas. Y el hombre, por lo general, será representado como un ser extraño y desconocido en sus relatos —en ocasiones con apariencia e instintos animales—, cuyo contacto físico provoca espanto y aversión en las protagonistas.

En *Le roman d'un bas-bleu*, una pequeña Sylvère du Parclet, confiesa a sus compañeras de convento no creerse capaz de llegar a amar a un hombre.

—Aimer, comme nous nous aimons-là, un de ces êtres énormes, barbu, à la voix rude que l'on rencontre sur son chemin, et qui sont des hommes!... Moi j'en ai peur comme d'une vilaine bête! (Peyrebrune, 1892: 28).

La profunda repulsión que experimentará tiempo después, comprometida ya con Jules Maurine, con el primer beso de este, confirmará los temores iniciales de la joven.

Il paraît que je suis devenue très pâle, le jour du contrat, où, pour la première fois, il m'a embrassée. Cela, par exemple, m'a été bien désagréable. Oh! Sentir cette barbe, cette grosse moustache traîner sur ma joue! Toute la nuit, ensuite, j'ai frotté ma figure avec un mouchoir, à cet endroit-là (Peyrebrune, 1892: 2-3).

Régina, la protagonista de *Une sentimentale*, dará muestras de la misma aversión hacia el contacto de su prometido Paul Pierremont, también antes de la boda, en una escena que guarda bastantes similitudes con la anterior.

Paul [...] me prit dans ses bras avant que j'eusse le temps de m'en défendre et m'embrassa dans le cou avec un reniflement de bête qui m'épouvanta. [...] Cela ne me fit nul plaisir et j'en témoignai en passant plusieurs fois la main sur mon cou, d'un geste de nettoyage dégoûté (Peyrebrune, 1903:182).

Paul Pierremont y Pierre Hubant son los dos hombres que adquieren protagonismo en la vida de Régina, uno en la adolescencia y otro en su madurez. Sin embargo, el primer sentimiento que despiertan en ella no es la pasión amorosa, sino algo más cercano al afecto paterno-filial. Pierremont se le presenta como «une façon de beau-père qui avait l'air bonhomme» (Peyrebrune, 1903: 11), impresión similar a la que le produce Pierre Hubant, «si bon, si affectueusement paternel!» (Peyrebrune, 1903: 240). La autora podría estar proyectando en la actitud de la protagonista, su propia búsqueda incesante de la figura protectora del padre (Socard, 2012: 87-88).

En 1860, la joven Georgina de Peyrebrune, de tan solo 19 años, contrae matrimonio con Paul Adrien Numa Eimery, casi diez años mayor que ella. La relación con su marido parece convertirse casi en un tema tabú, guardado con celo por la propia novelista. Pero hay indicios, como las alusiones que hace Camille Delaville en sus artículos a las decepciones vividas en los primeros años de convivencia, que nos llevan a sospechar que esta unión resultó un rotundo fracaso.

Elle épousa un mari provincial, épris de l'agriculture et de la campagne, et ne comprenant évidemment pas grand chose aux aspirations encore confuses de la jeune femme; il en résulte des désillusions qui la rendirent petit à petit silencieuse, grave et mélancolique (1886: 236).

Plus d'une déception l'avait assaillie dès les premières années passées au foyer conjugal, et aucun baby aux mutines tendresses n'était venu ramener aux lèvres avides de la mère, le sourire effacé à celle de la femme, rien ne la retenait absolument au petit castel qu'elle habitait dans la Dordogne près de Périgueux: elle vint donc à Paris avec plusieurs manuscrits dans son sac de voyage (1887: 3).

La crisis que supuso en la vida de la autora el matrimonio estaría en la base del cariz simbólico que concede en sus obras a la ceremonia nupcial. La novia se dirige hacia el altar como una virgen conducida al sacrificio y el desfile de los recién casados a la salida de la iglesia adopta tintes de cortejo fúnebre. Sylvère du Parclet, de camino al altar, «fait songer involontairement à quelque Iphigénie héroïque dans sa soumission aux dieux» (Peyrebrune, 1892: 47) y, ya del brazo de su marido, presiente la magnitud del error cometido ante la visión del hombre al que realmente ama, Paul Ruper: «[elle] se détourna, calme, sereine, hautaine; mais un grand froid venait de lui glacer le sang, comme si elle était entrée en quelque crypte funéraire. Et l'orgue exultait» (Peyrebrune, 1892: 51). Similar es la sensación de Régina cuando se dirige con Paul Pierremont a su nuevo hogar: «—Il me semble que je suis morte et que l'on m'emporte sous une pluie de roses effeuillées, toutes blanches...» (Peyrebrune, 1903: 188).

Esta imagen de la virgen sacrificada, muerta, cobra sentido después de la traumática experiencia que viven Sylvère y Régina en la noche de bodas.

Être meurtrie, assassinée, écrasée. [...] Je me suis rappelé les saintes qu'on livrait dans l'arène aux bêtes fauves, et j'ai récité mon chapelet en attendant la mort... [...] Toute ma vie, si longue soit-elle, je n'oublierai jamais les affres torturantes de cette nuit cruelle, unique, Dieu merci! (Peyrebrune, 1892: 51).

Si j'écrivais ici un de ces romans comme on en invente, je poursuivrais ce récit, ne fût-ce que pour dévoiler toute l'horreur de ces initiations conjugales où l'amour de la femme est absent, —véritables meurtres légaux contre lesquels aucune loi ne protège. Mais [...] je ne saurais, même seule, en face de moi-même, soulever ce voile pudique que recouvrent, comme un suaire, les terrifiants souvenirs de la vierge morte (Peyrebrune, 1903: 188-189).

Ambos relatos coinciden en la crueldad de la iniciación de la protagonista a las relaciones conyugales, y el acto sexual realizado sin amor y de forma brutal, al que la mujer, completamente ignorante en la materia, es sometida por el hombre, es concebido como el desencadenante de una vida desgraciada (Socard, 2012: 71-72). El rechazo al cuerpo y a la voluptuosidad es una constante en la obra de Georges de Peyrebrune. Y, si bien nos movemos aquí en el terreno de la especulación, de ser estos hechos el reflejo de una experiencia real, la huella imborrable que habría dejado entonces en la novelista ese acontecimiento traumático justificaría, en gran parte, el desprecio hacia el hombre, «ô monstre, ô satyre, homme!» (Peyrebrune, 1892: 3), responsable de la infelicidad de la mujer, que se desprende de su escritura. Más allá del trauma, la renuncia a la sexualidad y la resistencia a la tentación del deseo se convierten, para las heroínas de Peyrebrune, en garante de su independencia respecto del hombre-opresor.

Las desavenencias en el matrimonio de la novelista, unidas a la imposibilidad de concebir un hijo y a las dificultades económicas que atravesaría la pareja (Socard, 2011) fueron, probablemente, las circunstancias que empujaron a Peyrebrune a tomar la decisión de dejar a su marido en el Périgord y marcharse a París para dedicarse al oficio de escritora. Sylvère y Régina seguirán los pasos de la autora a la capital: la primera, en la ruina, con una hija nacida de la unión fatal y Jules Maurine internado en un sanatorio mental, buscará el sustento económico de su familia también como «femme de lettres»; a la segunda, en cambio, lo que la lleva a la ciudad de la luz son las ansias de vivir y de disfrutar de su recién estrenada independencia, tras la muerte del marido.

*Le roman d'un bas-bleu* da a Peyrebrune la oportunidad de esbozar las dificultades a las que debía enfrentarse una escritora para abrirse camino en un mundo hostil y lleno de prejuicios. Consideradas una amenaza para el orden establecido, comúnmente se ponía en

cuestión su capacidad intelectual, sus aptitudes para la escritura; eran tachadas de malas esposas y peores madres; consideradas varoniles o acusadas de libertinas. Las «mujeres de letras» se convertían en centro de todas las críticas y en especial diana de los virulentos ataques de sus compañeros de profesión. Conocida es, por ejemplo, la posición que adopta Barbey D'Aurevilly en contra de las *Bas-bleus*, que el propio autor expone en su obra homónima<sup>1</sup>.

Sylvère du Parolet aprenderá pronto la cruel realidad del estatus que ostenta la mujer en la sociedad parisina y de la necesidad de contar con el respaldo de un hombre para cualquier cosa que se proponga hacer en la vida.

Le monde est ainsi: il faut, pour qu'il accepte une femme, qu'elle lui soit imposée, j'allais dire garantie par un homme, son mari ou son amant, peu importe! Quant aux hommes dont vous attendez l'appui, ils ne s'intéresseront à vous que s'ils en espèrent quelque chose, c'est-à-dire tout (Peyrebrune, 1892: 14-15).

Pero, heredera del código ético de su creadora, Sylvère resistirá firmemente al chantaje de aquellos que le prometen el éxito profesional a cambio de su cuerpo. La castidad y la honestidad que le atribuyen aquellos que la conocen, paradójicamente, no sirve sino para alimentar la imaginación de la mujeres de su círculo, que encuentran en la presencia-ausencia del marido la excusa perfecta para poner en duda su reputación de *honnête femme*. Georges de Peyrebrune habría sufrido ese mismo desdén injusto y los rumores fomentados por el silencio en el que siempre mantuvo su vida privada (Socard, 2011: 85). Sin embargo, a pesar de un contexto desfavorable, sin ningún tipo de ventaja social o familiar, la novelista consiguió hacerse con el reconocimiento del ámbito literario con la única ayuda de su talento (Socard, 2011: 83). El desafío asumido al abandonar la vida junto a su marido en la provincia se saldaba, por aquel entonces, positivamente.

En este contexto Peyrebrune conocerá al periodista y político Joseph Reinach, con el que mantendrá una relación especial. En los personajes de *Le roman d'un bas-bleu* reconocemos a personas reales del entorno de la novelista; están Charles Buloz, Ferdinand Brunetière y Louis Bertrand, Camille Delaville, Jean Lorrain, Arsène Houssaye, Jules Claretie y, también, Joseph Reinach (Socard, 2011, 2012). Este último habría inspirado los personajes de Paul Ruper, en *Le roman d'un bas-bleu*, y Pierre Hubant, en *Une sentimentale*, los «salvadores» que aparecen en la vida de las heroínas para ofrecerles la última oportunidad de

---

<sup>1</sup> Barbey D'Aurevilly dedica la obra *Les Bas-bleus*, publicada en 1878 por Victor Palmé y G. Lebrocquy, al fenómeno creciente de la irrupción de la mujer en el ámbito literario: fenómeno que el autor concibe como la invasión de un terreno exclusivo del hombre y una amenaza para el orden social establecido, el equilibrio de los sexos y el bienestar de las familias.

alcanzar la felicidad soñada (Socard, 2012: 80-83). En ellos Peyrebrune proyecta su ideal de amor basado en la unión de «deux cœurs également fiers et tendres, de deux esprits qui se valent parce qu'ils se complètent» (1892: 239). Sylvère y Régina dejarán pasar dicha oportunidad por su resistencia a ceder ante el erotismo. Nos cuesta fijar con precisión los límites de la ficción en este punto, pero el resultado de estas dos historias podría estar traduciendo una crisis sentimental vivida por la autora en su relación con Reinach.

Con la llegada del siglo XX lo crítico se acentúa para Georges de Peyrebrune. Le abandona la inspiración e, incapaz de adaptarse a las nuevas tendencias literarias, presencia cómo se abre paso una nueva generación de escritores y ella es poco a poco relegada al olvido. El único logro obtenido a lo largo de toda su vida se derrumba, su única fuente de ingresos desaparece y eso la arrastra rápidamente a una situación de precariedad. Enferma y en la indigencia, la novelista se verá en la necesidad de mendigar la ayuda de amigos y antiguos conocidos (Socard, 2011).

En la última etapa de su vida, una amarga desilusión se adueña del ánimo de la autora. Cada paso dado a lo largo de su historia personal hallaba respaldo en unos valores y unas convicciones que se tambalean cuando, ante la inminente vejez, se enfrenta al balance de su trayectoria vital. La elección del discurso autobiográfico para estas dos novelas respondería a la necesidad de la novelista de dar testimonio de su experiencia y conseguir así, de algún modo, hacer que lo vivido no fuera en balde (Gusdorf, 1991: 13-14).

Henri Carmellin, en *La Vie littéraire*, constataba ya en 1899 «la banqueroute infligée par l'existence à ses vœux personnels».

Née pour aimer, Georges de Peyrebrune a de bonne heure senti que le monde se dérobaît à son étreinte. L'égoïsme despotique de l'auteur de ses jours ne laissa pas que d'ulcérer sa sensibilité enfantine, puis lorsque l'adolescence révolue, à l'amour filial se substitua le libre jeu des affinités électives, il ne semble point que son cœur se soit épanoui ni assouvi selon le rythme de ses intimes exigences. Enfin, tandis que de tous ses vœux, elle avait appelé la maternité réelle, seule lui fut accordée la maternité idéale. Une femme a souffert, pleuré, puis imaginé une vie meilleure qui jamais peut-être ne se réalisera (1899: 26).

Rechazada por un Dios que creía misericordioso y de cuya existencia, influida por el positivismo, comienza a dudar (Socard, 2011), Peyrebrune se interroga sobre el sentido de la vida y contagia su desaliento tanto a Régina, que se pregunta: « Ai-je vécue comme j'aurai dû vivre? »(Peyrebrune, 1903: 325), como a Sylvère, que responde « qu'elle s'était trompée, qu'elle avait mal vécu » (Peyrebrune, 1892: 285-286). La autora asume que la felicidad es un sueño inalcanzable para ella.

La crisis es el resorte que mueve a la novelista en el decurso de su vida, pues, lejos de resignarse y sucumbir ante las adversidades del destino, asumió todos y cada uno de los desafíos a los que quedó expuesta, actuando siempre fiel a sus principios. Quizá tantos sacrificios no se vieron recompensados como merecía, pero ¿es esto suficiente para inferir la cruel conclusión del fracaso de una vida?

Georges de Peyrebrune morirá el 16 de noviembre de 1917, durante la noche, sola, en una habitación del hospital de la Pitié-Salpêtrière y, con la Primera Guerra Mundial como telón de fondo, su muerte pasará inadvertida (Socard, 2011), como inadvertida ha pasado también su contribución a la Literatura francesa. Un gran reto se presenta hoy para nosotros, que asumimos la complicada tarea de rescatar a la novelista del olvido. El talento que un día le valió el reconocimiento de sus contemporáneos, de sus lectores, debería bastar para devolverle el lugar que merece ostentar en la Historia de la Literatura. Cuando llegue ese momento, descubriremos no solo una obra de gran valor artístico, sino también un testimonio fiel de la situación de la mujer en la Francia de finales del siglo XIX. Volveremos a hacer balance, entonces, de la existencia de Georges de Peyrebrune y el saldo, de seguro, será positivo.

### **Referencias bibliográficas**

- BAL, M. (1987) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BORKOSKY, M. M. (2005) *Autodiscurso en la escritura francesa de los siglos XIX y XX: Autobiografías, Cartas y Viajes*. (2ª ed.). San Miguel de Tucumán: INSIL, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- CARMELLIN, H. (1899) « Georges de Peyrebrune », *La Vie quotidienne*, 22 de enero, p. 26-27.
- « Cinq mille femmes de lettres! » (1907), *Je sais tout*, 15 de septiembre, p. 159-166.
- DEL PRADO, J., BRAVO, J. Y PICAZO, M.D. (1994) *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de publicaciones de Castilla-La Mancha.
- DELAVILLE, C. (1886) «Nos collaboratrices», *Les Matinées espagnoles*, 15 de abril, p.236-239.
- , (1887) «Mes contemporaines: Georges de Peyrebrune» *Le Constitutionnel*, 28 de febrero, p. 2-3.
- GAJERI, E. (2002) «Los estudios sobre mujeres y los estudios de género», en A. Gnisci (ed.), *Introducción à la literatura comparada*, p. 441-486. Barcelona: Crítica.
- GUSDORF, G. (1991) «Condiciones y límites de la autobiografía», traducción de Ángel G. Loureiro, Suplementos *Anthropos*, nº29, p. 9-18. Barcelona.



- IRVINE, M. (2008) «Une Académie de femmes?», in M. Irvine (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX<sup>e</sup> siècle* [versión en línea], @analyses, primavera-verano, p. 14-24.
- LEJEUNE, P. (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- PEYREBRUNE, G. de (1892) *Le roman d'un bas-bleu*. Paris: Ollendorf.
- , (1903) *Une sentimentale*. Paris: Ollendorf.
- SLAMA, B. (1980) «Femmes écrivains», in J-P. Aron (dir.), *Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 213-248. Paris: Fayard.
- SOCARD, J.P. (2011) *Georges de Peyrebrune: Itinéraire d'une femme de lettres, du Périgord à Paris*. Périgueux: Arka.
- , (2012) «Le masculin dans tous ses états : Portraits d'hommes dans les romans de Georges de Peyrebrune», in F. Grenaudier-Klijn, E.C. Muelsch y J. Anderson (dir.), *Écrire les hommes: personnages masculins et masculinité dans l'œuvre des écrivaines de la Belle Époque*, p. 67-91. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

**CAMUS FRENTE A SARTRE: LA POLÉMICA DE *L'HOMME RÉVOLTÉ*  
(1951) O LA REBELDÍA CONTRA LA «HISTORIA»**

Juan Herrero Cecilia

Universidad de Castilla-La Mancha

**Resumen**

En nuestro artículo analizamos la evolución de la relación entre Sartre y Camus desde el reconocimiento mutuo hasta el momento de la ruptura total, cuando Camus publicó *L'Homme révolté* (1951). Este libro suscitó una dura polémica porque Camus defendía la rebeldía contra la Historia concebida como un absoluto al servicio de la *Revolución* y criticaba con lucidez la tiranía ejercida por el Estado totalitario en la Unión Soviética. Camus preconizaba la *rebeldía solidaria* basada en el respeto a la naturaleza y a la dignidad de todos los seres humanos. La reacción de Sartre fue de desprecio y de descalificación total porque consideraba necesario apoyar al régimen *revolucionario* de la Unión Soviética y porque el planteamiento de Camus suponía una refutación de los principios *existencialistas*.

**Résumé**

Dans notre article nous analysons l'évolution de la relation entre Sartre et Camus depuis une étape de mutuelle reconnaissance jusqu'au moment de la rupture totale lorsque Camus publia *l'Homme révolté* (1951). Ce livre a suscité une forte polémique parce que Camus défendait la révolte contre l'Histoire conçue comme un absolu au service de la *Révolution* et il critiquait lucidement la tyrannie exercée par l'État totalitaire en Union Soviétique. Camus préconisait la *révolte solidaire* ancrée sur le respect de la nature et de la dignité de tous les hommes. La réaction de Sartre fut de mépris et de totale disqualification parce qu'il considérait nécessaire l'appui au régime *révolutionnaire* de l'Union Soviétique, et parce que l'analyse de Camus supposait une réfutation des principes de la philosophie *existentialiste*.

## Introducción

La lucidez y la valentía con las que Camus supo enfocar la compleja problemática que contiene *L'Homme révolté* (1951) son dignas de reconocimiento y de admiración. Se trataba, en efecto, de poner de relieve las consecuencias políticas y sociales a las que había conducido lo que Camus llama la aventura prometeica de la *rebeldía metafísica* y la *rebeldía histórica*, dentro de la regeneración ideológica que se produjo en Europa desde la Ilustración hasta mediados del siglo XX. Esa regeneración había desembocado en la implantación de regímenes totalitarios que no tendrán inconveniente en recurrir al terror ejercido por el Estado para someter o para liquidar a los *enemigos* de la nueva sociedad. En un momento de grandes conflictos mundiales agudizados dentro del contexto de la llamada *Guerra fría*, y frente al silencio de la mayoría de los intelectuales *progresistas*, Camus hizo oír su voz, cuando peligraba la vida y la dignidad de decenas de millones de hombres y mujeres. En las páginas de *L'Homme révolté*, su voz lanzaba una lúcida y vigorosa llamada a la *rebeldía solidaria* contra la opresión exigiendo el respeto por el derecho a la vida, a la dignidad y a la libertad de todos los seres humanos. Su crítica inteligente de la filosofía de la Historia de Hegel, del materialismo dialéctico de Marx, su denuncia del terror y de la tiranía totalitaria que se estaba produciendo en la Unión Soviética, le valió la incompreensión y el desprecio de los intelectuales «*existencialistas*» (guiados por Sartre) y de los marxistas, quedando condenado al ostracismo durante muchos años acusado de hacer el juego al capitalismo.

Pero el tiempo ha dado la razón a los planteamientos de Camus en *L'Homme révolté*, aunque esto se haya producido muchos años después de su muerte. Por eso son numerosos los estudios que se han realizado sobre la difícil relación de Camus con Sartre, y sobre la ruptura total que se produjo entre ambos con motivo de la publicación de *L'Homme révolté*. Citaremos aquí las aportaciones de Bernard-Henri Levy (2000), Sprintzen y Van Den Hoven (2004), Aronson (2005), Mattéi (2005), Trottier e Imbeault (2006), Lassad (2009), Millán Alba (2009), Kulkarni (2010), Onfray (2012a, 2012b), Münster (2014), etc.

## Sobre la relación entre Sartre y Camus antes de la publicación de *L'Homme révolté*

Señalaremos, en primer lugar, que entre Sartre y Camus existían ciertos aspectos comunes que motivaron su acercamiento y su buena relación durante algunos años. Pero, bien mirado, las diferencias fueron siempre más importantes que las coincidencias. Las diferencias no sólo consistían en el origen social y en el tipo de formación recibida, sino especialmente, en la manera de sentir y de pensar. Sartre era un filósofo *existencialista* versado en la

Fenomenología que había elaborado un sistema abstracto de pensamiento para interpretar el sentido del hombre arrojado en un mundo absurdo: frente al vacío y la Nada, la conciencia del individuo debe reaccionar escogiendo libremente su propio destino. En *El existencialismo es un humanismo* (1945) afirma que no existe una naturaleza humana: «Il n'y a pas de nature humaine [...] L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. [...] L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, [...] rien n'existe préalablement à ce projet» (1996: 30-32). Así pues, cada individuo está condenado a ser libre, y debe escoger su propio proyecto existencial en interacción con el *otro*, cuya mirada puede convertirme en *objeto*.

Camus, por el contrario, fue encontrando su propia filosofía a partir del deseo de vivir en contacto con la naturaleza y con los demás. Buscaba la armonía entre el hombre y el universo, y se dio cuenta de que el sentimiento del *absurdo* surge cuando el hombre se enfrenta con el peso de lo irracional. En *Le mythe de Sisyphe* (1942), afirma lo siguiente: «L'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde» (1961: 44). El pensamiento de Camus se centra en el hombre y en su deseo de felicidad y de justicia. La rebeldía contra la opresión y la injusticia, *ahora y aquí*, muestra el valor de la solidaridad, y es un límite necesario que salva del nihilismo y se apoya en la dignidad de cada ser humano. Estas ideas serán desarrolladas con profundidad en el ensayo titulado *L'Homme révolté* (1951) donde afirma: «La revendication de justice aboutit à l'injustice si elle n'est pas fondée d'abord sur une justification éthique de la justice. Faute de quoi, le crime aussi, un jour, devient devoir» (1980: 251). Por eso, va a trazar una clara diferencia entre *revolución* y *rebeldía*. Pero ya en *Lettres à un ami allemand* (1943), y en *Ni victimes ni bourreaux* (1946), Camus había reflexionado sobre la necesidad de combatir para rechazar todo lo que pueda mutilar la dignidad del hombre y el valor de la vida humana.

Para observar el tipo de relación que existió entre Sartre y Camus antes de la publicación de *L'Homme révolté* (1951), nos apoyaremos en algunos testimonios que Simone de Beauvoir ha dejado escritos en sus libros de memorias. Beauvoir mantuvo una estrecha colaboración con Sartre, y apoyó siempre sus planeamientos filosóficos y políticos. Diremos en primer lugar que Sartre y Camus se conocieron en el estreno de *Les Mouches* en 1943, cuando todavía la Gestapo controlaba la ciudad de París y Francia estaba ocupada por el ejército alemán. La relación entre ambos fue cordial. Camus, que era uno de los responsables del movimiento de Resistencia llamado *Combat* y redactor jefe del periódico del mismo nombre, le propuso a Sartre que se incorporara a ese movimiento clandestino y

que escribiera artículos para el periódico. Simone de Beauvoir, en *La force de l'âge*, afirma que Sartre le presentó a Camus en el café Flore y habla de él de una manera elogiosa poniendo de relieve ciertos paralelismos entre la formación y la evolución ideológica de Camus con la de Sartre y la de ella misma:

Sa jeunesse, son indépendance, le rapprochait de nous : nous nous étions formés sans lien avec aucune école, en solitaires ; nous n'avions pas de foyer, ni ce qu'on appelle un milieu. Comme nous, Camus avait passé de l'individualisme à l'engagement (Beauvoir, 1993: 639-640).

Estos paralelismos son aparentes e inexactos, porque las diferencias de origen social y de formación intelectual entre Camus, por un lado, y Sartre y Beauvoir, por otro, eran patentes. Albert Camus era hijo de un obrero agrícola que murió en la batalla del Marne en 1914. Se crió en un barrio pobre de Argel, y pudo estudiar el bachillerato gracias a una beca. Luego cursó los estudios superiores de Filosofía, y para poder vivir, tuvo que dedicarse al periodismo. En cambio, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir eran hijos de familias burguesas acomodadas. Ambos estudiaron en la Escuela Normal Superior de París (reservada a la élite intelectual). En 1929 obtuvieron las primeras plazas en las oposiciones a cátedra de Instituto. A Sartre y a Simone de Beauvoir les interesaba resaltar la amistad y el apoyo de Camus para lavar su imagen de intelectuales individualistas y pequeñoburgueses de antes de 1940<sup>1</sup>, y para ocultar sus actividades poco comprometidas durante la Ocupación<sup>2</sup>.

Cuando a finales de 1944, después de la liberación de Francia, el gobierno de Estados Unidos invitó a una docena de reporteros franceses a que visitaran este país, Camus le propuso a Sartre que viajara como reportero representando a *Combat*. Sartre partió el 12 de enero de 1945 y estuvo varios meses en Estados Unidos enviando artículos para *Combat* y también para *Le Figaro*. Simone de Beauvoir, en *La force des choses I*, afirma lo siguiente sobre este viaje de Sartre: «Jamais je ne vis Sartre aussi joyeux que le jour où Camus lui offrit de représenter *Combat*» (Beauvoir, 2008: 31).

<sup>1</sup> Para tener una idea precisa de la manera de vivir y de pensar de Sartre y Simone de Beauvoir antes de 1940, como dos intelectuales pequeñoburgueses y anarquizantes preocupados principalmente por el arte, los viajes y los placeres de la vida, se pueden leer ciertas páginas de *La force de l'âge* de Simone de Beauvoir (1993: 410-415).

<sup>2</sup> Según Gilles et Jean-Robert Ragache (1992: 96), Sartre fue liberado de un campo de prisioneros en Alemania en 1941 gracias a la intervención de Drieu de La Rochelle, y no por haber presentado un certificado médico. Por otro lado, durante la ocupación, Sartre publicó varios artículos en la revista colaboracionista *Comœdia*, fundada por René Delange en 1941. Delange apoyó a Simone de Beauvoir para que ésta trabajara en Radio-Vichy desde el 17 de enero hasta el 10 de abril de 1944. Sobre Sartre durante la Ocupación, ver I. Galster (2001) y F.G. Dreyfus (2004).

Camus apreció la novela *Le sang des autres* (1945) de Simone de Beauvoir. Sin embargo, Sartre y Simone no vieron con buenos ojos que Camus deseara profundizar en la cuestión de la relación entre *ética y política*. Por eso, pronto le catalogaron como un *moralista*: «Plume en main, il devenait avec raideur un moraliste, en qui je ne reconnaissais plus rien de notre joyeux compagnon nocturne» (Beauvoir, 2008: 80)<sup>3</sup>. Tampoco apreciaron que Camus mantuviera una estrecha relación con Arthur Koestler<sup>4</sup>, que había sido miembro del Partido comunista alemán desde 1931 hasta finales de 1938, pasó temporadas en la Unión Soviética, y reaccionó contra el terror estalinista con obras como *El Cero y el Infinito* [*Darkness at Noon*], 1945 y *El Yogui y el Comisario*<sup>5</sup>, 1945. Cuando Camus empezó a criticar la tiranía ejercida por el régimen comunista en la URSS, Sartre y Simone de Beauvoir se irán distanciando cada vez más de él acusándole de hacer el juego al capitalismo. Mientras tanto, Sartre mantenía muy buenas relaciones con los comunistas y defendía los objetivos del Partido Comunista francés<sup>6</sup>. Sartre y Camus mantuvieron también posiciones muy opuestas en lo referente a la cuestión de Argelia. La ruptura total de Sartre y Beauvoir con los planteamientos de Camus se produjo con motivo de la publicación de *L'Homme révolté* (1951) y de la polémica que este libro suscitó. Antes de abordar esta polémica, consideramos necesario presentar de manera resumida los contenidos de este ensayo filosófico de Camus.

### ***L'Homme révolté* (1951) y la ética de la rebeldía contra la Historia**

Diremos en primer lugar que *L'Homme révolté* (1951) pertenece al segundo ciclo de la evolución del pensamiento de Camus junto con la novela *La Peste* (1947) y las obras de teatro *L'État de siège* (1948) y *Les Justes* (1950). Con estas obras Camus trata de superar el *absurdo* (que puede encerrar al individuo en su subjetividad y hacerle mirar con indiferencia el mal y la injusticia) y de asumir como un valor fundamental la *révolte* contra la opresión, la injusticia, el sufrimiento y la humillación de los seres humanos. *L'Homme révolté* presenta un análisis lúcido y crítico de las diversas modalidades que ha adquirido la rebeldía *metafísica*

<sup>3</sup> Más adelante Beauvoir valoró de manera negativa la novela de Camus titulada *La Peste* (Beauvoir, 2008: 82) y luego también *La Chute* (Beauvoir, 1990: 100-101).

<sup>4</sup> Arthur Koestler participó en la guerra civil española. Detenido por las tropas franquistas en Málaga, en 1937, fue condenado a muerte, y pasó unos meses muy duros en la cárcel de Sevilla esperando la ejecución de su condena. Ha narrado su experiencia en el libro titulado *Diálogo con la muerte. Un testamento español*. Koestler fue canjeado finalmente por la esposa del aviador del ejército nacionalista Carlos Haya gracias a la mediación del Foreign Office.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, con el apoyo de Sartre, publicó en *Les Temps Modernes* un artículo contra Koestler titulado «Le Yogi et le Proletaire» (1946). Este artículo suscitó el enfado de Camus, que tuvo un duro enfrentamiento con Merleau-Ponty. Sobre este enfrentamiento, ver Beauvoir (2008: 157).

<sup>6</sup> Sobre la relación de Sartre con el Partido comunista, ver Beauvoir (1990: 23).

y la rebeldía *histórica* desde finales del siglo XVIII y a lo largo de los siglos XIX y XX. El camino recorrido por estos dos tipos de rebeldía es una muestra de la aventura prometeica del hombre contemporáneo, que tras haber proclamado la *muerte de Dios* y el final de los valores trascendentes, ha querido implantar la justicia y el reino del hombre en este mundo justificando para ello el recurso a la tiranía y al terror en nombre de la irracionalidad basada en el culto a la Nación (*terror irracional* fascista) o en nombre de la razón y del *socialismo* (*terror racional* estalinista) que traerá la libertad a la humanidad en el *futuro*. El *hombre rebelde*, en cambio, reivindica la dignidad del ser humano en el *presente*, y su *rebeldía* es una respuesta solidaria, aquí y ahora, contra la injusticia y el mal.

*L'Homme révolté* está dividido en cinco partes: I. L'Homme révolté; II. La Révolte métaphysique; III. La Révolte historique; IV. Révolte et Art. V. La pensée de Midi.

En la Primera parte, Camus afirma que el *hombre rebelde* es aquel que dice *no*, pero que no renuncia, porque es también un hombre que dice *sí*, desde su primer movimiento. El movimiento de la rebeldía se apoya al mismo tiempo sobre el rechazo categórico de una intromisión juzgada intolerable y sobre la certidumbre confusa de un derecho justo (1980: 25). Para Camus, la rebeldía abre el camino a la solidaridad con los demás, al sufrimiento compartido como una aventura colectiva.

En la Segunda parte («La Révolte métaphysique»), Camus define así la *rebeldía metafísica*: «La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création» (1980: 39). Camus considera que la rebeldía metafísica propiamente dicha no aparece en la historia del pensamiento hasta finales del siglo XVIII. Se trata de una rebeldía de signo prometeico y se pueden encontrar ciertos modelos en el pensamiento de algunos filósofos de la Antigüedad. Pero la verdadera rebeldía se producirá contra el Dios personal del cristianismo con Dostoievski y Nietzsche. El nihilismo de Nietzsche se convierte, para él, en algo profético, porque adopta un posicionamiento de pleno ateísmo que reivindica la salvación del hombre por la vía del dinamismo de lo dionisiaco, en unión con la energía de la naturaleza.

La Tercera parte («La révolte historique») es el más amplia del libro, y la que más polémicas ha suscitado por parte de los intelectuales *progresistas*, existencialistas y marxistas. Aquí Camus, en una serie de capítulos, analiza con lucidez y profundidad el camino recorrido por los que han querido implantar en este mundo el *reino de la Justicia* sirviendo a los principios universales de la Razón o de la Revolución. En el capítulo titulado «Les Déicides»

(1980: 164-181), Camus sitúa a Hegel, porque, al haber sublimado el espíritu de la Humanidad y haberlo identificado con el devenir de la dialéctica del dueño y del esclavo, que encontrará, según él, su plena realización al final de la Historia, los revolucionarios del siglo XX han tomado de Hegel el arsenal que ha destruido definitivamente los principios formales de la virtud y ha identificado la transcendencia con la construcción histórica de la Razón o de la divinidad del hombre.

En esta Tercera parte se encuentran también los capítulos titulados «Le terrorisme d'État et la terreur irrationnelle» (1980: 214-225), y «Le terrorisme d'État et la terreur rationnelle» (1980: 226-299). Este último es más amplio y está dedicado a poner de relieve el terror implantado por el *Estado racional* comunista en la Unión Soviética. Camus necesitaba analizar con profundidad los mecanismos, los mitos y la ideología de un modelo de Estado, que ejercía en esos años un gran poder de atracción ante la clase obrera y ante muchos intelectuales europeos, porque se autoproclamaba ejecutor de la *dictadura del proletariado* para conducir a la Humanidad hacia la sociedad sin clases y hacia la realización del Progreso técnico y científico capaz de responder a todas las necesidades de los individuos. Camus expone con gran lucidez su análisis crítico en los siguientes apartados o subcapítulos: a) «La prophétie bourgeoise» (1980: 227-237); b) «La prophétie révolutionnaire» (1980: 237-251); c) «L'échec de la prophétie» (1980: 252-270); D) «Le royaume des fins» (1980: 271- 278); e) «La totalité et le procès» (1980: 278-291); «Révolte et révolution» (1980 : 292-299).

En este último subcapítulo, Camus expone las conclusiones sobre lo que ha significado para la humanidad los diversos caminos que ha adoptado la *révolte historique*, y apela a la reflexión para poder reencontrar el sentido ético, solidario y responsable de la auténtica *rebeldía* que debe rebelarse también contra el nihilismo de los que han escogido la *historia* como único fundamento para implantar la *revolución* ya sea por la vía de la irracionalidad que profesa el fascismo o por la vía de la racionalidad que predica el comunismo :

Choisir l'histoire, et elle seule, c'est choisir le nihilisme contre les enseignements de la révolte elle-même. Ceux qui se ruent dans l'histoire au nom de l'irrationnel, criant qu'elle n'a aucun sens, rencontrent la servitude et la terreur et débouchent dans l'univers concentrationnaire. Ceux qui s'y lancent en prêchant sa rationalité absolue rencontrent servitude et terreur, et débouchent dans l'univers concentrationnaire (1980: 292).

Al llegar a este punto, Camus se pregunta si la *rebeldía* debe cesar con el mundo que ha resultado de su contradicción más extrema o puede encontrar todavía «une fidélité et un nouvel élan» (1980: 295). Está convencido de que la historia por sí sola no es fuente de valor



sino de nihilismo. No es el material propio del valor. Pero es dentro de la historia donde el hombre puede percibir la existencia de un valor que le servirá para juzgar a la historia. La *révolte* es la promesa de ese valor:

La révolution absolue supposait en effet l'absolue plasticité de la nature humaine, sa réduction possible à l'état de force historique. Mais la révolte est, dans l'homme, le refus d'être traité en chose et d'être réduit à la simple histoire. Elle est l'affirmation d'une nature commune à tous les hommes, qui échappe au monde de la puissance. L'histoire certainement est l'une des limites de l'homme ; en ce sens le révolutionnaire a raison. Mais l'homme, dans sa révolte, pose à son tour une limite à l'histoire. À cette limite naît la promesse d'une valeur. C'est la naissance de cette valeur que la révolution césarienne combat aujourd'hui implacablement, parce qu'elle figure sa vraie défaite et l'obligation pour elle de renoncer à ses principes (1980: 296-297).

La rebeldía auténtica surge como un movimiento de insurrección motivado por el respeto a la dignidad y a la belleza comunes a todos los hombres (1980: 298). No sería exagerado afirmar que, en 1951, esta afirmación tan lúcida de Camus no podía ser entendida ni admitida por los comunistas ni por los intelectuales marxistas o *progresistas* (*compagnons de route* del Comunismo) por lo que sugiere sobre la dictadura impuesta por la *révolution césarienne*. Ni tampoco podía ser admitida por los *existencialistas*, porque Camus defiende «une nature commune à tous les hommes», cosa que Sartre rechazaba de plano. Por eso, podemos decir también que las reflexiones que contiene este capítulo pueden constituir uno de los motivos principales de la polémica a la que dio lugar la publicación de *L'Homme révolté*.

La Cuarta parte se titula «Révolte et Art» (1980: 303-331). Camus considera el Arte como un campo privilegiado de la rebeldía del artista frente al mundo por medio de la actividad creadora: «La création est exigence d'unité et refus du monde. Mais elle refuse le monde à cause de ce qui lui manque et au nom de ce que, parfois, il est» (1980: 303). Pero señala que el arte puede quedar sometido al servicio del poder y de la ideología dominante. Camus se va a detener especialmente en la dimensión reveladora de la *novela* en el apartado titulado «Roman et révolte» (1980: 309-320).

La Quinta parte se titula «La pensée de midi» (1980: 335-367). Este capítulo presenta la conclusión de todas las reflexiones sobre la *révolte métaphysique* y la *révolte historique*. La conclusión es que la rebeldía no puede ponerse al servicio de la historia considerada como un absoluto, porque el nihilismo revolucionario no reconoce ningún límite para sus objetivos y

llega a justificar el crimen. La rebeldía, por el contrario, se opone al poder ilimitado: «La révolte n'est nullement une revendication de liberté totale. Au contraire, la révolte fait le procès de la liberté totale. Elle conteste justement le pouvoir illimité qui autorise un supérieur à violer la frontière interdite» (1980: 341). La historia no se puede convertir, por lo tanto, en un objeto de culto al servicio de la revolución: «L'absolu ne s'atteint ni surtout ne se crée à travers l'histoire. La politique n'est pas la religion, ou alors elle est inquisition [...] L'histoire ne peut plus être dressée alors en objet de culte» (1980: 362). No es más que una ocasión para realizar un trabajo fecundo respetando los límites de la dignidad y la libertad de todos. Lo importante es, por consiguiente, hacer avanzar la historia entregándose aquí y ahora a defender la propia casa, a sembrar en la tierra para recoger la cosecha futura, y a rebelarse contra la historia cuando sea necesario.

Contra la desmesura de la rebeldía revolucionaria, Camus propone, en el apartado titulado «Mesure et démesure» (1980: 352-356), la *mesura de la rebeldía* basada en la conciencia de los *límites* que se derivan de la propia naturaleza humana (1980: 352), y que marcan bien dónde empieza el cinismo y lo irracional. La verdadera revolución se hace en favor de la vida y no contra ella. Aquí Camus va a reivindicar el espíritu que anima la larga tradición de lo que se puede llamar «la pensée solaire où, depuis les Grecs, la nature a toujours été équilibrée au devenir» (1980: 357). Esta sabiduría, que va unida a la fuerte luz del Mediterráneo (1980: 359), es lo que Camus llama «la pensée de midi», que en Europa se ha encontrado siempre en lucha y en tensión con el espíritu de «minuit»: «L'Europe n'a jamais été que dans cette lutte entre midi et minuit. Elle ne s'est dégradée qu'en désertant de cette lutte, en éclipsant le jour par la nuit» (1980: 359) Por eso propone a los hombres de Europa que luchen por el presente y por la justicia de cada día y no por una falsa tierra prometida:

Au midi de la pensée, le révolté refuse ainsi la divinité pour partager les luttes et le destin communs. Nous choisirons Ithaque, la terre fidèle, la pensée audacieuse et frugale, l'action lucide, la générosité de l'homme qui sait. Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour. Nos frères respirent sous le même ciel que nous, la justice est vivante. Alors naît la joie étrange qui aide à vivre et à mourir et que nous refuserons désormais de renvoyer à plus tard (1980: 366).

### **La polémica en torno a *L'Homme révolté***

El análisis lúcido y crítico que Camus ofrece en *L'Homme révolté* sobre la dialéctica idealista de Hegel, y sobre «la profecía de Marx», y, por otro lado, la denuncia de la tiranía impuesta por el régimen comunista de la Unión Soviética sometiendo a la sociedad por medio

de la propaganda ideológica y por medio del terror ejercido por la policía política, provocaron una fuerte reacción de desprecio y de descalificación por parte de los comunistas franceses y de los intelectuales *progresistas* (*compañeros de ruta* del Comunismo). Esta reacción fue tal vez más virulenta por parte de los intelectuales existencialistas agrupados en torno a Sartre y Simone de Beauvoir (cuyo medio de difusión ideológica era la revista *Les Temps Modernes*), porque Camus defendía la existencia de «une nature commune à tous les hommes» como punto de apoyo para justificar el valor y los límites de la *rebeldía*. Esto chocaba de plano con la filosofía *existencialista* de Sartre, que se consideraba un intelectual *comprometido* antiburgués y admirador del materialismo dialéctico de Marx. En nombre del *progreso* de la Humanidad, Sartre defendía el modelo de la *revolución socialista* en la Unión Soviética, y preconizaba una alianza con los comunistas en Francia. Por eso, al ver descalificados sus planteamientos en *L'Homme révolté*, Sartre se sintió obligado a reaccionar, y le encargó a su amigo Francis Jeanson, colaborador de la revista *Les Temps Modernes*, que hiciera una dura reseña crítica del libro de Camus. Jeanson, con ironía, tituló su reseña «Albert Camus ou l'âme révoltée» (1952). En esta reseña, Jeanson adopta una actitud despectiva frente a Camus al que considera un intelectual idealista que se mueve por sentimientos morales y no entiende la compleja problemática revolucionaria ni la pertinencia de las teorías de Marx sobre la lucha de clases. Según Jeanson, Camus minimiza el alcance de la filosofía de Hegel y de Marx, porque no es capaz de captar la dialéctica de la historia, lo que le conduce a exagerar el fracaso de los proyectos revolucionarios y a erigirse en el defensor de una ética de la rebeldía totalmente ineficaz. El libro de Camus sería entonces una «pseudo-philosophie d'une pseudo-histoire des "révolutions"... un grand livre manqué...» (Jeanson, 1952: 2090).

Camus se sintió herido por la arrogancia intelectual con la que Jeanson había caricaturizado el pensamiento y el estilo de *L'Homme révolté*. Decidió entonces mandar una carta a Sartre («Lettre au directeur des *Temps Modernes*») a quien se dirige llamándole «Monsieur le Directeur». En esa carta muestra su completo desacuerdo con el enfoque de Jeanson al que reprocha no haberse molestado en analizar ni en discutir las tesis principales del libro: «la définition d'une limite mise au jour par le mouvement même de la révolte, la critique du nihilisme posthégélien et de la prophétie marxiste, l'analyse des contradictions dialectiques devant la fin de l'histoire, la critique de la notion de culpabilité objective» (Camus, 1952: 321). Aclara que su objetivo no era estudiar la problemática económica que puede conducir a la revolución, sino mostrar la dimensión ideológica de las revoluciones. Camus reprocha a Jeanson y a Sartre de defender el marxismo como una especie de dogma,

sin reparar en el cinismo político del comunismo ni en los fracasos del autoritarismo socialista.

Sartre agudizó la polémica<sup>7</sup> respondiendo a Camus con una carta muy dura (*Réponse à Albert Camus*) en la que le trata con superioridad y con un desprecio hiriente. En primer lugar le informa que la amistad entre ambos ha quedado rota (Sartre, 1964: 90-91). Luego le acusa de superficialidad intelectual y de «incompetencia filosófica»: «Mon Dieu, Camus, comme vous êtes sérieux, et, pour employer un de vos mots, comme vous êtes frivole ! Et si votre livre témoignait simplement de votre incompetence philosophique? S'il était fait de connaissances ramassées à la hâte de seconde main ?» (1964: 100-101). Termina acusando a Camus de no haber entendido el movimiento de la Historia, porque se ha situado fuera de ella al defender una teoría puramente abstracta de la *rebeldía* equiparando «un monde sans justice à une Justice sans contenu» (Sartre, 1964: 124).

No podemos extendernos más sobre la polémica entre Sartre y Camus, que no debe ser interpretada como una simple *querelle de clerics* sino como un gran debate de ideas en una época de grandes conflictos políticos e ideológicos. Para entender mejor los planteamientos de Camus sobre el sentido de la *rebeldía* y de la *violencia política*, remitimos al capítulo 4 («L'humanité de la révolte contre la fatalité de la Révolution») del libro de Trottier e Imbeault (2006: 83-124). Como consecuencia de esta polémica y de la incompreensión demostrada por Jeanson y por Sartre, el pensamiento lúcido y crítico de Camus quedó relegado ante los intelectuales *progresistas* a un *Credo* reaccionario que beneficiaba a la causa del capitalismo<sup>8</sup>. Durante esos años Sartre y Simone de Beauvoir realizaron numerosas viajes a la URSS, donde eran muy bien recibidos, y no criticaron nunca el totalitarismo político e ideológico del Estado soviético. Pero desde su aislamiento, Camus siguió recorriendo su propio camino sin someterse a los dictados de aquellos que hablan en nombre de la Historia. Cuando recibió el premio Nobel en 1957, dejó bien claro, en su «Discurso de Suecia», que el «verdadero artista» no puede someterse a la tiranía de los que imponen a las masas el sentido de la Historia, sino que se siente «embarcado» y solidario con aquellos que sufren la opresión y luchan por la defensa de la libertad y de la dignidad de todos: «Par définition, il ne peut se mettre

<sup>7</sup> Sobre el trasfondo y los contenidos de esta polémica, ver Mangesh Kulkarni: (2010) «Nouveau regard sur le débat Camus – Sartre», *Synergies Inde*, n° 5, p. 37-47.

<sup>8</sup> Podemos ver una muestra de la descalificación del pensamiento de Camus en lo que afirma Simone de Beauvoir en *La force des choses* acusándole de defender los *valores burgueses* y dando la razón a Sartre en la polémica sobre *L'Homme révolté*: «Alors que Sartre croyait à la vérité du socialisme, Camus défendait de plus en plus résolument les valeurs bourgeoises : il s'y ralliait dans *L'Homme révolté*» (Beauvoir, 2008: 354).

aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art» (1958: 10).

Vistas las cosas desde atrás, podemos afirmar que el *progresismo* de Sartre apoyando a la Unión Soviética, y sometiendo los valores éticos y morales a la dialéctica *revolucionaria* de la Historia, fue más que nada un juego conformista con el estereotipo del *intelectual comprometido* que tenían que asumir los intelectuales antiburgueses y de *izquierdas*, al menos entre 1944 y 1968. Pero este tipo de *conformismo* hace años que ha sido superado por la evolución misma de la realidad histórica. En efecto, la lucha por los derechos humanos en los países del Este de Europa sometidos la dictadura soviética, trajo consigo la destrucción del muro de Berlín, la unificación de Alemania, la restauración de la democracia en estos países y el final del régimen comunista en la antigua Unión Soviética. Todo esto ha venido a dar la razón a los planteamientos de Camus sobre el valor universal de la *rebeldía* solidaria que encuentra sus propios límites en el respeto a la libertad y a la dignidad del individuo.

### Referencias bibliográficas

- ARONSON, R. (2005) «Sartre contre Camus : le conflit jamais résolu», *Cités*, n° 22, p. 53-65.  
<http://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-53.htm>
- BEAUVOIR, S. de (1993- 1<sup>ère</sup> ed. 1960) *La force de l'âge*. Paris : Gallimard.  
--, (2008- 1<sup>ère</sup> ed. 1963) *La force des choses I*. Paris : Gallimard.  
--, (1990- 1<sup>ère</sup> ed. 1963) *La force des choses II*. Paris : Gallimard.
- CAMUS, A. (1952) «Lettre au directeur des *Temps Modernes*», *Les Temps Modernes*, n°82, p. 317-333. Recogido con el título «Révolte et servitude» en A. Camus (1990), *Essais*, p. 754-774. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).  
--, (1961- 1<sup>ère</sup> ed. 1942) *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard.  
--, (1958) *Discours de Suède*. Paris: Gallimard, Collection NRF.  
[http://www.ac-nice.fr/lettres/valbonne/file/Camus\\_Discours\\_de\\_Suede\\_1957.pdf](http://www.ac-nice.fr/lettres/valbonne/file/Camus_Discours_de_Suede_1957.pdf)  
--, (1980) *L'homme révolté*. Paris: Gallimard [1951].
- DREYFUS, F.-G. (2004) *Histoire de Vichy*. Paris : Fallois.
- GALSTER, I. (2001) *Sartre, Vichy et les Intellectuels*. Paris : L'Harmattan.
- JEANSON, F. (1952) «Albert Camus ou l'âme révoltée», *Les Temps modernes*, n° 79, mai, p. 2070-2090.
- KULKARNI, M. (2010) «Nouveau regard sur le débat Camus – Sartre», *Synergies, Inde*, n° 5, p. 37-47.

- LASSAD, H. (2009) «Les frontières entre la révolte et la révolution dans *L'Homme révolté*», in M. Trabelsi. (éd.), *Albert Camus. L'écriture des limites et des frontières*, p. 65-78. Bordeaux: Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux.
- LEVY, B.-H. (2000) *Le Siècle de Sartre*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- MATTEI, J.-F. (2005) «Camus et Sartre : de l'assentiment au ressentiment», *Cités*, n° 22, p. 67-71. <http://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-67.htm>
- MERLEAU-PONTY, M. (1946, 1947) «Le Yogi et le Prolétaire», *Les Temps Modernes*, n° 13 (octobre, 1946), n° 16 (enero, 1947).
- MILLÁN, J.-A. (2009) *Controversia Sartre Camus* (Conferencia. Texto oral), in <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2587&l=2>
- MÜNSTER, A. (2014) *Albert Camus: la révolte contre la révolution?* Paris : L'Harmattan.
- ONFRAY, M. (2012): «Camus, l'anti-Sartre», Université populaire de Caen, Année 2011-2012, Conférence N° 201 # 10 : lundi 30 janvier 2012.
- , (2012b) «La tentative d'assassinat de Sartre contre Camus», *Le Point*, 13 janvier 2012. [http://www.lepoint.fr/livres/la-tentative-d-assassinat-de-sartre-contre-camus-13-01-2012-1418511\\_37.php](http://www.lepoint.fr/livres/la-tentative-d-assassinat-de-sartre-contre-camus-13-01-2012-1418511_37.php)
- RAGACHE, G. ;RAGACHE, J.-R. (1992) *La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation, 1940-1944*. Paris : Hachette Littérature.
- SARTRE, J.-P. (1996- 1<sup>ère</sup> ed. 1945) *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard (Folio Essais).
- , (1964), «Réponse à Albert Camus», in *Situations IV*. Paris: Gallimard.
- SPRINTZEN, D.; Van DEN HOVEN, A. (eds.) (2004) *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*. NY: Amherst.
- TROTTIER, Y. ; IMBEAULT, M. (2006) *Limites de la violence: lecture d'Albert Camus*. Laval : Presses de l'Université de Laval.

**RÉSOLUTION DES CRISES ET VISÉES ÉDUCATIVES  
CHEZ LA COMTESSE DE SÉGUR ET TRILBY**

Catherine d'Humières

CELIS - Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

[d.humieres@free.fr](mailto:d.humieres@free.fr)

**Resumen**

Este artículo analiza la función de las crisis provocadas por un contexto difícil - personal, familiar o social - en las novelas escritas por dos autoras francesas que pertenecen a dos siglos diferentes : la Condesa de Ségur cuyas obras (escritas entre 1856 y 1871) han encantado generaciones de lectores, y Trilby cuyas novelas para niños, publicadas entre 1935 y 1961, tuvieron éxito en su tiempo pero ya se van olvidando. Ambas son escritoras católicas y los fines educativos de sus obras corresponden claramente a los valores morales que eran suyos y de las familias de sus pequeños lectores.

**Résumé**

Cet article envisage la fonction des crises provoquées par un contexte difficile - personnel, familial ou social - dans les romans écrits par deux auteurs français qui appartiennent à deux siècles différents : la Comtesse de Ségur dont les œuvres (écrites entre 1856 et 1871) ont bercé des générations, et Trilby dont les romans pour enfants, publiés entre 1935 et 1961, connurent un certain succès mais sont aujourd'hui un peu oubliés. Toutes deux sont des écrivains catholiques et les visées éducatives de leur œuvre correspondent clairement aux valeurs morales qui sont les leurs ainsi que celles des familles de leurs jeunes lecteurs.

**Introduction**

Dans *Le Petit Larousse illustré* de 2005, le mot crise, du grec *krisis* qui veut dire « décision », comporte sept définitions parmi lesquelles nous avons retenu la quatrième : « Période décisive et périlleuse de l'existence », la sixième : « Phase difficile traversée par un

groupe social », et la septième : « Grave pénurie, Insuffisance », car ce sont celles qui concernent au plus près la littérature de jeunesse où, effectivement les crises sont importantes dans la mesure où ce sont souvent elles qui lancent l'histoire, l'aventure, le problème à affronter, et que c'est en les surmontant que les jeunes héros progressent, s'améliorent, avancent vers une vie d'adulte responsable. Nous reprendrons donc ces trois définitions en nous penchant sur les crises provoquées par un contexte difficile - personnel, familial ou social - dans les romans écrits par deux auteurs français qui semblent n'avoir qu'une année d'écart puisque l'une est morte en 1874 et que l'autre est née en 1875, mais qui appartiennent en fait à deux siècles différents. On ne présente plus la Comtesse de Ségur dont les œuvres, écrites entre 1856 et 1871, ont bercé des générations, mais Trilby est moins connue. Ses romans pour enfants, publiés entre 1935 et 1961, connurent un certain succès mais sont aujourd'hui un peu oubliés. Toutes deux sont des écrivains catholiques et les visées éducatives de leur œuvre correspondent clairement aux valeurs morales qui sont les leurs ainsi que celles des familles de leurs jeunes lecteurs. Si nous avons choisi de les étudier en parallèle c'est parce que Trilby exprime à plusieurs reprises son admiration pour la Comtesse de Ségur et revendique le même rôle de femme-auteur pour les enfants. En outre, bien que Trilby ait commencé à écrire très tôt, ce n'est qu'une fois devenue grand-mère qu'elle s'est mise à le faire exclusivement pour les enfants, s'inscrivant de la sorte officiellement dans la filiation littéraire de la Comtesse de Ségur.

### **Phase difficile traversée par un groupe social**

Nous commencerons à envisager la notion de crise en tant que « phase traversée par un groupe social » dans la mesure où cela permet de situer les auteurs dans leur contexte historico-politique et que cela nous a paru important pour mieux comprendre le cadre dans lequel s'inscrivent ces romans destinés aux enfants. En effet, toutes deux se sont appuyées sur la réalité du moment et c'est dans le monde qui les entourait qu'elles ont trouvé leur inspiration.

Sophie Rostopchine, future Comtesse de Ségur, naquit à Moscou en 1799 et arriva à Paris en 1816 à la suite de la disgrâce de son père, accusé –sans doute avec raison– d'avoir incendié Moscou en 1812 pour empêcher Napoléon I<sup>er</sup> de prendre la ville. Elle épousa le Comte Eugène de Ségur en 1819 et ne quittera plus la France, adoptant les idées et les usages du milieu aristocratique français, d'autant mieux qu'elle s'était convertie au catholicisme sous l'influence de sa mère. C'est dire que, dès sa jeunesse, sa vie a été mise sous la dépendance des aléas de la



politique. Pourtant cela ne transparaît pas vraiment dans la vingtaine de romans écrits dans la dernière partie de sa vie, lorsqu'elle était déjà grand'mère de six petits-enfants, sur la vingtaine que lui donneront ses huit enfants. « Par une coïncidence tout à fait fortuite, les dates d'écriture de l'ensemble de l'œuvre ségurienne sont exactement comprises dans les limites du Second Empire. (Son dernier roman, *Après la pluie, le beau temps*, écrit en 1869, ne sera publié qu'après la guerre de 1870 et la Commune.) » (Legros, 1996 : 82). Si ce contexte historique transparaît constamment dans les romans qui offrent une représentation de la société de la France du second Empire, dont elle « peint une image tout à fait positive [...] véhicule les valeurs anti-révolutionnaires, conservatrices et religieuses » (Stockar-Bridel, 2001 : 195), en revanche on ne trouve guère de références aux grandes crises politiques traversées par le pays dans cette période-là. Certes, elle fait allusion aux guerres menées par le régime, mais de façon extrêmement succincte : la pacification de l'Algérie dans *le Mauvais Génie*, ou la guerre de Crimée dans *Le Général Dourakine*.... Les conflits en cours ne perturbent pas le petit monde de la Comtesse de Ségur qui, fidèle à la tradition militaire aristocratique de son milieu, est dotée, d'après Paul Guérande, d'un

patriotisme [...] chaleureux. L'armée française est la première du monde tant que les Prussiens ne s'en mêlent pas. Des Anglais, nous ne ferions qu'une bouchée si, malheureusement, nous n'étions pas leurs alliés. Qui, dans l'Europe de 1855, eut été capable de prendre Sébastopol ? Tout confirme cette supériorité de la France, « mère des armes ». Si l'armée de Pie IX obtient des succès, elle le doit aux volontaires français qui luttent à un contre dix, et contre tout espoir (Guérande, 1964 : 90).

En effet, seule la campagne d'Italie a droit à plusieurs pages - réparties sur deux chapitres - dans *Après la pluie, le beau temps*, avec la victoire de Mentana le 3 novembre 1867 sur les troupes de Garibaldi, mais son héros y participe au sein des zouaves pontificaux et non des soldats français envoyés par Napoléon III. Car, pour l'auteur, c'est l'aspect religieux qui importe : ce conflit est

avant tout un combat pour la foi, une sorte de guerre juste, voire de guerre sainte moderne. Et comme le protagoniste, Jacques de Belmont, est en outre décrit sous les traits d'un chevalier du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un moderne « *Miles Christi* » ou soldat du Christ, on peut voir dans ce roman la résurgence de l'idéal médiéval de croisade (Chevaux, 2001 : 115).

Si le nom de Napoléon III n'est jamais cité dans les romans de la Comtesse de Ségur, qui reste légitimiste, le caractère autoritaire du régime n'est pas remis en cause, ni aucune des politiques menées. La société mise en scène reste à l'écart des mouvements politiques ou sociaux

du régime et de ses conséquences les plus immédiates, même si, dans la seconde partie de son œuvre (1863-1871), apparaissent, petit à petit, des préoccupations sociales dues à l'évolution sociétale de l'époque.

Le second auteur qui nous intéresse ici a écrit, sous le pseudonyme de T. Trilby, d'abord une soixantaine d'ouvrages pour adultes puis, à partir de 1935 et jusqu'en 1961, trente-six romans pour enfants qui sont l'objet exclusif de notre étude. Née Marie-Thérèse de Marnyhac en 1875, en région parisienne, mariée à Louis Delhaye en 1899, elle est, comme la Comtesse de Ségur, aristocrate, catholique, monarchiste et patriote, et a été « élevée dans un climat d'hostilité à la troisième république et de nostalgie du second empire perçu comme un âge d'or » (Voyer, 1997 : 11). Femme énergique, très active, infirmière militaire pendant la guerre de 1914-18, elle s'avère, contrairement à son illustre prédécesseur, fort sensible aux événements historiques et aux bouleversements sociaux d'une époque très troublée, et cela transparaît dans ses récits. Un des premiers, *Moineau la petite libraire*, publié en 1936, s'inscrit dans la suite de « la crise de 1929 », avec la ruine subite de la banque où travaille le père d'une famille richissime contrainte, pour faire face aux créanciers, à renoncer non seulement à la villa de Deauville et à leur château, mais également à leur luxueuse maison parisienne et à tout ce qui faisait leur mode de vie - vacances, sorties, réceptions, nurse anglaise pour les enfants, etc.- pour aller vivre de la charité d'un vieil oncle, le temps que le père retrouve un travail et puisse à nouveau assumer les besoins de sa famille. Le roman met en scène de façon accessible pour de jeunes lecteurs l'ampleur du drame qui s'est abattu de plein fouet sur tant de familles à cette époque-là. De même, dans *Totor et Cie*, l'auteur évoque les conflits sociaux de l'époque et leurs conséquences :

Ton papa [...] est un homme qui a voulu se mêler de la politique et il est devenu le chef d'un vilain parti qu'il croyait beau. [...] Entraîné par des camarades, il s'est mis à suivre des réunions, à aller dans des cabarets pour discuter ses opinions, enfin il est devenu ce qu'on appelle un militant. À l'usine, il y a eu des grèves, des bagarres, des agents blessés. Arrestations en masse, et ton père a été désigné comme le chef responsable. Un procès [...], il a été condamné : cinq ans de prison (Trilby, 1946a : 111-112).

Ces problèmes d'actualité, ces crises sociales ou politiques sont toujours envisagées du point de vue de leurs conséquences par rapport à ce que vivent les jeunes protagonistes des romans en question. Bien entendu Trilby a ses idées et les exprime, comme on le voit au début de la citation précédente, mais c'est surtout le sort des enfants qui la préoccupe : la guerre d'Espagne, par exemple, est au cœur de *Titi la carotte et sa princesse*, paru en 1938, en plein

conflit, mais on ne la voit, pour ainsi dire, que de l'intérieur. La princesse en question a un père russe et une mère espagnole, et elle « a été envoyée en France parce que la guerre en Espagne dure toujours et que les petites filles n'y sont pas heureuses » (Trilby, 1938 : 22). Elle a d'ailleurs été blessée lors de son départ mouvementé pour la France, après avoir assisté au bombardement de Grenade ; mais elle n'a qu'une idée qui sera le point de départ de l'aventure vécue par les deux jeunes héros lors d'un séjour dans les Pyrénées : rejoindre ses parents en Espagne. Cette posture auctoriale se retrouve en ce qui concerne la question coloniale qui, à partir de la fin de la seconde guerre mondiale, commence à devenir un problème crucial en France. Trilby aime situer certains de ses récits dans des pays exotiques qu'elle a souvent visités elle-même et où elle valorise à la fois le travail effectué par les Français et les traditions locales, mais elle reste perplexe face aux conflits qui s'y installent, tendant à trouver des justifications aux deux parties, comme on peut le voir dans *Leurs excellences Zoupi et Zoupinette* (1960) qui se déroule en Afrique noire :

Nous leur avons apporté notre civilisation dont ils n'apprécient pas toujours les bienfaits. Nous leur apprenons à exploiter les richesses de leur pays, ce qui ne leur plaît guère, car ils préfèrent la liberté et la paresse au travail régulier qui leur donne l'aisance au lieu de la pauvreté. Malheureusement certains propriétaires et directeurs de compagnie n'ont pas compris qu'il fallait traiter les noirs comme les blancs et ont abusé de leur pouvoir : ils sont responsables de cette antipathie qui nous sépare. [...] Si entre les peuples, il n'y a pas d'amour, tout à coup la guerre peut surgir. (Trilby, 1960 : 25)

Sa posture est plutôt celle de la chrétienne pour laquelle tous les hommes sont frères et doivent être traités comme tels. Pour elle, les considérations économiques et politiques n'ont guère de poids face aux considérations morales et spirituelles. C'est avec cet éclairage qu'il faut comprendre son opposition viscérale à la Révolution française : « Fuir une révolution, c'est tragique ! Une révolution ce sont des hommes qui se battent et se tuent, brûlant maisons et édifices. Pris par l'ivresse du mal, rien ne les arrête. La révolution, c'est encore et toujours la politique qui en est la cause » (Trilby, 1946a : 150), et son inquiétude face aux événements qui se déroulent en Espagne : « une fille [...] ne peut partager la vie tragique d'un peuple ayant cessé de respecter les commandements du Bon Dieu et les lois faites par les hommes » (Trilby, 1938 :115).

Trilby écrit dans le monde mouvant des troisième, quatrième et cinquième républiques, sans oublier l'intermède de la seconde guerre mondiale, pendant laquelle ont été publiés cinq de

ses romans, alors que la Comtesse de Ségur inscrit ses récits dans le cadre établi du Second Empire. C'est peut-être ce qui explique que cette dernière semble passer à côté des crises vécues par la France pendant cette période tout de même bien controversée, alors que la première inscrit son œuvre dans l'actualité des événements qui secouaient le pays à l'époque. Il est néanmoins évident que ni l'une ni l'autre ne cherche à entraîner ses jeunes lecteurs sur le terrain de l'actualité politique du pays, et vise plutôt une meilleure appréhension de leur réalité quotidienne et de leur environnement immédiat.

### **Grave pénurie, Insuffisance**

En dédiant ses romans à ses petits-enfants, la Comtesse de Ségur montrait bien qu'elle s'adressait essentiellement à des jeunes lecteurs de milieux aisés, ayant assez de moyens pour apprendre très tôt à lire couramment -ce qui, à l'époque n'était pas à la portée de tous-, et disposant de suffisamment de loisirs pour pouvoir s'adonner à la lecture. Ce n'est que plus tard, après sa mort, que son lectorat s'agrandira et que ses romans seront lus dans tous les milieux. Nous avons vu que les événements cruciaux de son époque n'ont guère de place dans ses romans, et c'est peut-être, outre le style remarquable de l'auteur, ce qui justifie son succès pérenne. En revanche la notion de crise en tant que pénurie, maladie, famine, est très présente dans ces récits qui sont aussi, ne l'oublions pas, à visée édifiante. Être riche ne dispense pas de voir les misères qui vous entourent et de chercher à y pallier dans la mesure de ses capacités, c'est pourquoi les jeunes protagonistes des romans sont fort souvent confrontés à des situations de détresse auxquelles ils sont encouragés à trouver une solution généreuse.

De très nombreux récits mettent en scène des personnages souffrant des conséquences de circonstances malheureuses : maladie, deuil, défaillance du chef de famille... qui les réduisent à la plus noire indigence. Il suffit de penser à la famille de Lecomte -dit le Normand-, marin disparu en mer avec le Commandant de Rosbourg, père de la petite Marguerite des *Petites Filles modèles*. Alors que cette dernière vit tranquillement au château de Fleurville, Lucie Lecomte et sa mère en sont réduites à habiter dans « une cabane, une hutte de bûcheron, abandonnée et délabrée » (Ségur, 1965a : 198), et à mendier ou à manger des glands pour survivre.

Mon père est parti il y a quelques années ; on dit que son vaisseau a péri ; nous n'en avons plus entendu parler ; maman a eu tant de chagrin qu'elle a fini par tomber malade. Nous avons vendu tout ce que nous avions pour acheter du pain, et maintenant nous n'avons plus rien à vendre (197).

C'est, bien entendu, la générosité des châtelains et la gentillesse des petites filles qui permettront de dénouer cette situation de crise, et de redonner le courage de vivre à cette famille éprouvée. La comtesse de Ségur ne remet pas en cause les différences sociales de son époque, mais elle veut montrer à ses jeunes lecteurs la voie de la charité chrétienne, et si elle considère inévitable que co-existent riches et pauvres, il n'en est pas moins vrai qu'il revient aux premiers de soulager de leur mieux les souffrances des seconds, surtout dans les moments de grande pénurie.

Ce genre de situation est d'ailleurs assez récurrent dans les romans de la Comtesse de Ségur. On trouve, par exemple, deux cas d'enfants orphelins, misérables, abandonnés de tous, dans *Les Mémoires d'un âne* : l'enfant nourri par une chèvre et la petite Thérèse, si sale que les domestiques ne veulent pas s'en occuper, et que ce sont les enfants du château qui doivent la laver, rappel du lavement des pieds de la Semaine Sainte, symbole de la charité chrétienne :

Une pauvre, pauvre petite, qui n'a ni papa ni maman, ni personne pour la soigner ; qui couche dehors, qui ne mange que ce qu'on lui donne. La grand'mère de Camille consent à la garder, mais aucun des domestiques ne veut la toucher. [...] alors, maman, si vous voulez bien, je la ferai baigner à ma place ; pour ne pas dégoûter ma bonne, je la déshabillerai moi-même, je la savonnerai ; je lui couperai les cheveux, qui sont tout emmêlés et plein de petites puces blanches, mais qui ne sautent pas (Séгур, 1965b :124).

Car, en cas de dénuement extrême, tout s'enchaîne : la faim, le froid, l'inconfort et, bien entendu, la saleté qui repousse tous ceux qui seraient susceptibles de vous venir en aide. Le secours ne peut venir que de grandes âmes qui sont capables de passer outre, d'aller au delà des apparences et de faire appel à toute leur générosité pour résoudre au mieux ces situations de crise.

Et, en effet, même dans des cas moins graves que ceux que nous venons d'évoquer, la solution au problème est toujours apportée par quelqu'un qui vient de l'extérieur, la personne qui souffre est rarement capable de s'en sortir par elle-même. Dans *Jean qui grogne et Jean qui rit*, les deux enfants doivent partir à Paris car leur famille est trop pauvre pour les entretenir. Or le second sera constamment aidé par deux anges tutélaires que sont Kersac et M. Abel, alors que le premier, à cause de son caractère ingrat et chagrin, et faute de bons protecteurs, deviendra un voleur et finira au bagne. Et même Diloy le chemineau, qui ne rechigne pourtant pas au travail, aura besoin de la reconnaissance et de la bonté du comte d'Alban et de sa sœur pour mettre définitivement fin à l'état de dénuement dans lequel des circonstances professionnelles

malheureuses l'ont plongé. Chaque fois que la comtesse de Ségur met en scène un personnage misérable, quelqu'en soit la raison, c'est pour montrer à ses jeunes lecteurs combien il est important pour eux de cultiver la charité, la générosité -l'empathie, dirait-on peut-être aujourd'hui- qui seules peuvent permettre d'améliorer le sort des plus démunis. Comme le souligne Valérie Legros, « si la dimension pastorale de l'œuvre (au sens que la religion catholique donne à ce terme) est indéniable, elle est néanmoins à nuancer. En effet, [...] c'est en fait plutôt une morale des relations humaines quelle propose » (Legros, 1996 : 95).

Contrairement au lectorat de la Comtesse de Ségur, celui des romans de Trilby n'est pas limité socialement, au contraire, l'auteur cherche à s'adresser à un public masculin et féminin le plus large possible mais, vu le contexte de l'époque, c'est surtout les fillettes de familles catholiques, quelque soit leur niveau de vie ou leur milieu social, qui formeront le gros de son lectorat. Il n'en reste pas moins vrai que ses romans mettent souvent en scène des héros confrontés à des situations de gêne et peinant à survivre. Dans *Dadou gosse de Paris*, par exemple, le jeune garçon et sa mère vendent ail et oignon à la sauvette dans les marchés parisiens où ils essayent d'échapper à la vigilance de la police. Dans *Le Grand Monsieur Poucet* le dernier enfant d'une famille dont le père vient de mourir écrasé par un camion, se fait chiffonnier pour assurer sa part du pain quotidien et rester avec sa mère. Dans *D'un Palais rose à une mansarde*, la jeune Suzelle joue du violon dans les cours d'immeuble pour améliorer un ordinaire rendu extrêmement précaire par la maladie de sa mère. Notons toutefois que ces situations sont beaucoup moins récurrentes que chez la Comtesse de Ségur, et qu'elles sont totalement absentes des dix derniers romans, publiés à partir de 1956, à une époque où les problèmes d'alimentation et de logement dûs à l'après-guerre commençaient à n'être plus que de mauvais souvenirs. Certes on trouve quantité de gens généreux, prêts à donner un coup de main à ceux qui en ont besoin : Trilby peint une société où l'entraide et la bonté permettent de surmonter les difficultés mais, contrairement à son prédécesseur, sans aucune distinction de milieu social. Les pauvres peuvent être largement aussi généreux que les riches, à la mesure de leurs moyens, bien entendu. Son époque ne ressemble pas à celle de La Comtesse de Ségur, les cartes ont été rebattues et le monde a bien changé. Pour Trilby, la religion catholique reste importante, certes, et il est entendu qu'on doit s'aider et s'aimer les uns les autres, mais c'est le devoir de tous, sans distinction de moyens ou d'origine. Elle s'attache d'ailleurs à évoquer tout un monde de petites gens : forains, commerçants, concierges, vendeurs des quatre saisons...

seuls les ouvriers éveillent sa méfiance pour leurs engagements politiques et les troubles qu'ils peuvent occasionner, plongeant les famille dans des situations de crise et de pénurie dont elles ont du mal à sortir comme dans *Totor et C<sup>de</sup>* où le père est en prison.

En fait, ni chez la Comtesse de Ségur, ni chez Trilby, on n'assiste à de véritables épisodes de misère noire ni à de grandes épidémies, même si la tuberculose est bien présente dans leurs romans, car elles ne s'intéressent pas vraiment, nous l'avons vu, aux événements marquants de l'époque et à leurs conséquences. Les situations de pénurie et d'insuffisance matérielles sont plutôt des motifs servant à mettre en relief les valeurs chrétiennes de générosité et de bonté, parce qu'elles s'attachent plutôt à des situations personnelles bien précises et cherchent à provoquer l'empathie de leurs lecteurs envers les jeunes protagonistes de leurs ouvrages. C'est, en réalité, l'existence quotidienne de ces derniers qui est importante, c'est elle qui est au cœur des récits et ce sont les crises personnelles qu'ils auront à affronter qui l'emportent largement sur tout autre considération.

### **Période décisive ou périlleuse de l'existence**

Voilà pourquoi nous avons gardé la première définition du mot « crise » pour la dernière partie parce que, contrairement aux deux autres définitions qui concernent des groupes constitués -pays, quartiers, famille- et sont des crises sociétales sur lesquelles le jeune protagoniste ne peut agir, les crises individuelles dépendent directement de lui et c'est par les décisions (n'oublions pas que *krisis* en grec veut dire « décision ») qu'il est amené à prendre pour les résoudre que l'on voit le mieux les visées éducatives des auteurs.

La première de ces crises existentielles à laquelle sont exposés les enfants des romans de nos deux auteurs, c'est la défaillance d'un ou des parents par suite de maladie ou d'événements tragiques comme le naufrage relaté dans *Les Vacances*, qui a emporté la mère de Sophie et les deux parents de Paul, laissant ce dernier sous la garde d'un père de substitution en la personne du commandant de Rosbourg, dont il finira d'ailleurs par épouser la fille. Quant à Sophie, ballottée par les événements puisqu'après le naufrage, son père épousera Madame Fichini puis mourra la laissant seule aux mains d'une marâtre qui se révélera un véritable bourreau pour une petite fille mal aimée. On a beaucoup glosé sur la jeunesse de la Comtesse de Ségur et ses rapports avec sa propre mère, apparemment dure et exigeante, et peu encline aux marques de tendresse ; il ne semble pas pourtant qu'elle s'en soit jamais plainte. Néanmoins on

trouve dans ses récits plusieurs cas d'enfants maltraités, délaissés, adoptés par une autre famille comme Sophie Fichini dans *Les Petites Filles modèles*, ou reportant leur affection sur un parent de substitution comme la petite Christine de *François le Bossu* que sa mère, femme frivole, uniquement préoccupée de sa toilette, coquette invétérée, abandonne aux bons soins de M. de Nancé. Ce qui est remarquable, dans ces cas-là, c'est la reconnaissance éperdue des enfants en question pour ces parents de substitution qu'ils comblent de marques d'affection et de tendresse. Dans les milieux populaires, les enfants sont souvent rudoyés par des parents accablés de besogne et peu patients, comme le père des deux frères dans *La Fortune de Gaspard*, qui réagit souvent en porte-à-faux par rapport à ses fils, reprochant violemment à l'un son amour de l'école et de l'étude, puis à l'autre d'avoir privilégié le travail de la ferme et de manquer d'instruction. Même si Gaspard est peu sympathique au début avec son ambition démesurée et son mépris du travail des champs, le lecteur comprend parfaitement pourquoi il s'attache à M. Féréor, l'industriel, au point de se faire adopter par lui, et délaisse son milieu d'origine. Car chez la Comtesse de Ségur, les enfants, pour résoudre les crises auxquelles la vie les confronte, à défaut de parents bienveillants, doivent trouver des adultes protecteurs qui les aideront à s'en sortir. Nous avons déjà parlé de Sophie, de Paul, de Christine, de Gaspard, mais il en est de même, pour Julien, dans *Le Mauvais Génie*, de Jean, dans *Jean qui grogne et Jean qui rit*, ou de l'orphelin Charles, tellement battu par sa tutrice, la mère Mac'Miche dans *Le Bon Petit Diable*, mais constamment aidé par la servante Betty qui le suivra même dans l'horrible pension des frères Old Nick, et par les bons conseils de la douce Juliette qu'il finira par épouser.

Si l'auteur s'attache peu à présenter des situations de crises collectives, comme nous l'avons vu précédemment, en revanche, ses jeunes héros sont souvent amenés à résoudre des situations de crise personnelles provoquées soit par de malheureux événements sur lesquels ils n'ont pas de prise, soit par un caractère difficile qu'il faut apprendre à dompter, ce qui est la base de l'éducation, soit par des rapports humains conflictuels, comme dans le cas de Charles Mac'Lance que nous venons d'évoquer, ou de Blaise dans *Pauvre Blaise*, toujours accusé du pire et prêt à tout pardonner en bon chrétien qu'il est. Mais c'est le cas de Félicie qui nous paraît le plus intéressant, dans *Diloy le chemineau*. C'est une petite fille peu attachante qui nous est présentée, méprisante, hautaine et capricieuse. Il est certain que l'on n'éprouve aucune empathie pour elle et que la correction reçue de la main d'un Diloy ivre, au détour d'un chemin, sera plutôt vue comme méritée par des enfants-lecteurs peu enclins aux considérations psychologiques



(N'oublions pas que les travaux de Freud datent du début du XX<sup>e</sup> siècle). Lues par des adultes, à notre époque, les aventures de la malheureuse Félicie prennent un autre ampleur : pour Marie-Louise Audiberti, « ingénument, la comtesse de Ségur nous livre le schéma d'une scène de viol [...]»<sup>1</sup>. Félicie d'Orvillet en voudra longtemps à celui qui s'est permis de l'humilier, et peut-être, en un sens symbolique, de lui faire perdre sa vertu, qui est ici vertu aristocratique » (Audiberti, 1981 : 221-222). Il lui faudra beaucoup d'aide pour surmonter sa honte -avoir été rossée par un individu qu'elle considère comme très « inférieur »- et se reconstruire malgré toute la bonne volonté et les efforts fournis par Diloy qui lui sauve la vie à plusieurs reprises. Sa bonne, sa mère et son oncle tentent de lui venir en aide, mais ce sera sa cousine, la parfaite Gertrude, qui lui permettra de surmonter définitivement la crise. En revanche, dans *Quel amour d'enfant !*, jamais la jeune Giselle, insupportable enfant capricieuse, n'accepte de remettre ses volontés en question. Honteusement gâtée par des parents trop faibles, elle n'a guère d'estime pour eux. Tout cela fera son malheur car, au moment de choisir un époux, elle préférera l'assouvissement de tous ses désirs à l'amour paisible que lui offre le jeune homme dont elle est vraiment amoureuse. Il faudra la ruine et la mort du vieux mari, après une vie commune de plaisirs et de fêtes, pour qu'elle se réforme enfin, tout à la fin du roman.

Chez Trilby, on trouve de nombreux cas d'enfants coléreux, exigeants et capricieux, comme Giselle, parfois malades ou handicapés, qui fonctionnent la plupart du temps en contrepoint avec un autre jeune protagoniste doté d'un heureux tempérament, souvent beaucoup moins riche ou avec de véritables problèmes économiques. La crise est, là encore, existentielle : il faudra l'influence du « bon » sur le « méchant » pour l'amener à résipiscence, lui permettre de chasser ce qui était mauvais en lui, et faire émerger la bonté qu'il cachait ou ignorait. Le schéma narratif est d'ailleurs souvent identique d'un roman à l'autre : c'est Dadou, le misérable petit vendeur de rue, qui rend au jeune Guy paralysé, le goût de vivre. La mère de ce dernier soulage la misère du jeune garçon et de sa grand'mère autant qu'elle le peut. Dadou accompagnera Guy à Lourdes où il bénéficiera d'une guérison miraculeuse, et tous deux finiront par se consacrer à l'aviation. Suzelle, dans *D'un Palais rose à une mansarde*, agira de même avec le jeune Luigi, atteint de nanisme et, dans *La Grande Découverte*, Mireille, la jeune gouvernante qu'un « enchaînement de circonstances assez douloureuses, la mort d'un père tendrement aimé et la

---

<sup>1</sup> « Ah ! ah ! ah ! elle en a eu et c'était bien fait. », « Elle avait beau gigoter et me cracher à la figure, elle l'a eu tout de même. », « Ne me touchez pas vieux sale ! », « Laissez-moi, malpropre, grossier, dégoûtant ! », Comtesse de Ségur, *Diloy le chemineau*, Paris, Hachette, 1931, p. 27.

perte d'une petite fortune, ont obligé[e] à renoncer à la carrière artistique qu'elle aimait avant tout autre » (Trilby, 1946b: 6), parviendra à guérir l'âme malade des deux enfants de milliardaire qui lui sont confiés. Curieusement, c'est l'enfant pauvre ou, dans le cas précédent, le jeune adulte dans une situation matérielle précaire, qui parvient à résoudre les deux situations de crise : la sienne et celle de l'enfant riche qui lui est confié ou auquel il s'est attaché, comme si l'auteur estimait que la richesse est basiquement anti-éducative et privait les enfants du ressort et de l'énergie nécessaires pour surmonter les crises et prendre son destin en main.

À l'inverse de la Comtesse de Ségur, Trilby ne met jamais en scène de mauvais parents, les « personnages adultes [...] ont un trait commun : aucun d'eux ne manque à ses devoirs civiques ou parentaux. [...] Les adultes servent de modèle et d'exemple aux enfants. Ils sont pour eux à la fois compréhensifs et sévères » (Voyer, 1997 : 43). Ce parti pris est presque excessif dans *Moineau la petite libraire*, où l'incapacité constitutionnelle de la mère à faire face à l'adversité n'est jamais mise en relief, jamais blâmée, comme s'il était normal qu'une jeune femme riche, élégante et adulée ne puisse assumer les coups durs et protéger ses propres enfants. Dépressive, puis malade, c'est donc Moineau, sa fille aînée de 12 ans, qui prend la situation en main, devenant ainsi adulte d'un coup, presque à son corps défendant, comme si l'auteur voyait davantage de ressources dans les enfants que dans les adultes. De même, dans *Poupoune au pays des navets*, on devine le père brutal et impatient face à cet enfant craintif et malingre qui finira par partir soigner sa tuberculose à la campagne. Il y trouvera même un bon travail pour ce terrible père, récupérant de la sorte l'estime de son géniteur. Dans tous les romans, les jeunes héros -et nous parlons ici vraiment de ceux qui sont héroïques- sont doués d'une capacité de résilience<sup>2</sup> qui les rend toniques, courageux, volontaires. Ces qualités fondamentales, doublées d'une très grande pitié et d'une bonté sans faille, en fait des personnages attachants et indépendants qui méritent, bien entendu, de réussir dans leurs entreprises. En contrepoint, l'auteur met en scène de nombreux autres enfants gâtés et capricieux qui attendent une solution venue de l'extérieur sans fournir eux-mêmes les efforts nécessaires à la résolution de leurs problèmes. Souvent, comme dans *Dadou gosse de Paris*, *D'un Palais rose à une mansarde* ou *Le petit Monsieur Vincent*, les parents de ces enfants-là ne savent comment s'y prendre pour

---

<sup>2</sup> « Résilience : 1. (Matériaux) Caractéristique mécanique qui définit la résistance aux chocs d'un matériau. 2. (Calque de l'anglo-américain *resilience*, ressort psychologique). (Psychologie) Aptitude d'un individu à se construire et à vivre de manière satisfaisante en dépit de circonstances traumatiques. ». *Le Petit Larousse illustré*, 2005

dénouer une situation bloquée et accueillent avec joie l'aide proposée par le héros. Le rôle des adultes n'est pas remis en cause, mais il est cependant souvent minoré. Dans *Vacances et liberté*, les parents, excédés par la mauvaise volonté de leurs enfants, leur accordent des vacances en toute liberté et comptent sur les difficultés quotidiennes et les aléas du hasard pour donner aux enfants la leçon qu'ils méritent. Dans *Madame Carabosse*, le fils de la terrible Madame de La Vrillière, brouillé avec sa mère, ne trouve rien de mieux que de lui envoyer son propre fils, sans l'en avertir, au risque de faire passer à l'enfant ainsi imposé de très mauvais moments. Et c'est le petit-fils qui dénouera la crise et réconciliera mère et fils. « Les romans de Trilby [...] ont un fonctionnement bien spécifique : une action est contrariée par une autre, elle trouve une solution et est à nouveau entravée par un autre fait. L'histoire s'achève avec la résolution de tous les conflits » (Voyer, 1997: 54). Les crises personnelles auxquelles sont confrontés les protagonistes des romans de Trilby sont souvent les mêmes, elle n'a pas l'originalité d'inspiration qui fait le charme des romans de la Comtesse de Ségur et rend certains de ses personnages inoubliables.

## Conclusion

Les crises politiques et sociales servant au mieux de cadre ou de motifs pour l'action des romans des deux auteurs, c'est bien évidemment à travers l'exposition et la résolution de crises individuelles et personnelles que transparaissent le mieux leurs visées éducatives. Les valeurs chrétiennes y sont évidemment prédominantes, la plus importante étant l'amour du prochain qui se traduit notamment par la charité chez la Comtesse de Ségur et l'humilité chez Trilby. Toutes deux « offrent des œuvres constructives, positives et optimistes. [...] L'enfant ne doit jamais désespérer de lui ou des autres. [Ces] roman[s] chante[nt] l'amitié et la fidélité, privilégie[nt] le goût du travail, de l'effort, du courage et de la persévérance » (Voyer, 1997 : 59). Notons cependant que chez la Comtesse de Ségur, les méchants doivent être punis et ils sont facilement éliminés physiquement, qu'ils finissent au baignoire comme dans *Jean qui grogne et Jean qui rit* ou *Le Mauvais Génie*, ou meurent comme la terrible Madame Fichini des *Petites Filles modèles*, ou le méchant Georges Dormère d'*Après la pluie le beau temps*. La générosité de l'auteur ne va pas jusqu'à édulcorer totalement les réalités de l'existence et les conséquences d'une mauvaise éducation. En revanche, Trilby est profondément convaincue du rôle moral de la littérature enfantine qui doit absolument « communiquer l'espérance et [...] exalter le bien » (Voyer, 1997 : 59). Pour elle, comme elle le fait dire à la jeune Florette qui veut devenir écrivain pour enfants, il

faut « que ces histoires guérissent les méchants » (Trilby, 1946c : 91). En conséquence, il n'y a pas de vrais méchants chez Trilby, mais plutôt des gens dont l'âme est malade et donc toujours susceptible de guérir. Il en résulte des récits qui évitent soigneusement d'aller jusqu'aux conséquences ultimes des crises mises en scène : personne ne meurt, les malades guérissent, les affamés ne connaissent plus la faim, les révoltés sont apaisés et les orgueilleux connaissent enfin le bonheur qu'apportent l'humilité et l'acceptation des petites joies quotidiennes. On comprend que ces romans puissent paraître aujourd'hui si désuets. Ils n'ont, bien entendu, pas la vigueur et le dynamisme de ceux de la Comtesse de Ségur. Et si *Pauvre Blaise* peut paraître un peu ennuyeux à lire, avec ce jeune garçon si parfait qu'il est capable d'endurer patiemment mauvais traitements et calomnies, il n'en est rien des *Malheurs de Sophie* qui mettent en scène une petite fille espiègle et imprudente, et qui le restera comme on peut le voir dans les autres romans où elle est mise en scène ; ou du *Bon Petit Diable*, qui ne s'assagira qu'avec l'âge et la réflexion, après être passé par bien d'autres crises.

### Références bibliographiques

- AUDIBERTI, M.-L. (1981) *Sophie de Ségur, l'inoubliable comtesse. Ses anges, ses diables*. Paris : Stock.
- CHEVAUX, H. (2001) « La dimension militaire chez la comtesse de Ségur », in I. Nières Chevrel (dir.), *La Comtesse de Ségur et ses alentours*. Cahiers Robinson n° 9, p. 110-120.
- GUERANDE, P. (1964) *Le Petit Monde de la Comtesse de Ségur*. Paris : Les Seize.
- LEGROS, V. (1996) *De l'histoire à l'Histoire. Lire la Comtesse de Ségur*. « Thèse à la carte ». Lille : Septentrion.
- SEGUR, Comtesse de (1965a) *Les Petites Filles modèles*. Paris : Pauvert (*fac-simile*).
- , (1965b) *Les Mémoires d'un âne*. Paris : Pauvert (*fac-simile*).
- , (1931) *Diloy le chemineau*. Paris : Hachette.
- STOCKAR-BRIDEL, D. von (2001) « Sophie et Heidi, miroir de leurs auteurs », in I. Nières Chevrel (dir.), *La Comtesse de Ségur et ses alentours*. Cahiers Robinson n° 9, p. 193-200.
- TRILBY, T. (1938) *Titi la carotte et sa princesse*. Paris : Flammarion.
- , (1946a) *Totor et C<sup>ie</sup>*, Paris : Flammarion.
- , (1946b) *La Grande Découverte*. Paris : Flammarion.
- , (1946c) *Florette ou la rivière des parfums*. Paris : Flammarion.

--, (1960) *Leurs Excellences Zoupi et Zoupinette*. Paris : Flammarion.

VOYER, K.-M. (1997) *Trilby. Un auteur à succès pour la jeunesse*. Paris : Triomphe.

## **FROMONT JEUNE ET RISLER AÎNÉ OU LE ROMAN À CRISES**

Eduarne Jorge Martínez

Universidad de Murcia

### **Resumen**

En *Fromont jeune et Risler aîné*, Daudet esboza un cuadro preciso y conmovedor de distintos personajes cuyos caminos nunca debieron cruzarse, ya que esto acarrearía escenas dramáticas de consecuencias trágicas. El adulterio tiene un carácter devastador en esta obra. Va a salpicar a todos los personajes y poner en riesgo la fábrica. Una atmósfera de destrucción y de ruina se desprende a lo largo de toda la novela: no estamos solamente frente a una crisis económica, sino también frente a una crisis de identidad, de valores y sobre todo del amor.

### **Résumé**

Dans *Fromont jeune et Risler aîné*, Daudet brosse un tableau précis et touchant de personnages discordants, qui n'auraient jamais dû se rencontrer et encore moins se fréquenter, car ils vont provoquer des scènes dramatiques aux conséquences tragiques. L'adultère prend un caractère dévastateur dans cette œuvre. Il va éclabousser tous les personnages et mettre en péril la fabrique. L'atmosphère de destruction et de ruine se dégage tout le long du roman : nous ne sommes pas seulement face à une crise économique mais aussi face à une crise d'identité, de valeurs et notamment de l'amour.

Le 25 mars 1874, les lecteurs du *Bien public* pouvaient lire, en feuilleton, *Fromont Jeune et Risler aîné*, sous-titré *Mœurs parisiennes*, d'Alphonse Daudet. C'est son premier grand roman grâce auquel il va commencer à savourer les douceurs du succès.

Une métamorphose a eu lieu chez ce jeune écrivain qui se faisait une place dans la capitale en parlant de son Midi. Des événements bien émouvants qui ont marqué la fin de l'Empire, la guerre franco-prussienne, puis la Commune ne l'ont pas laissé insensible. Le regard que ce jeune romancier porte sur le monde est, désormais, bien différent. Il va, dorénavant, mettre de côté sa terre natale, reléguée au second plan de ses pensées, pour se donner à une littérature où il met en place une réalité qu'il connaît bien : des intrigues plus familières où pullulent des personnages forts en contrastes. Il va s'agir en somme d'une

littérature plus intime qui va dénuder les misères qui se cachent derrière les pauvres, les humbles, toujours avec ce regard plein de tendresse et de bonhomie.

Au début, Daudet voulait écrire une pièce de théâtre sur l'association, mais il trouvait que le sujet n'était ni assez captivant ni l'histoire assez intense. C'est pour cela que Daudet va se centrer sur un personnage des plus cruels, Sidonie, et qu'il se décidera à en faire un roman car les deux personnages éponymes n'en sont pas vraiment les « héros »<sup>1</sup>.

Malheureusement, il faut de la passion quand même au théâtre. L'adultère y ramène tout à ses mensonges, à ses émotions, à ses dangers ; et c'est ainsi que l'intérêt de mon étude s'est trouvé amoindri, déplacé, concentré sur Sidonie et ses aventures, quand l'association devait en être le motif principal ; mais je compte bien y revenir quelque jour (Daudet, 1987 : I, 1188).

Le roman va reprendre un thème récurrent à la littérature, et spécialement à la littérature du XIX siècle, qui est l'adultère. D'un côté, Sidonie, sans doute le personnage principal, succombera à cause d'un appétit vorace de luxe agrémenté d'envie et de haine, et de l'autre côté, le jeune Fromont, le parfait gandin, sera la proie de cet être immoral. Nous allons analyser la crise provoquée par Sidonie et ses conséquences qui vont bouleverser l'équilibre fragile des autres personnages.

### **La famille défaillante**

Bien que cela paraisse une évidence, le milieu familial explique le comportement des personnages adultes. Le romancier naturaliste, mais également le romancier réaliste, consacre une partie de son roman à l'enfance du héros. Comme signale Louis Desprez, nous assistons à sa construction influencée par des circonstances qui détermineront sa trajectoire fictionnelle :

Le romancier naturaliste, loin de prendre dans une vie, ainsi que l'idéaliste, une période de tant d'années sillonnées par quelques aventures, a soin de remonter à l'enfance et aux impressions premières d'où tout doit découler. [...] Si l'on ne remonte pas aux causes, comment énumérer les conséquences ? (Desprez, 1884 :28).

Le dysfonctionnement familial est très présent dans cette peinture de la vie privée et l'enfant, généralement unique, s'avérera la victime principale des parents défaillants. Dans les trois familles du fameux palier, le père est absent et son rôle est vacant. Pour les frères Risler, l'aîné assume le rôle de père responsable, ils forment une fratrie très soudée. Dans les deux

---

<sup>1</sup> Joëlle Bonnin-Ponnier, professeur de l'Université de Bordeaux, étudie la figure du héros dans les romans daudétiens. Pour cela, elle analyse le personnage éponyme Numa Roumestan pour extrapoler ses conclusions sur d'autres œuvres de Daudet. «Mais la suspicion qui entoure le héros va jusqu'à dupliquer, dès le titre, la fonction : *Les Rois en exil*, *Fromont jeune et Risler aîné*, *Rose et Ninette* (et dans ces deux derniers cas le titre étant un leurre, les "héros" n'étant pas les personnages éponymes) ou bien à choisir un anonyme (*Soutien de famille*), voire un groupe (*La Petite Paroisse*)» (Bonnin-Ponnier, 2013 : 65).

autres cas, les deux enfants, Sidonie Chèbe et Désirée Delobelle, souffriront de l'incurie de leurs parents, notamment de leurs pères.

Le patronyme Delobelle possède une valeur symbolique. Une permutation des syllabes, à l'instar du verlan, nous découvre un aspect de l'identité de ce cabotin. Tandis qu'il espère un rôle digne de lui, de la plus belle eau, M. Delobelle se parfait dans ses rôles du quotidien : il mesure ses temps, ses gestes, ses répliques... Sa vie n'est devenue qu'une représentation ininterrompue. Homme entretenu par sa femme et sa fille, il est égoïstement aveugle à leurs souffrances et à leurs privations.

En ce qui concerne M. Chèbe, il n'a pas non plus une trajectoire glorieuse. Il cherche une place « dans ce qu'il appelait le *commerce debout*, sa santé s'opposant à toute occupation assise» (Daudet, 1987 : I, 947).

Cerveau toujours fumant d'idées nouvelles, qui par malheur n'aboutissaient jamais, Ferdinand Chèbe était un de ces bourgeois paresseux et à projets comme il y en a tant à Paris. Sa femme, qu'il avait d'abord éblouie, s'était vite aperçue de sa nullité et avait fini par supporter patiemment et du même air ses rêves de fortune continuels et les déconvenues qui suivaient immédiatement (Daudet, 1987 : I, 947).

Comme tout bon oisif qui se respecte, il passe son temps à flâner, mais aussi à développer une attitude critique, presque contre tout. Encore un autre qui rend justice à son patronyme, même si ce n'est qu'à moitié. En effet, si nous permutons les syllabes comme nous l'avons fait précédemment, nous découvrons que M. Chèbe est tout sauf un bêcheur mais, par contre, il aime avoir son mot à dire sur tout. En argot, on dira qu'il bêche dur : tantôt c'est l'attitude de Mme Chèbe, tantôt le fait qu'on ne s'intéresse pas à lui, tantôt les aristocrates le prennent de haut, tantôt le brave Risler qui serait devenu égoïste, etc. Il fait preuve à bien des égards d'un comportement puéril. Sidonie tournera le dos à ses parents dès que l'occasion se présentera.

À la lueur de ces deux tableaux de famille, l'absence du père n'est pas sans conséquences. Ce sont des familles singulières qui s'éloignent de l'image que l'on peut avoir de la famille traditionnelle, surtout en ce qui concerne l'image du père<sup>2</sup>. Ces familles affaiblies, qui ont en quelque sorte perdu leur cap, sont vouées à la dissolution. Les femmes subviennent aux besoins du foyer, soit en travaillant, comme dans le cas des Delobelle, soit en administrant une petite rente, comme le fait Mme Chèbe. La petite Delobelle aura une relation proche avec sa mère soumise, tandis que la petite Chèbe ne retrouve pas dans la figure

---

<sup>2</sup> « Figure de proue de la famille comme de la société civile, le père domine de toute sa stature l'histoire de la vie privée au XIXe siècle» (Perrot, 1999 : 109).



maternelle un adulte vers lequel se tourner. On pourrait penser que la petite Chèbe assouvira ce vide dans un luxe sans mesure.

### **Sidonie, à l'épicentre de la crise**

Par où commencer avec un personnage si odieux ? Peut-être est-il nécessaire de l'aborder dans sa genèse ? Il va de soi qu'un auteur ne choisit pas les noms et les prénoms des personnages au hasard, chez Daudet il en va de même, le choix est plus flagrant et le parcours des personnages est, à priori, moins aventuré.

C'est à partir de *Fromont* qu'Alphonse Daudet attacha une grande importance aux noms et aux prénoms de ses personnages, les choisissant, les retouchant avec soin pour qu'ils fussent vraiment portables par l'individu qu'ils représentaient. Ce nom de Scheib, en soi, était insignifiant. Devenu Chèbe il ne pouvait être porté... que par M. Chèbe. De même, le prénom de Sidonie est le comble de la « perle fausse », comme dit Alphonse Daudet, alors que le prénom de Claire (*Fromont*) est « orienté » comme la vertu (Daudet, L., 1941 : 107).

De plus, l'homophone sydonie avec « y » n'est autre qu'une « tête ou mannequin de carton ou de bois sur lequel la modiste ou la couturière *essayent* les chapeaux et les robes»<sup>3</sup>. Voilà notre personnage principal du roman qui fera honneur à son prénom : une poupée insensible, vide à l'intérieur et à laquelle seule l'apparence externe peut lui donner cette illusion de femme.

L'histoire commence *in medias res* : nous assistons confus au mariage de Sidonie et de Risler. Cette première partie est consacrée à l'héroïne du roman, ou plutôt à l'anti-héroïne du roman, Sidonie. C'est le type de femme fatale qui parsème certains de ses romans.

Le personnage de la mauvaise femme, qui telle une moderne Circé emprisonne et dégrade ses amants, est une constante de l'imaginaire de Daudet. Présent dans *L'Arlésienne*, il apparaît dans tous les romans : c'est Irma Borel dans *Le Petit Chose*, Sidonie dans *Fromont jeune et Risler aîné*, Séphora dans *Les Rois en exil* (Dufief, 1997 : 566).

Les quatre chapitres restants du livre premier conforment une analapse qui nous apprend le parcours de Sidonie Chèbe pour matérialiser son obsession. C'est sous le nom de Mme Risler, que la petite Chèbe va concrétiser ses rêves.

Elle passe sa plus jeune enfance sur le palier, où elle se sent plus heureuse que chez elle. Ses va-et-vient entre les différents locataires des deux autres appartements sont continus. Chez les Delobelle, elle va se faire parer car aussi jeune qu'elle est, elle fait preuve d'une grande coquetterie et elle se laisse admirer. On entrevoit dans ce goût pour le travestissement cette quête d'identité qu'elle essaye de combler hors de son foyer. Mais, ce palier n'est pas

---

<sup>3</sup> Définition du Trésor de la langue française en ligne.

tout à fait clos, une fenêtre qui donne sur la fabrique où travaille l'aîné des Risler va servir à sa plus grande distraction : l'observation de ce qui se passe dans ce petit monde. Depuis ce point panoramique, elle va non seulement envahir cet espace mais petit à petit elle essaiera de s'en emparer. Il va lui servir à compenser les insatisfactions d'une existence médiocre qu'elle refuse d'accepter.

Le jour fatidique arrive : le jour où elle accède à ce monde, à ce « paradis entrevu (Daudet, 1987 : I, 956). Elle y est invitée à un bal travesti des enfants Fromont, Claire et son cousin, Georges. À l'instar de Mme Bovary et son bal à Vaubyessard, la précoce enfant sera marquée par cette soirée. Toutes les deux ont consommé le fruit défendu, et la saveur qu'il a laissée derrière lui est tenace. Dorénavant l'idée de faire partie de ce monde qui la fascine par son luxe devient plus qu'une obsession, cela devient sa seule raison de vivre.

Un an après encore cette heureuse soirée, on aurait pu demander à Sidonie quelles fleurs décoraient les antichambres, la couleur des meubles, l'air de danse que l'on jouait au moment de son entrée au bal, tant l'impression de son plaisir avait été profonde. Elle n'oublia rien, ni les costumes qui tourbillonnaient autour d'elle, ni ces rires d'enfants, ni tous ces petits pas qui se pressaient sur les parquets glissants. Un moment, assise au bord d'un grand canapé de soie rouge, pendant qu'elle prenait sur le plateau tendu devant elle le premier sorbet de sa vie, elle songea tout à coup à l'escalier noir, au petit appartement sans air de ses parents, et cela lui fit l'effet d'un pays lointain, quitté pour toujours (Daudet, 1987 : I, 957-958).

Les années passent, les enfants continuent à se fréquenter, Sidonie se sent de plus en plus à l'aise dans ce milieu luxueux, même si elle commence à prendre conscience du fossé qui les sépare. Celui-ci se fait plus saillant à l'adolescence : Sidonie est placée en apprentissage chez Mlle Le Mire, qui possède un petit atelier de perles fausses, et Claire est placée en pension. Son caractère se peaufine entourée de tout ce faux, qui a déjà atteint dans une moindre mesure les autres ouvrières, intrigantes ambitieuses qui ne rêvent que de faire un bon mariage. Sidonie a son propre rêve, « elle en portait un [roman] dans sa tête bien plus intéressant que tous ceux-là » (Daudet, 1987 : I, 963).

L'engouement pour le luxe et pour l'élégance se consolide dans ce milieu ouvrier. C'est dans un quotidien frivole marqué par les apparences que la petite Chèbe va faire son apprentissage de la vie. Sans trop savoir pourquoi, elle va s'engager avec Frantz, évidemment compromis assujetti à l'obtention d'une position.

Une deuxième opportunité de savourer le luxe des Fromont s'ouvre à elle lorsque Claire l'invite à passer quelques jours chez son grand-père, à Savigny. Il n'y a plus de doutes pour Sidonie, sa place est là entourée de tout ce luxe, « et comme elle se sentait à l'aise parmi

tous ces raffinements de riches. Comme c'était bien l'existence qui lui convenait. Il lui semblait qu'elle n'en avait jamais eu d'autre» (Daudet, 1987 : I, 978). Elle va déployer toutes ses armes sur sa nouvelle victime : Georges Fromont, orphelin de père et mère, élevé par ses oncles, les parents de Claire. Il oppose peu de résistance et se sent très vite attiré par Sidonie. Portée par ce premier succès, elle sent qu'elle domine la situation et frôle même du bout de ses doigts la fabrique.

Cependant, la mort de M. Fromont, le père de Claire, va altérer les plans de Sidonie. Celle-ci doit partir précipitamment et affronter son mariage avec Frantz. Mais, elle ne recule devant rien : elle refuse d'épouser Frantz, car elle nourrit l'espoir de se retrouver avec Georges. Elle n'hésite pas à se servir de la petite Désirée pour ne pas dévoiler la vraie raison de son refus. Cette décision surprend son entourage, qui voit dans ce geste un sacrifice disproportionné. Malheureusement, son projet va mal tourner. La mort de Fromont va bouleverser ses plans. Comme c'est l'usage à l'époque, les mariages revêtent d'un double intérêt : un intérêt procréateur et un intérêt économique, qui n'est pas du tout négligeable<sup>4</sup>. Le jeune Fromont se verra contraint à épouser sa cousine. Et voilà que lorsqu'elle voit la fortune convoitée depuis des années lui échapper, elle subit une forte crise nerveuse. Tous les symptômes y sont :

Toutes ces choses vous serraient le cœur, vous rendaient la trahison encore plus affreuse par la comparaison de la richesse qui fuyait votre main tendue et de cette infâme médiocrité où vous étiez condamnée à vivre...

Elle en fut sérieusement et longuement malade.

De son lit, quand les vitres secouées sonnaient sous les rideaux, la malheureuse croyait toujours que les voitures de la noce de Georges passaient en bas dans la rue ; et elle avait des crises nerveuses, muettes, inexplicables, comme une fièvre de colère qui la consumait.

Enfin, le temps, la jeunesse, les soins de sa mère et surtout ceux de Désirée, qui savait maintenant le sacrifice qu'on lui avait fait, vinrent à bout de la maladie. Mais Sidonie resta longtemps très faible, accablée par une tristesse mortelle, des envies de pleurer qui la secouaient nerveusement (Daudet, 1987 : I, 987).

Elle est au plus bas. Elle refait surface en épousant Risler, élevé à la condition d'associé à la mort de Fromont, elle accède à cet éden si longtemps convoité. Sidonie aurait pu en rester là puisque son désir se trouve assouvi... Mais, femme névrosée, son insatisfaction

---

<sup>4</sup> « L'homogamie est partout très élevée. De règle en milieu bourgeois, où le mariage est dicté par les intérêts des familles et des firmes, elle atteint des sommets quand se combinent plusieurs facteurs d'identité : ainsi chez les industriels protestants du coton, à Rouen, où les noms se croisent dans un véritable ballet de cousins consanguins» (Perrot, 1999 :123).

est permanente. Elle va devenir cruelle envers son plus proche entourage, notamment son mari, et sa nouvelle victime : Claire, l'usurpatrice.

Un livre après, mais au même chapitre, c'est-à-dire, au livre II, chapitre IV, Sidonie, en tant que femme mariée, retourne à Savigny et retrouve Georges. Ils continuent leur histoire là où ils l'avaient laissée, sans éprouver le moindre remords.

Ils avaient retrouvé leur amour au coin de la même avenue. Cette année qui venait de s'écouler, pleine d'hésitations, de combats vagues, de résistances, semblait n'avoir été qu'une préparation de leur rencontre. Et, faut-il le dire, une fois la faute commise, ils n'eurent que l'étonnement d'avoir tant tardé... Georges Fromont surtout était pris d'une passion folle. Il trompait sa femme, sa meilleure amie; il trompait Risler, son associé, le compagnon fidèle de tous les instants (Daudet, 1987: I, 1020).

À partir de là, nous assisterons à la déchéance totale de ce personnage qui n'épargnera pas les êtres qui l'entourent. Tout sera phagocyté sur son passage.

### **Les effets dévastateurs de Sidonie**

Certes, on n'en sort pas indemne lorsqu'on devient un dommage collatéral d'une névrosée insatisfaite, la chute est inévitable. Nous allons analyser les dégâts chez les personnages masculins, puis chez les féminins.

Même si l'on ne peut pas parler de héros dans ce roman, nous pouvons néanmoins signaler que Risler aîné ferait bien l'affaire. À cheval sur deux générations, celle de M. Fromont envers lequel il professe un véritable culte, et celle de son jeune frère, Frantz, et de Georges, il fait preuve de moralité dans un entourage où les hommes sont très médiocres. Il a l'intégrité et les qualités morales d'un héros. Contrairement aux vraies figures paternelles du roman absentes, il va s'occuper de son frère comme un père l'aurait fait en lui procurant une éducation et en subvenant à ses besoins. Sa droiture et sa haute morale vont faire de lui une figure aux traits héroïques. Lorsque son destin se mêle à celui de Sidonie, nous assistons à la chute de ce personnage héroïque. Il sera grugé par sa jeune femme, abusé par son meilleur ami et son frère qui, dupe de Sidonie, avait prévu de s'enfuir avec Sidonie. Le coup sera mortel. D'après Antoine Albalat, ce n'est pas seulement la douleur de la trahison de son frère qui le tue, mais aussi la déception de n'avoir jamais été aimé par cette femme qu'il adorait passionnément<sup>5</sup>. Il n'a plus d'espoir, la fin est imminente. La crise des valeurs plus ou moins

---

<sup>5</sup> « La lettre de Frantz lui montre la vérité toute entière et Sidonie ne l'a jamais, jamais aimé, qu'elle l'a épousé par ambition, qu'elle aimait Frantz au contraire. Alors, à la douleur de la trahison de son frère, s'ajoute la douleur de cette désillusion suprême. Il sent qu'il ne peut plus, qu'il n'a plus le droit ni l'espoir de pardonner; il sent qu'il n'y a désormais pour lui, dans ce monde, que l'oubli, le néant, la mort... et il se tue! » (Albalat, 1884 :179).

héroïques est présente dans cette œuvre, l'homme vertueux n'obtient aucune satisfaction dans ce monde aux mœurs corrompues.

Le jeune Frantz n'est qu'une autre victime de ce hideux personnage. Délaissé par Sidonie, Frantz décide de prendre le large et s'en va à Ismalaïa pour occuper un poste de surveillant dans les travaux du canal de Suez. Il accourt tel un héros justicier pour sauver l'honneur des Risler, lorsqu'il apprend la liaison de sa belle sœur et de Georges. Le pauvre justicier, qui n'a pas mesuré la cruauté de son adversaire, sera vite réduit sans opposer de beaucoup de résistance. L'envoûtement qu'exerce cette femme sur Frantz lui fera oublier le but de sa mission. Il essaye de l'oublier en compagnie de Désirée. Un soir alors qu'il est sur le point de la demander en mariage, arrive Sidonie. Elle est venue le chercher, car elle sentait que sa vie insouciantes pouvait toucher à sa fin si jamais il voulait la faire chanter. Elle va mettre un mois pour regagner la confiance de Frantz, jusqu'au moment où elle obtient par écrit l'aveu de son amour et son désir de fuir avec elle. Un personnage à nouveau sous l'emprise de Sidonie qui s'oublie. Elle est capable de corrompre sans éprouver le moindre remords le jeune Frantz, qui connaît une crise de conscience.

Le dernier personnage masculin qui est aussi victime de Sidonie est Georges Fromont. La mort tragique de son oncle le pousse dans les bras de sa cousine et l'élève à la tête de l'entreprise familiale. Personnage fragile, il est incapable de tenir les brides de son destin. On assiste à la dégradation des plus humiliantes d'un personnage. Homme insatisfait aux côtés de Claire, il se sent toujours attiré par Sidonie qui, telle une sirène, se sert de son chant pour attirer Georges à sa perte. Ce chant est malfaisant, Georges, qui l'écoute, devient amnésique, il oublie son foyer et ses devoirs vis-à-vis de l'entreprise. En se pliant aux moindres désirs de sa maîtresse, sa chute est inéluctable. Il perd toute sa dignité et devient un amant pathétique.

Le personnage de Risler se détache des deux autres personnages masculins, Georges et Frantz, de par sa loyauté. Il représente la génération charnière entre celle des valeurs héroïques et une nouvelle génération, celle de la vie moderne, marquée par la cupidité et la satisfaction immédiate des désirs.

Les deux êtres féminins s'opposent diamétralement à Sidonie. Ce sont deux personnages purs qui, au contact de ce personnage, subiront ses séquences destructrices. Désirée aurait bien pu suivre le chemin facile, le chemin du vice, mais elle va miser sur le travail et l'honnêteté. C'est un personnage des plus touchants que l'on retrouve dans

beaucoup de romans d'Alphonse Daudet<sup>6</sup>. À l'instar de Sidonie, elle n'est pas complètement satisfaite de sa vie, il lui manque son grand amour, Frantz. Elle reprend goût à la vie quand il se rapproche d'elle, avant que Sidonie ne les sépare. Elle se sent trahie, « après la trahison de l'amant, la trahison de son ami » (Daudet, 1987 : I, 1090). Elle a perdu tout espoir et elle sait que le travail ne la sauvera pas cette fois-ci. Dans une situation extrême, elle ne voit plus qu'une solution : « il fallait mourir » (Daudet, 1987 : I, 1091). Désirée arrive pour la première fois à poser des mots sur sa détresse et son mal de vivre, elle atteint aux derniers moments de sa vie une lucidité cruelle, avant de se jeter à la Seine. La pauvre Désirée sera sauvée, mais elle mourra quelques jours plus tard. D'abord Désirée, puis Risler, tous les deux se voient acculés au suicide. La machiavélique Sidonie ne s'arrête même pas devant un être immaculé. « Désirée, c'est l'abnégation, le sacrifice incompris, étouffés dans la mêlée du vice et de l'égoïsme. C'est l'expiation sans la faute, l'innocence martyrisée, le dévouement puni... » (Albalat, 1884 :182).

Claire est vraiment l'antithèse de Sidonie. Face à la vacuité de celle-ci, Claire est un personnage avec une ligne de conduite bien définie ; face à la mesure, se trouvera l'excentricité de Sidonie ; face à la transparence, on se heurtera à l'opacité de ce personnage, etc. Si dans un premier temps, Claire ne soupçonne pas la liaison de son mari avec Sidonie et attribue ses absences à la rudesse du monde des affaires, plus tard, elle se sentira délaissée, elle souffrira de l'indifférence de son mari. Lorsque la ruine est imminente, la lâcheté de Fromont est flagrante : il est incapable d'avouer à sa femme l'origine de cette dette. C'est le grand-père Gardinois qui lui apprendra la vérité lorsqu'elle ira lui demander de l'argent. Elle s'effondrera en apprenant la trahison de son mari.

Tout à l'heure, en rentrant, il allait apprendre son désastre, et il apprendrait en même temps que sa femme et son enfant venaient de partir, qu'il restait seul au milieu de ce sinistre.

Tout seul, lui cet être si mou, si faible, qui ne savait que pleurer, se plaindre, montrer le poing à la vie, comme un enfant. Qu'allait-il devenir, le malheureux ?

Elle en avait pitié, malgré son crime (Daudet, 1987 : I, 1137).

La crise du sentiment amoureux ou la crise de l'amour marque ces personnages machiavéliquement menés par Sidonie. L'amour prend une connotation de souffrance, aucun personnage aimant n'est heureux. Antoine Albalat souligne une vérité évidente, vieille comme la nuit des temps, mais qui explique le détachement de Sidonie : « le grand secret pour être aimé est de ne pas aimer » (Albalat, 1884 : 177).

---

<sup>6</sup> « C'était pour donner satisfaction à sa pitié que dans presque tous ses romans il y a le personnage chargé de représenter, de supporter la souffrance humaine » (Daudet, 1941 : 108).

## **La cruauté de Paris.**

Paris est un topos récurrent dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est une ville où vont s'opérer de grandes transformations. Les romanciers se feront l'écho des travaux haussmanniens, de l'appétit vorace des spéculateurs financiers, des enjeux politiques, des différences des classes, etc. Paris occupe une place éminente dans ce siècle.

Elle devient une ville d'accueil, où de nombreux provinciaux et étrangers viennent chercher une vie meilleure. Nos trois habitants du palier font partie de ceux-là. Risler aîné est le seul des trois qui a un travail, les deux autres restent oisifs. Nous avons déjà signalé le passe-temps de M. Chèbe, le déclassé, qui consistait à surveiller l'avancée des travaux. À travers notre deuxième oisif, M. Delobelle, nous allons pénétrer dans les dessous du monde du théâtre, par extension celui de la bohème que notre auteur connaît pour l'avoir fréquenté.

Pour reprendre les propos de Gabrielle Melison-Hirchwald, la vie de bohème caractérise ainsi une étape initiatique dans l'existence d'un artiste et non pas un état irrémédiable » (Melison-Hirchwald, 2011: 2). Nous retrouvons dans cet article exceptionnel les clés pour dépister un raté. À leur tête, nous retrouvons, évidemment chacun brillant dans son domaine, M. Chèbe, raté dans le commerce, et M. Delobelle, triomphant dans celui des cabotins. Nous allons brièvement entrevoir ce monde d'artistes, la plupart originaires de la province, qui vivotera à la capitale. Comme tout raté qui se respecte, ils vivent au crochet de quelqu'un, Delobelle aux dépens de sa femme et enfant, aux dépens de Delobelle, des camarades parasites de la bohème, et par extension, aux dépens de Mme Delobelle et de Désirée, qui ont les épaules bien larges. La capitale est sans merci pour ces cigales qui vantent leurs gloires passées.

C'est dans un atelier de faux que la petite Chèbe a terminé sa formation à la corruption. Entourée de ses camarades qui ne rêvent elles aussi que de s'entourer de luxe, de devenir riches, elles parlent des sorties, des bals masqués, des théâtres, des restaurants à la mode, etc. Le développement du secteur de la mode a déclenché la naissance d'une société de consommation. Ainsi, le dénonce le procureur général Dupin, dans son discours *Sur le luxe effréné des femmes*<sup>7</sup>. L'ambitieuse Sidonie nous introduit dans cette vie mondaine

---

<sup>7</sup> « Une autre cause de prostitution, - et ici je m'adresse encore plus aux hautes qu'aux basses classes, - parce que l'exemple descend de haut en bas bien plus qu'il ne remonte en haut. N'est-ce pas une cause évidente de prostitution que l'exagération du luxe, que l'excès des toilettes qui jettent tout le monde hors de ses voies ? Les grandes situations même s'en effrayent ; et, à chaque hiver, à chaque saison, la révélation éclate sur des mémoires de modes que les fortunes les plus considérables suffisent à peine à éteindre, et qui tombent quelques fois en atermoiements et en liquidation. Cela descend dans les classes inférieures par imitation, par esprit d'égalité. Chacune veut avoir la même toilette que les autres. [...] Quand on va ou qu'on doit aller à une fête, qu'on veut y faire quelque figure et qu'on n'a pas de quoi, l'amour-propre l'emporte ; on répugne à le dire au

foisonnante, dans laquelle, logiquement, elle sonne faux. Depuis toute petite, la mode était à sa portée chez les Delobelle, dans ses incursions chez les Fromont, puis sa formation s'est complétée dans l'atelier de Mlle Le Mire, où ses camarades ouvrières lui ont ouvert les coulisses du luxe. Elle trouvera en Georges un deuxième mari, beaucoup plus riche qui paiera ses « caprices extravagants et les dépenses exagérées » (Daudet, 1987 : I, 1028) : un châle en cachemire à six mille francs, une rivière en diamants à trente mille francs... Sidonie fait preuve d'ostentation, elle obtient de son mari un coupé, une maison à la campagne (à Asnières), un piano, etc. Tout un luxe superflu dont elle se lasse assez vite. C'est l'édifice des valeurs traditionnelles qui se lézarde dans cette ville, on retrouve dans le personnage de Sidonie le vice dénoncé par d'autres auteurs, notamment par Zola.

### **Crise à la maison Fromont jeune et Risler aîné**

La mort de Fromont, le père de Claire, va déclencher l'entrée en scène de Sidonie, encore plus assoiffée de luxe. Il incarnait un savoir-faire acquis tout au long d'une vie de travail. D'emblée, la vie de la fabrique après la mort du fondateur ne semble pas troublée. Risler est un homme droit, dévoué à son travail et à l'entreprise dont il vient d'être nommé associé, et puis il travaille sur une nouvelle imprimeuse qui va révolutionner l'industrie des papiers peints.

L'appétit vorace de Sidonie pour le luxe, comme nous l'avons déjà mentionné, va dégrader Georges, le jeune associé. Il fera tout pour garder cette sangsue à ses côtés, quitte à humilier sa femme, son meilleur ami et mettre en péril la fabrique. Il n'est plus maître de ses décisions, il cède à tous ses caprices compromettant les caisses de la fabrique. Sigismond le comptable de la maison Fromont doit faire face à l'échéance d'une lettre de cent mille francs. Il pense faire une tournée pour réclamer l'argent à ses débiteurs. Malheureusement, il apprend que Fromont jeune est déjà venu pour s'occuper personnellement de régler ces dettes.

Et le brave homme s'en alla en essuyant ses yeux, où perlaient de grosses larmes de cette bonne partie de rire qu'il venait de faire. Derrière lui les jeunes gens se regardèrent en hochant la tête. Ils avaient compris.

L'étourdissement du coup reçu avait été si terrible, que le caissier une fois dehors fut obligé de s'asseoir sur un banc. Voilà donc pourquoi Georges ne prenait plus d'argent à la caisse.

Il faisait ses rentrées lui-même (Daudet, 1987 : I, 1125-1126).

Voilà une situation humiliante pour Sigismond. Claire souffrira également une terrible humiliation lorsqu'elle ira demander la somme à son grand-père et elle apprendra la cause de

---

mari : la caisse conjugale est vide ; on s'habille à crédit, on signe des billets, des lettres de change pour lesquelles on cherche des endosseurs, et dont l'échéance est toujours fatale à la vertu» (Dupin, 1865 : 30-31).



la ruine. Risler subira un choc violent qui lui coûtera presque la vie. Lorsqu'il récupère la conscience, il chasse Sidonie et récupère tous les objets de valeur. Risler prendra des mesures exceptionnelles pour faire face à cette « crise effrayante » (Daudet, 1987 : I, 1156).

« [...] Il faudra nous restreindre, diminuer nos frais, faire toutes les économies que nous pourrons. Nous avons cinq dessinateurs, nous n'en aurons plus que deux. Je me charge, en prenant sur mes nuits, de faire oublier l'absence des autres. En outre, à partir de ce mois, je renonce à ma part d'associé. Je toucherai mes appointements de contremaître, comme avant, et rien de plus » (Daudet, 1987 : I, 1156-1157).

Il est intéressant de signaler que la crise de la fabrique n'est pas seulement une crise économique, il s'agit aussi d'une crise de mœurs dans le comportement des ouvriers. Comme dit le proverbe, quand le chat n'est pas là, les souris dansent. Et, elles en sont épuisées !

Cette indifférence des patrons pour les affaires de la fabrique, ce manque absolu de surveillance avaient amené peu à peu à la désorganisation de tout. Ouvriers et employés en prenaient à leur aise, venaient tard à leurs occupations, s'esquivaient de bonne heure, sans souci de la vieille cloche qui, après avoir si longtemps mené le travail, semblait maintenant sonner l'alarme de la déroute (Daudet, 1987 : I, 1117).

La ruine a touché la fabrique, mais heureusement grâce à la prompt intervention de Risler, elle n'en sortira que plus renforcée. Les deux personnages éponymes ne sont pas les héros du roman comme on pourrait penser à priori, le véritable héros du roman est la fabrique. C'est la seule qui résiste aux ravages de la pernicieuse Sidonie.

Nous avons observé tout au long de ce travail les conséquences dévastatrices d'un être dérangé. De même, nous avons assisté à sa construction identitaire grâce à ses expériences et ses relations avec les autres. Sidonie, insatisfaite dès le début de son existence, cherchera obsessivement à combler ce désir. Ce sera toujours peine perdue puisque, en tant que névrosée, elle ne sera jamais satisfaite. L'amour adultéré accompagné de ces chassés-croisés improbables fait de ce roman l'expression d'une crise dans toutes ses dimensions, un roman de vies manquées. Alphonse Daudet inaugure son cycle romanesque avec un grand roman qui reflète les maux de la société moderne.

### **Références bibliographiques**

ALBALAT, A. (1884) *L'amour chez Daudet (essai)*. Paris : Ed. Paul Ollendorff.

BONNIN-PONNIER, J. (2013) « La question du héros dans *Numa Roumestan* », *Le Petit Chose*, n°102, p.53-65. Fontvieille : Association des amis d'Alphonse Daudet.

DAUDET, A. (1987) *Œuvres*. Paris : Ed. Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade, 3 vols.).

DAUDET, L. (1941) *Vie d'Alphonse Daudet*. Paris : Ed. Gallimard.

DESPREZ, L. (1884) *L'évolution naturaliste*. Paris : Ed. Tresse.

DUFIEF, A.-S. (1997) *Alphonse Daudet romancier*. Paris. Ed. Honoré Champion.

MELISON-HIRCHWALD, G. (2011) « Comment réussir à bien rater sa vie ? Mode d'emploi à travers quelques figures de ratés de la seconde moitié du XIXème siècle », *Post-Scriptum.ORG*, n°13.

PERROT, M. (1999) « Figures et rôles », in M. Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée, vol.4 : De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Ed. Le Seuil, pp.109-165.

**CRISE IDENTITAIRE ET RÉBELLION. L'ENFANCE D'UN ÉCRIVAIN DANS *LE CŒUR À RIRE ET À PLEURER* DE MARYSE CONDÉ.**

Yolanda B. Jover Silvestre  
Universidad de Almería

**Resumen**

Maryse, última de ocho hermanos e hija de padres de edad madura, es una niña que descubre la vida en la isla de Guadalupe, con todo lo que le verbo «descubrir» implica. Contra todo y contra todos, su personalidad se desarrolla a golpe de descubrimientos, de desgracias y de sufrimiento, pero también de risas y felicidad. Primero contra sus padres y su familia, en particular su madre, después contra la sociedad de Guadalupe de los años cincuenta y finalmente contra Francia, país que la ignora, Maryse reivindica su libertad y su identidad de mujer negra.

**Résumé**

Maryse, dernière-née de huit enfants et fille de parents âgés, est une fillette qui découvre la vie de la Guadeloupe, avec tout ce que le verbe « découvrir » implique. Contre tout et contre tous, sa personnalité se développe à coup de découvertes, de malheurs et de souffrance, mais aussi de rires, de rêves et de moments de bonheur. D'abord contre ses parents et sa famille, plus particulièrement contre sa mère, puis contre la société guadeloupéenne des années cinquante, et enfin contre une France qui semble l'ignorer, Maryse revendique sa liberté et son identité de femme noire.

Maryse Condé publie en 1999 son ouvrage *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*. Autobiographie ou fiction ? Contes ou vérité ? L'écrivain sait créer une ambiguïté avant même que le lecteur ne commence la lecture, et la citation en exergue de Marcel Proust (*Contre Sainte-Beuve*) éveille encore plus, si besoin en était, la curiosité du lecteur « Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'existe pas. ». L'auteur donc laisse à la perspicacité du lecteur le choix dans les diverses situations vécues, ou déformées par la mémoire, car il semble que c'est de cela qu'il s'agit, plutôt que d'invention. Ces récits (il y a dix-sept chapitres ou récits) sont contés à la première personne du singulier, et c'est la

voix de l'écrivain qui traverse le texte et s'adresse au lecteur. De la naissance à Pointe-à-Pitre à la Sorbonne : c'est cette période de sa vie qui nous est retracée. Période troublée et fascinante, qui a fait de cette jeune femme l'immense écrivain qu'elle est devenue.

Parents âgée, frères et sœurs beaucoup plus grands, cela se résume en un seul mot: solitude. Solitude d'une petite fille extrêmement intelligente qui ne trouve pas sa place dans la famille, même si elle est outrageusement gâtée et aimée par tous. Maryse a l'impression qu'elle est un simple accident de la nature, pas une enfant voulue, et c'est ainsi qu'elle se sent traitée. D'ailleurs elle le dit dès le début du livre :

J'étais la petite dernière. Un des récits mythique de la famille concernait ma naissance. Mon père portait droit ses soixante-trois ans. Ma mère venait de fêter ses quarante-trois ans. Quand elle ne vit plus son sang, elle crut aux premiers signes de la ménopause et elle courut trouver son gynécologue le docteur Mélas qui l'avait accouchée sept fois [...]

-Ça m'a fait tellement honte, racontait ma mère à ses amies, que pendant les premiers mois de ma grossesse, c'était comme si j'étais fille mère. J'essayais de cacher mon ventre devant moi.

Elle avait beau ajouter en me couvrant de baisers que sa kras à boyo était devenue son petit bâton de vieillesse, en entendant cette histoire, j'éprouvais à chaque fois le même chagrin : je n'avais pas été désirée (Condé, 1999 : 12-13).

Les choses sont claires, le dernier enfant est un « kras a boyo »<sup>1</sup>, c'est certain que, pour une enfant sensible, s'entendre traiter ainsi peut déclencher un terrible sentiment d'humiliation, alors que pour sa maman ce n'est qu'un trait d'humour sans conséquence. Cette expression malheureuse, l'écrivain ne la pardonnera pas de sitôt. Puisque ses parents ne donnent pas d'explications aux événements qui se produisent dans la vie quotidienne commune, Maryse va essayer de déduire et surtout de comprendre. Comprendre ! Voilà le mot magique pour la fillette qui ne supporte pas de ne pas avoir droit à des explications. Cette naissance, sa naissance, n'a aucun sens pour elle puisqu'elle est, somme toute, triviale :

Il me plaît de penser que mon premier hurlement de terreur résonna inaperçu au milieu de la liesse d'une ville. Je veux croire que ce fut un signe, signe que je saurais dissimuler les plus grands chagrins sous un abord riant. J'en voulu à ma grande sœur Émilía qui elle aussi était née au milieu des pétarades et des feux d'artifice d'un 14 juillet. Elle volait à ma naissance ce qui lui donnait son caractère unique [...] Rien ne me faisait comprendre pourquoi je n'étais pas restée à l'intérieur de son ventre. Les couleurs et les lumières du monde autour de moi ne me consolaient pas de l'opacité où, neuf mois durant, j'avais circulé, aveugle et bienheureuse avec mes nageoires de poisson-chat. Je n'avais qu'une seule envie : retourner là d'où j'étais venue et, ainsi, retrouver un bonheur que, je le savais, je ne goûterais plus (Condé, 1999 : 26-27).

---

<sup>1</sup> Crasse à boyaux.

Cette prémonition de malheurs à venir et de bonheurs gâchés s'est avérée exacte<sup>2</sup>, malheureusement. Affamée de tendresse, que ses parents ne savent pas lui donner, solitaire et rêveuse, Maryse s'enferme dans son monde de fiction et forge les armes du futur écrivain qu'elle va devenir, non sans blessures de l'âme et du cœur : « Seule, je m'amusais comme je pouvais. Je sautais à cloche-pied dans les allées. Je shootais des cailloux. J'écartais les bras et je devenais un avion qui s'élève dans les airs. J'interpellais les étoiles et le croissant de lune. A voix haute, avec de grands gestes, je me racontais des histoires. » (Condé, 1999:47). Ces histoires, c'est à nous lecteurs, qu'elle les racontera plus tard. A ce problème personnel de détresse dans le milieu familial s'ajoute un autre problème qui s'aggrave à mesure que la fillette grandit : son problème identitaire. Ces deux désespoirs, car il s'agit bien de cela, vont empoisonner son enfance et diriger sa vie d'adulte et d'écrivain. Comment ne pas sentir l'amertume et la déception dans les premières lignes de *le cœur à rire et à pleurer* ? :

Si quelqu'un avait demandé à mes parents leur opinion sur la Deuxième Guerre mondiale, ils auraient répondu sans hésiter que c'était la période la plus sombre qu'ils aient connue. Non pas à cause de la France coupée en deux, des camps de Drancy ou d'Auschwitz, de l'extermination de six millions de juifs, ni de tous ces crimes contre l'humanité qui n'ont pas fini d'être payés, mais parce que pendant sept interminables années, ils avaient été privés de ce qui comptait le plus pour eux : leurs voyages en France. Comme mon père était un ancien fonctionnaire et ma mère en exercice, ils bénéficiaient régulièrement d'un congé « en métropole » avec leurs enfants. Pour eux, la France n'était nullement le siège du pouvoir colonial. C'était véritablement la mère patrie et Paris, la Ville lumière qui seule donnait de l'éclat à leurs existences [...] Aussi dès le mitan de l'année 1946, ils reprirent avec délices le paquebot qui devait les mener au port du Havre, première escale sur le chemin de retour au pays d'adoption (Condé, 1999 : 11-12).

Les parents sont français et, surtout, se sentent français, pourtant Maryse, malgré son jeune âge, sent qu'ils lui cachent quelque chose. C'est à travers la langue, qui bien plus tard sera son instrument de travail, que l'enfant prend conscience de la distance entre ses parents et certains français. Les garçons de café à Paris qui les félicitent parce qu'ils parlent bien français, et la réaction des parents à continuation, tout cela provoque en elle une profonde inquiétude : « Mes parents recevaient le compliment sans broncher ni sourire et se bornaient à hocher du chef. Une fois que les garçons avaient tourné le dos, ils nous prenaient à témoin-pourtant nous somme aussi français qu'eux... ». (Condé, 1999 : 11-12). Comment passer outre ? Impossible, elle veut savoir, et le mot « aliéné » prononcé par son frère aîné au sujet de leurs parents, la frappe de plein fouet. Ce simple mot, qu'elle ne comprend pas mais qui lui

---

<sup>2</sup> Lire le dernier ouvrage autobiographique *La vie sans fards* (2012).

semble chargé de menaces va, en une nuit d'insomnie et de réflexion, changer la fillette innocente et songeuse en une tout autre enfant :

À sa mine, au ton de sa voix, je sentais qu'« aliénés », cette parole mystérieuse, désignait une qualité d'affection honteuse comme la blennorragie, peut-être même mortelle comme la fièvre typhoïde qui l'année passée avait emporté des quantités de gens à La Pointe. A minuit, à force de coller tous les indices entre eux, je finis par bâtir un semblant de théorie, Une personne aliénée est une personne qui cherche à être ce qu'elle ne peut pas être parce qu'elle n'aime pas ce qu'elle est. À deux heures du matin, au moment de prendre sommeil, je me fis le serment confus de ne jamais devenir une aliénée. En conséquence, je me réveillai une tout autre petite fille. D'enfant modèle, je devins répliqueuse et raisonneuse. Comme je ne savais pas très bien ce que je visais, il me suffisait de questionner tout ce que mes parents proposaient (Condé, 1999 : 16-17).

Lorsque l'on appartient à la classe des hauts fonctionnaires de la Guadeloupe, comment peut-on accepter ce mépris doucereux de gens situés, en comparaison, si bas dans l'échelle sociale de la société française ? Qui sont ses parents ? Qui est-elle ? Et le silence effrayant des parents qui ne veulent surtout pas parler de cela, simplement parce qu'ils croient être au-dessus de tout, détruisent la candeur enfantine de Maryse et déséquilibrent son enfance. D'ailleurs elle le dit clairement ci-dessus « je ne savais pas très bien ce que je visais... » ce sont donc ses parents qui font faire l'objet de sa rage et de sa contestation, parfois injuste mais ô combien cohérente ! La photo de famille qu'elle décrit sans contemplation est d'une franchise proche de la cruauté :

Une photo prise à la fin de ce séjour en France nous montre au jardin du Luxembourg. Mes frères et sœurs en rang d'oignons. Mon père, moustachu, vêtu d'un pardessus à revers de fourrure façon pelisse. Ma mère souriant de toutes ses dents de perle, ses yeux en amande étirés sous son taupé gris. Entre ses jambes, moi, maigrichonne, enlaidie par cette mine boudeuse et excédée que je devais cultiver jusqu'à la fin de l'adolescence, jusqu'à ce que le sort ingrat qui frappe toujours trop durement les enfants ingrats fasse de moi une orpheline dès vingt ans (Condé, 1999 : 17).

L'école va encore aggraver ce mal-être car elle met la fillette face à face avec la misère de ceux qui ne peuvent pas avoir accès à la culture en général, et à la française en particulier. C'est à cette période de sa vie que les relations familiales commencent sérieusement à se déchirer. Une bonne, qui parce que sa fille est gravement malade, ne peut se présenter à son travail, est renvoyée immédiatement et sans remord par la mère de famille. C'est le choc pour Maryse, qui commence à entrevoir ce qui sera son cheval de bataille sa vie durant : les conflits sociaux et raciaux de ces sociétés qui subissent depuis si longtemps la main-mise de pays colonisateurs comme la France, et qui ont su élever socialement certaines

classes sociales autochtones pour en faire des défenseurs de l'ordre établi. La misère et le désespoir de certains quartiers de La Pointe n'existent pas pour les parents, simplement ils ne les voient pas puisqu'ils ne les côtoient pas. L'explication est limpide « Mes parents m'offrirent la leur. Le monde se divisait en deux classes : la classe des enfants bien habillés, bien chaussés, qui s'en vont à l'école pour apprendre et devenir quelqu'un. L'autre classe, celle des scélérats et des envieux qui ne cherchent qu'à leur nuire. » (Condé, 1999 : 34), ce à quoi son frère Sandrino, jeune homme intelligent sensible, répondra « Les pères [...] ont mangé des raisins verts et les dents des enfants sont agacées. » (Condé, 1999 : 34). Les rôles s'inversent lorsque une fillette blanche, en jouant, décide que Maryse est sa bonne et qu'elle peut la frapper :

Le lendemain, Anne-Marie, m'attendait au même endroit. Pendant plus d'une semaine, elle fut fidèle au poste et je me livrai sans protester à ses sévices. Après qu'elle eut manqué m'éborgner, je finis par protester, lassée de sa brutalité :

- Je ne veux plus que tu me donnes des coups.

Elle ricana et m'allongea une vicieuse bourrade au creux de l'estomac ;

- Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse

Sur le chemin du retour, je ne lui trouvais ni rime ni raison [...] j'interrogeai ma mère.

- Pourquoi doit-on donner des coups aux nègres ?

Ma mère sembla estomaquée, elle s'exclama :

Comment une petite fille aussi intelligente que toi peut-elle poser de pareilles questions ?

(Condé, 1999 : 49).

L'enfant va insister, poser des questions et se faire rabrouer par ses parents jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'il est des choses qu'il vaut mieux taire « Je devinais qu'un secret était caché au fond de mon passé [...] Il valait mieux l'enfouir au fin fond de ma mémoire, comme mon père et ma mère, comme tous les gens que nous fréquentions, semblaient l'avoir fait. » (Condé, 1999 : 51). Il en est de même pour tout ce que l'enfant ne comprend pas et questionne dans le milieu familial, comme par exemple la mort de Mabo Julie, sa nounou, que sa mère lui annonce sans ménagements, ce qui provoque en elle une douleur atroce « J'eus l'étrange impression que la lune passait entre la terre et le soleil et que l'ombre devenait épaisse autour de moi » (Condé, 1999 : 56). À nouveau, la mère, rigoureuse et sèche, ne comprend pas l'angoisse de l'enfant et ne sait que lui lancer un « tiens-toi bien voyons » au lieu de la prendre dans ses bras et calmer le chagrin enfantin. Les relations mère-fille deviennent, au fur et à mesure du temps qui passe, de plus en plus tendues. La mère sentant sa fille s'éloigner sans comprendre que Maryse ne demande que de l'amour et des ...explications, la fille s'enfermant de plus en plus dans un monde secret qui l'éloigne de sa

famille, et de ses parents en particulier. Seule son imagination, sa mythomanie (dit sa mère) lui apporte des instants de bonheur :

À mon jeune âge, la vie me pesait. Elle était trop bien réglée. Sans fioritures ni fantaisies. Je l'ai déjà dit, nous n'avions ni parents ni alliés. Nous ne recevions personne. Les visites des amies de ma mère ne coupaient pas la monotonie de l'existence. C'étaient toujours les mêmes, poudrées, chapeauté, bijoutées : Mme Boricot, Mme Revert, Mme Asdrubal. Rares celles qui trouvaient grâce à ses yeux. Celle-là riait trop fort. Celle-là racontait des blagues grivoises devant les enfants. Celle-là aimait trop les douteux calambours. Jamais de fêtes de famille, de banquets, de ripailles sans fin, de veillées. Jamais de bals, de danse, de musique. En outre, au fond de moi-même j'éprouvais déjà ce sentiment d'à-quoi-bon qui m'a rarement quittée et que, par la suite, j'ai essayé de dissimuler sous une frénésie d'activité. Je n'étais bien que lorsque j'inventais des univers à ma fantaisie (Condé, 1999: 70).

La vérité aussi est souvent un tabou lorsqu'elle peut détruire l'image de la mère ou de la famille. L'écrivain raconte un événement qui va la marquer à vie « L'anniversaire de ma mère tombait le 28 avril, date que rien n'a jamais pu effacer de ma mémoire. » (Condé, 1999 : 77), dans le poème qu'elle écrit pour sa mère, elle la décrit comme un personnage hors du commun « ma mère était comparée à une des sœurs Gorgones, la tête couronnée d'une chevelure de serpents venimeux [...] à Léda, dont la douce beauté séduisit le plus puissant des dieux... » (Condé, 1999 : 84) mais la colère froide de la mère qui s'enferme à double clé dans sa chambre terrorise la fillette, et c'est l'appel au secours auquel cette femme âgée, qui aime beaucoup sa fille mais est incapable de le lui démontrer, ne répond pas qui va définitivement séparer la mère et la fille :

J'éprouvai d'abord un sentiment capiteux qui ressemblait à de l'orgueil. Moi, dix ans, la petite dernière, j'avais dompté la Bête qui menaçait d'avalier le soleil. J'avais arrêté les bœufs de Porto Rico en plein galop. Puis le désespoir me prit. Bon Dieu, qu'est-ce que j'avais fait ? Je n'avais pas retenu la leçon [...] Il ne faut pas dire la vérité. Jamais. Jamais. À ceux qu'on aime. Il faut les peindre sous les plus brillantes couleurs. Leur donner à s'admirer. Leur faire croire qu'ils sont ce qu'ils ne sont pas. Je me précipitai hors du salon, montai l'escalier quatre à quatre. Mais la porte de la chambre à coucher de ma mère était close. J'eus beau hurler, cogner sur le bois des deux poings, et aussi des deux pieds, elle ne s'ouvrit pas. Je passai la nuit à pleurer (Condé, 1999 : 85).

Le divorce, qui apparaît comme une fêlure dans une famille parfaite, ne doit pas être commenté, et Maryse, toujours elle, dans son innocence enfantine raconte le « secret » à sa meilleure amie : sa sœur qui vit à Paris vient de divorcer. L'histoire fait le tour de la ville, au grand désespoir de ses parents qui lui font la leçon, une leçon qu'elle ne devra jamais oublier



parce qu'un tel comportement est une marque de faiblesse, et que cette faiblesse peut détruire leur petit monde :

Mes parents me répétèrent la chanson déjà maintes fois entendue. Nous étions assiégés de tous côtés. Divorce. Détresse. Maladie. Déficit financier. Échec scolaire. Si par impossible, ces drames survenaient, rien n'en devait transpirer parce que alors, comme je venais d'en être témoin, nos ennemis toujours aux aguets tireraient avantage de notre malheur. Le leitmotiv revint. Comment est-ce qu'une petite fille aussi douée que moi ne comprenait pas cela ? Pourquoi est-ce que j'y mettais tant de mauvaise volonté ? Je n'entendis jamais prononcer une seule parole de compassion pour Émilia. Je ne sus jamais ce qui avait causé le désolant épilogue de son union avec Joris. À la vérité, personne ne s'en préoccupait. Émilia était coupable. L'échec de son mariage avec l'héritier des Tertulliens privait mes parents d'un lustre de plus. Il ouvrait une brèche dans l'orgueilleuse muraille dont notre famille entendait s'entourer. Pour cette raison, personne ne pouvait la plaindre (Condé, 1999 : 102).

Il n'y a pas que des sentiments interdits, il y a aussi des mots interdits, une langue, le créole, qui ne doit surtout pas être utilisée par la classe de Grands Nègres (c'est ainsi que l'écrivain les nomme, avec une certaine dérision) de la Guadeloupe. Tout ce qui est interdit sans explication provoque l'effet contraire : une attirance, souvent incontrôlable. Maryse, qui ne peut jouer avec les enfants considérés comme inférieurs et qui parlent créole, est autorisée à chanter avec les enfants du quartier des chants de Noël dans la rue, mais seulement en français « En bon français. En français-français » (Condé, 1999 : 96). Ces interdits font que Maryse peu à peu se détache non seulement des siens mais aussi de tout ce qu'ils aiment ; la langue française, Paris, la France... Au début c'est un rejet « épidermique », et c'est justement à Paris, lors d'un long séjour (elle est inscrite au lycée Fénelon) « Je devais avoir treize ans. Encore un séjour “ en métropole ”. Le troisième ou le quatrième depuis la fin de la guerre. J'étais de moins en moins persuadée que Paris est la capitale de l'univers. » (Condé, 1999 : 113), que la question de son identité va se poser et influencer sérieusement son caractère et sa vie. C'est là, plus qu'à Pointe à Pitre, que ses parents (et elle aussi) sont hors norme, et si eux ne le voient pas ou ne veulent pas le voir, elle, elle prend conscience de sa différence :

Paris, pour moi, était une ville sans soleil, un enferment de pierres arides, un enchevêtrement de métro et d'autobus où les gens commentaient sans se gêner sur ma personne :

-Elle est mignonne, la petite négresse !

Ce n'était pas le mot « négresse » qui me brûlait. En ce temps-là, il était usuel. C'était le ton. Surprise. J'étais une surprise. L'exception d'une race que les Blancs s'obstinaient à croire repoussante et barbare (Condé, 1999 : 113-114).

La réaction est toujours la même chez cette enfant à la sensibilité à fleur de peau : le refus de se plier aux règles, l'impertinence et l'irrévérence comme seules armes de défense. « Dans ce bahut prestigieux, mais austère, je m'étais, comme à l'accoutumé, mis à dos tous les professeurs par mes insolences. Par contre, et pour la même raison, j'avais gagné le statut de meneuse, et je m'étais fait pas mal d'amies. » (Condé, 1999 : 114). Le Paris des années cinquante c'est le Paris où naissent les mouvements littéraires de la Négritude, mouvements méconnus par les parents « Au cours de ces séjours en France, mon père ne prit jamais le chemin de la rue des Écoles où la revue *Présence africaine* sortait du cerveau d'Alioune Diop » (Condé, 1999 : 17). Ce ne sont pas Césaire ou Sédar Senghor qui vont montrer le chemin de la vérité et de l'identité orgueilleuse de la Négritude, c'est Joseph Zobel et son roman *La rue Cases-Nègres*. Un professeur demande à l'adolescente de faire un exposé sur un livre de son pays (quel pays ? la littérature française n'est pas celle de son pays ?) « En m'invitant à parler de mon pays, elle ne voulait pas seulement nous distraire. Elle m'offrait l'occasion de me libérer de ce qui, d'après elle, me pesait sur le cœur. » (Condé, 1999 : 96). C'est la rencontre enfin avec cette vérité qu'on lui a cachée, après la lecture plus jamais rien ne sera comme avant :

J'eus peur de révéler l'abîme qui me séparait de José. Aux yeux de ce professeur communiste, aux yeux de la classe tout entière, les vraies Antilles, c'étaient celles que j'étais coupable de ne pas connaître [...] Aujourd'hui tout me porte à croire que ce que j'ai appelé plus tard un peu pompeusement « mon engagement politique » est né de ce moment-là, de mon identification forcée au malheureux José. La lecture de Joseph Zobel, plus que des discours théoriques, m'a ouvert les yeux. Alors j'ai compris que le milieu auquel j'appartenais n'avait rien de rien à offrir et j'ai commencé de le prendre en grippe. À cause de lui, j'étais sans saveur ni parfum, un mauvais décalque des petits français que je côtoyais. J'étais «peau noire, masque blanc» et c'est pour moi que Frantz Fanon allait écrire (Condé, 1999 : 119-120).

L'on n'appartient pas à un pays s'il nous est inconnu. La nature fait partie de l'identité, comme la langue ou la couleur de la peau. C'est à Gourbeyre, que Maryse va compléter sa recherche identitaire. Les yeux grands ouverts, le cœur léger et libre, elle part à la découverte de son île « Je regardais de tous mes yeux et j'avais l'intuition que j'étais née, sans le savoir, dans un coin du paradis terrestre. » (Condé, 1999 : 122). La petite rebelle grandit, ses parents sont deux vieillards sans énergie qui ont de moins en moins d'influence sur elle « Mon adolescence avait la couleur d'une fin de vie. Je me retrouvais face à deux vieux corps dont je ne comprenais pas les humeurs. Dans notre maison régnait une atmosphère de veillée funèbre. C'était comme si je rôdais dans un cimetière... » (Condé, 1999

: 130-131). Avoir seize ans et un vélo flambant neuf, c'est suffisant pour se sentir sans attaches et partir à l'aventure : celle de connaître son propre pays et aussi ses habitants « Je ne m'occupai plus de ma mauvaise réputation. Je pédalais, je pédalais [...] Et sans que je comprenne pourquoi, ma vitesse me monta à la tête. Elle me rendit libre, de toute liberté dont j'allai bientôt jouir. » (Condé, 1999 : 132-134). Avoir seize ans c'est aussi, excellente élève, avoir son Bac et partir à Paris faire Hypokhâgne. Elle a pris le pouls de sa merveilleuse île, c'est le moment de prendre aussi celui du monde, sans lâcheté et sans peur. L'aventure de vivre seule commence et l'adolescente se sent préparée. Paris n'a aucun attrait mais c'est là qu'il faut aller, et elle y va « Au milieu des années 50, un 4 septembre, déjà emmitouflé dans les couleurs de l'automne, je retrouvai Paris. Sans enthousiasme. Sans déplaisir non plus. Avec indifférence. Une vieille connaissance. J'avais commencé de n'être plus ce que j'étais... » (Condé, 1999 : 137). C'est le Paris multiracial où se retrouvent les étudiants africains comme Cheikh Hamidou Kane ou Cheikh Anta Diop, mais pour une jeune fille de cet âge, aller vers eux est impossible « ... j'entendais le cœur de la vie qui battait, loin de ces serres d'ennui. Le monde existait aux alentours. Il vibrait. Mais comment trouver la route qui y menait ? » (Condé, 1999 : 140). La liberté n'est pas facile à vivre et Maryse, si jeune, est perdue dans ce monde où elle est si seule. C'est de sa mère dont elle a besoin maintenant qu'elles sont si loin l'une de l'autre, que les disputes sont presque risibles tellement elles semblent des broutilles dérisoires :

Je n'aurais jamais imaginé combien ma mère allait me manquer. Je m'apercevais qu'elle était comme dit le poème d'Auden « mon matin, mon midi, mon serein, mon carême et mon hivernage ». Loin d'elle je n'avais plus d'appétit. Je me réveillais de sommeils fiévreux espérant que j'allais me retrouver serrée contre sa poitrine. Je lui écrivais chaque jour des pages et des pages, la suppliant de me pardonner ma mauvaise conduite des récentes années et lui répétant combien je l'aimais. A l'arrivée à Dieppe, je postai dix lettres d'un coup. Elle mit du temps à me répondre. Puis elle m'adressa alors de courts billets sans âme que terminaient invariablement la formule creuse : « Ta maman qui pense à toi ». J'essaie encore maintenant de me consoler. Cette surprenante indifférence était probablement de nature pathologique. Elle devait être le premier signe de la mystérieuse maladie qui la cloua un matin au lit et la fit partir quelques jours plus tard dans son sommeil (Condé, 1999 : 137-138).

Etre noire n'est pas facile, surtout si dans une Grande École vous vous ennuyez à mourir, et qu'un professeur (blanche bien entendu) vous considère comme paresseuse et sotte « à l'évidence j'incarnais la dégradation de l'Afrique transportée dans le Nouveau Monde » (Condé, 1999 : 142). Ses lointaines origines vont arriver jusqu'à elle guidées par l'amour d'un jeune haïtien. Pour recommencer, se reconstruire, il faut laisser tomber ce qui gêne, et la vie

cruelle si souvent, lui réserve une mauvaise surprise : la mort de sa mère. Sans le savoir, elle lui avait fait ses adieux au moment même où elles se retrouvaient, après tant de blessures, la veille de son départ pour la France :

Elle était vieille et seule [...] Seule et vieille. Je grimpais sur son lit comme du temps où j'étais petite, où rien ne pouvait m'en empêcher, même les plus sévères interdictions. Je la serrai dans mes bras, fort, fort, et la couvris de baisers. Brusquement, comme un signal, nous nous mîmes à pleurer. Sur quoi ? Sur le bien aimé Sandrino qui se mourait au loin. Sur la fin de mon enfance. Sur la fin d'une certaine forme de vie. D'un certain bonheur.

Je glissai ma main entre ses seins qui avaient allaité huit enfants, à présent inutiles, flétris, et je passai toute la nuit, elle agrippée à moi, moi roulée en boule contre son flanc, dans son odeur d'âge et d'arnica, dans sa chaleur.

C'est de cette étreinte-là dont je veux me souvenir (Condé, 1999 : 135-136).

Maryse est prête pour aller à la rencontre de la vie qu'elle a imaginée, sans savoir que la souffrance, la maladie et la mort, mais aussi le bonheur d'écrire et d'aimer seraient sa force et ses armes, et que la deuxième partie de sa vie qu'elle a rédigée en 2012 dans le livre *La viesans fards* n'aurait pu être écrite sans cette douleur qui, tout le long de sa vie, ne l'a jamais quittée.

C'est l'amour, après le terrible deuil, qui va faire éclore le grand écrivain qui se cache en Maryse. Sans parents, sans famille, presque sans amis, seul ce sentiment pouvait remettre debout la jeune femme. C'est dans ce Paris qu'elle n'a jamais aimé, qu'elle découvre ses origines et sa fierté de femme noire. Le parcours a été long et mouvementé, d'ailleurs la vie de l'écrivain l'a toujours été, mais elle semble arriver enfin au but : se connaître. Son enfance aussi a été parcourue de bonheurs et de rires, mais c'est le mot « solitude » qui pourrait la résumer sans trop d'erreurs. C'est ainsi qu'elle termine son livre :

Nous nous engageâmes sur le boulevard Saint-Michel, zébré de lumières. Les yeux écarquillés, le troupeau de voitures roulait en mugissant vers la Seine. Ce soir-là sans que je m'en aperçoive, ma solitude se détacha de moi et me fit ses adieux. Elle m'avait fidèlement accompagnée pendant plus de deux ans. Je n'avais plus besoin d'elle. Je venais de la rencontrer, la vraie vie, avec son cortège de deuils, de ratages, de souffrances indicibles, et de bonheurs trop tardifs. Elle resta debout au coin de la rue Cujas agitant faiblement la main. Mais moi, ingrate, je ne la regardai même pas tandis que je m'avançais faussement éblouie vers l'avenir (Condé, 1999 : 155).

L'auteur termine une phase de sa vie, mais elle annonce ce que le destin lui réserve. Sans ambiguïté et sans rien cacher, elle a raconté (contes ? réalité ?) son enfance, en se présentant sans pudeur comme une fillette souvent désagréable mais désirant être aimée, et surtout comprise par ses parents. La mère, cette mère qu'elle peint parfois comme tyrannique,

et son frère Sandrino, sont les deux personnages fondamentaux de son enfance. Cette époque de questions sans réponses, d'imagination débridée et de fronde incessante, est le terreau fertile sur lequel va pousser une personnalité extraordinaire. La recherche inlassable de son identité, et sa curiosité, finalement aboutissent car ils vont de pair. Il ne pouvait en être autrement.

### **Références bibliographiques**

CONDÉ, M. (1999) *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*. Paris. Robert Laffont.

## **CRISE DE LA REPRESENTATION: L'ANIMAL EN TANT QU'ACTEUR**

Maite Lajoinie Domínguez

Universitat de València

### **Resumen**

El objetivo de la presente comunicación es abordar la crisis de la representación teatral surgida a partir de la utilización del animal en cuanto actor, a lo largo del siglo diecinueve. Así pues, nos detendremos no solo sobre el aspecto textual de la obra, sino también sobre el análisis de las modificaciones del espacio escénico, además de las transformaciones en materia legislativa. Todos estos aspectos permitirán, por una parte, realizar una radiografía de los usos y gustos del público, y por otra, ejemplificar cómo la introducción de nuevos elementos en las representaciones dramáticas contribuye y participa de su evolución.

### **Résumé**

L'objectif de la communication est d'aborder la crise de la représentation théâtrale surgie à partir de l'utilisation de l'animal en tant qu'acteur, tout au long du dix-neuvième siècle. Ainsi, nous nous pencherons non seulement sur l'aspect textuel de l'œuvre, mais aussi sur l'analyse des modifications de l'espace scénique, puis les transformations de la législation. Tous ces aspects nous permettront de réaliser une radiographie des usages et goûts du public, ainsi que d'exemplifier comment l'introduction de nouveaux éléments dans les représentations dramatiques contribue et participe de son évolution.

L'avènement du XIX<sup>e</sup> siècle suppose l'irruption dans la scène de nouveaux genres spectaculaires qui surgissent du transvasement, puis de la cohabitation, d'actants et d'espaces scéniques propres au cirque et au théâtre, étant l'exemple paradigmatique les pantomimes zoologiques créés dans des établissements comme le Cirque Olympique. Héritières des représentations équestres introduites en France par Philip Astley en 1782, ces œuvres se présentent comme une rupture dans la représentation théâtrale, voire dans la conception même du genre dramaturgique. Ce que nous proposons, donc, c'est de relever les changements qui se sont opérés au sein du genre théâtral comme conséquence du recours à des éléments

traditionnellement attribués au cirque et que, cependant, ont contribué à l'évolution du premier.

Avant de continuer, nous considérons pertinent de commenter l'origine des pantomimes. Le précédent direct est le spectacle fondé sur des exercices équestres et des acrobaties créé par Philip Astley en 1768. Peu à peu, l'ancien officier de l'armée anglaise commença à ajouter d'autres numéros, donnant lieu à de vives et colorées représentations très proches de ce que nous connaissons aujourd'hui comme cirque traditionnel

Le dimanche, jour de Rameaux, la septième division des exercices annoncés commencera par *le Cochon savant* et se terminera par les exercices des chiens avec *le Château assiégé* et plusieurs tours différents et surprenants, particulièrement le *Pont équestre*, sur lequel la TROUPE ROYALE fera plusieurs sauts. *N.B.* Le pont est porté par huit chevaux dressés par le sieur Astley père (Cain, 1906 : 45-46).

De fait, Astley ne faisait ici que reprendre la tradition des exhibitions d'animaux savants qui avait lieu dans les espaces forains.<sup>1</sup> Au fur et à mesure que le XIX<sup>e</sup> siècle avance, ce type de spectacle commence à se revêtir d'un air de plus en plus théâtral, constituant un nouveau genre, l'hipodrame. Le succès des représentations fit que, directeurs et artistes, cherchant la faveur du public que jusqu'alors le cheval avait garantie, aient eu recours non seulement à leur créativité, mais aussi à de nouveaux animaux directement venus des territoires colonisés. On assiste alors à la naissance de pantomimes comme *L'Éléphant du roi de Siam* (1829), *Les lions de Mysore* (1831) et *Le lion du désert* (1839).

Un des défis que soulèvent les pantomimes dérive de leur hybridité qui fait que leur inclusion dans un genre déterminé, tant le cirque que le théâtre, devienne une tâche compliquée

Tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle, la dramaturgie séquentielle du cirque coexiste avec des dramaturgies hybrides, fortement théâtralisées, qui « racontent une histoire » en usant de prouesses et d'animaux. Ainsi en est-il de la pantomime de cirque, « théâtre à grand spectacle où la parole joue un rôle plus ou moins important » (Martínez, 2002 : 14).

Certes, l'utilisation d'animaux, la présence du dompteur, puis les émotions de surprise, d'admiration, voire de terreur, face aux scènes où les animaux apparaissaient, rappellent le cirque, cependant les pantomimes ne présentent pas une « dramaturgie fragmentaire »

---

<sup>1</sup> L'utilisation d'animaux avec des objectifs spectaculaires date de bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle, étant un exemple les collections de bêtes dans les ménageries sacrées de l'ancien Egypte ou dans les processions des Dionysies de la Grèce antique. Plus proche dans le temps, nous retrouvons le cas de l'écuyer et voltigeur allemand Christian Müller qui, en 1647, employait déjà des chevaux dans la réalisation de ses exercices.

(Martínez, 2002 : 14). Loin de se constituer à partir de la juxtaposition de numéros, ce genre se fondait sur une trame qui lui conférait son unité tout comme dans les pièces théâtrales. Ainsi, les faits historiques nationaux avec un ou plusieurs épisodes de guerre, ou encore, les territoires colonisés, fournissaient le cadre spatio-temporel aux histoires et personnages mis en scène. En définitive, lorsque le public du romantisme assistait à ce type de représentations, il se trouvait face à un produit unique dont les caractéristiques morphologiques s'inspiraient de deux arts spectaculaires différents, mais surtout, un produit qui répondait et s'adaptait à ses goûts

On doit l'avouer, jamais spectacle plus grand, plus beau, plus national n'avait été offert au public. [...] Le Cirque Olympique nous a saturés de gloire... étouffés sous les lauriers... Plus on montrait le grand homme au peuple, plus le peuple battait des mains, il était ivre de son empereur, [...] le peuple criait : Encore ! encore... toujours ! toujours... (Brazier, 1883 : 164-165).

Toutefois, cette identification entre le cirque et le théâtre ne se limite pas uniquement aux éléments qui composent l'œuvre, l'espace de représentation est aussi l'objet de diverses modifications. Puisque la piste circulaire s'est érigée comme l'espace prototypique des représentations « animalières », elle constituera notre point de départ dans le parcours à travers les successives transformations qu'elle subit jusqu'à la quasi-total assimilation entre les espaces du théâtre et du cirque. C'est en 1770 que Philip Astley décide de faire de la piste le lieu scénique spécifiquement destiné à accueillir ses exercices équestres. Avec 13 mètres de diamètre, et imitant les mécanismes des carrousels, sa forme permettait aux chevaux de galoper à une vitesse constante et aux écuyers, s'inclinant vers le centre, de déclamer un texte en même temps qu'ils réalisaient leurs tours. Neuf ans plus tard, en 1779, Astley recouvre d'un toit son établissement, dès lors nommé Astley's Royal Amphitheatre, ouvrant la voie à la construction de cirques stables dont l'affiche permanente stimulera la création continue de pièces. Le point d'inflexion arrive en 1782 quand Charles Hugues décide d'unir à la piste circulaire une scène adoptant, ainsi, un espace de représentation hybride dont le but était de répondre avec précision aux exigences des spectacles qu'accueillait le Royal Circus.

Le processus se terminera au XIX<sup>e</sup> siècle lorsqu'une nouvelle vague de transformations, cette fois non d'ordre technique mais esthétique, imposera le modèle du théâtre à l'italienne comme espace privilégié par le genre dramaturgique. À partir de 1840, les cirques commencent à s'imprégner, dans leur architecture intérieure, de ce modèle en reproduisant la disposition des loges en plusieurs étages, la hiérarchisation du public selon le prix de celles-ci, l'illumination, ou encore le décor de la salle



Une foule considérable de curieux et d'amateurs s'est portée au Cirque de MM. Franconi. On a jeté d'abord un coup d'œil sur les changements qui ont été faits à la salle et hors de la salle [...] Sous la galerie, une nouvelle façade, ornée des attributs analogues au genre de cet établissement, décore l'entrée. Le vestibule est agrandi, un nouveau rang de loges est établi dans tout le pourtour de la salle. [...] les colonnes ont de nouveaux chapiteaux ; la salle est peinte à neuf, le théâtre est agrandi en largeur, en hauteur et en profondeur [...] (Brazier, 1883 : 152-153).

Peu à peu, cette ressemblance s'étend et, conquis l'intérieur des bâtiments, elle arrive à l'architecture extérieure en rendant souvent difficile la distinction entre les établissements de cirque et les théâtres. Telle était l'analogie que l'on a même dit que

Jusqu'au Cirque des Champs Elysées, les bâtiments dédiés aux exercices équestres et acrobatiques ressemblent aux théâtres. Colonnes, fronton et structure globale rectangulaire ou carrée soulignent avec force un désir d'appartenance à une série d'édifices dont l'architecture extérieure, commune, est susceptible de provoquer une confusion dans l'esprit du spectateur (Jacob-Pascal, 2002 : 42).

Tel que nous avons avancé précédemment, le caractère hybride des pantomimes, qui se reflète tant dans l'œuvre que dans l'espace de représentation, complique leur classification. Cependant, si nous revenons sur deux des citations auxquelles nous avons fait allusion jusqu'à présent, nous pourrions nous rapprocher des considérations, du statut, que le XIX<sup>e</sup> siècle octroya aux pantomimes et aux établissements qui les accueillèrent. Voyons, donc, les deux citations :

1. « théâtre à grand spectacle où la parole joue un rôle plus ou moins important »  
(Martínez, 2002 : 14).

2. « [...] le théâtre est agrandi en largeur, en hauteur et en profondeur [...] ».  
(Brazier, 1883 : 153).

Peu après son coup d'État, Napoléon I, conscient de la portée et influence que pouvait exercer le théâtre dans les gens de l'époque, étant un genre capable de réunir à des représentants de tous les ordres sociaux (aristocrates, bourgeois, mais aussi, le tiers état), mena à terme une stricte politique à l'égard des théâtres. Le décret qui marque le début de cet ambitieux projet fut promulgué en 1806, soumettant l'ouverture des théâtres, ainsi que des œuvres qu'y étaient représentées, à l'autorisation des préfets, l'Empire garantissait la surveillance sur un art souvent jugé dangereux. Il faut ajouter qu'à chaque établissement lui était assigné un genre concret qui ne pouvait pas être joué dans le reste des théâtres. Les décrets de 25 avril et 29 juillet 1807 terminent de configurer le panorama des arts spectaculaires en divisant les théâtres parisiens en quatre officiels et quatre secondaires, pour

finallement les constituer en tant que seuls théâtres autorisés de la capitale. Quelle est donc la place accordée au Cirque Olympique dans cette nouvelle organisation ? Quel est son statut, à quel genre appartient-il ? La réponse nous la trouvons dans le décret du 13 août 1811 qui nous permet d'affirmer que l'établissement de la famille Franconi est juridiquement, dû notamment à sa fiscalité, un théâtre

Art. 1<sup>o</sup>. L'obligation à laquelle étaient assujétis [sic] tous les théâtres du second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes (sic) et jeux, et en général tous les spectacles de quelque genre qu'il fussent, tous ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans notre bonne ville de Paris, de payer une redevance à notre Académie Impériale de Musique[...]—Les panoramas, cosmoramas, Tivoli et autres établissements nouveaux, y sont de même assujétis [sic], ainsi que le Cirque Olympique, comme théâtre où l'on joue des pantomimes.

[...]

3. Cette redevance sera, pour les bals, concerts, fêtes champêtres de Tivoli et autres du même genre, du cinquième brut de la recette [...] et pour les théâtres et tous les autres spectacles ou établissements, du vingtième de la recette [...]. (Lepec et *alii*, 1839 : 286-287).

En effet, le Cirque Olympique était aux yeux des législateurs, du public, voire de la société entière, un établissement théâtral où l'on représentait un genre dramatique concret, la pantomime. C'est cette conception prédominante au XIX<sup>e</sup> siècle qui nous permet de justifier notre affirmation première selon laquelle l'introduction d'animaux dans le rôle d'acteurs bouleverse le genre dramatique dans la mesure où ces représentations permettent de reconsidérer la notion de spectacle à partir du recours à de nouveaux éléments pour lesquels ces ouvrages ont été créés.

De fait, tel que nous avons vu jusqu'à présent, l'établissement des Franconi, ainsi que les spectacles qu'ils offraient, s'inscrivent dans une réalité qui touche le théâtre dans sa totalité et qui participe de son évolution : le mélange de genres. Ainsi donc, la combinaison d'éléments théâtraux et d'autres propres au cirque dans les pantomimes, de même que dans leur espace scénique, matérialisait les revendications de nombre d'auteurs qui croyaient que, atteinte la liberté politique et sociale après la révolution, le théâtre devait suivre cette même devise

La modernité s'accompagne d'un brouillage des limites génériques, d'une mise en question des « modèles » et d'une porosité des arts [...] l'hybridité est signe de bonne santé pour un art ; elle implique la recherche de formes inédites, la réflexion sur sa propre définition, et non la reproduction à l'identique d'un savoir-faire (Martínez, 2002 : 12-13).

**Références bibliographiques**

- BRAZIER, N. (1883) *Chroniques des petits théâtres de Paris. Réimprimés, avec notice, variantes et notes par Georges d'Heylli*. Paris : Ed. Rouveyre et G. Blond.
- CAIN, G. (1906) *Anciens théâtres de Paris: le boulevard du crime, les théâtres des boulevards*. Paris : Eugène Fasquelle Éditeur
- JACOB P. ; POURTOIS, CH. (2002) *Du permanent à l'éphémère... Espaces de cirque*. Bruxelles : CIVA.
- LEPEC, M. et alii (1839) *Recueil général des lois, décrets, ordonnances, etc., depuis le mois de Juin 1789 jusqu'au mois d'Août 1830*. Paris : Administration du journal des notaires et des avocats.
- MARTINEZ, A. (2002) « La dramaturgie du cirque contemporain français: quelques pistes théâtrales », *Revue Québécoise d'études théâtrales*, n° 32, p. 12-21.

## LA FIGURA DE RACHILDE DURANTE LA CRISIS LITERARIA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DE SIGLO

M<sup>a</sup> del Carmen Lojo Tizón  
Universidad de Cádiz  
[carmen.lojo@uca.es](mailto:carmen.lojo@uca.es)

### Resumen

La escritora francesa Rachilde (1860-1953) desarrolló su carrera literaria desde finales del XIX hasta mediados del siglo XX. Hoy en día, Rachilde ha caído casi en el olvido tanto en Francia como en España, aunque existen intentos de recuperación de su figura literaria.

No obstante, Rachilde era conocida en España a principios del siglo XX y varias de sus obras fueron traducidas al español. La similitud estética franco-española de final de siglo, así como la crisis literaria española de principios del siglo XX, favorecieron la introducción de esta escritora en el panorama literario español.

### Résumé

L'écrivaine française Rachilde (1860-1953) a développé sa carrière littéraire dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la première moitié du XX<sup>ème</sup>. De nos jours, Rachilde est presque tombée dans l'oubli aussi bien en France qu'en Espagne, même s'il existe des tentatives de récupération de cette figure littéraire. Rachilde était connue en Espagne au début du XX<sup>ème</sup> siècle, et plusieurs de ses oeuvres ont été traduites en espagnol. La proximité esthétique franco-espagnole de la fin de siècle, ainsi que la crise littéraire espagnole ont favorisé l'introduction de l'écrivaine dans le panorama littéraire espagnol.

La presencia de algunas de las obras de Rachilde (1860-1953), escritora francesa de finales del siglo XIX, en las bibliotecas españolas y en numerosos periódicos y revistas de la época muestra el interés que suscitó su obra en nuestro país a finales del siglo XIX. Las referencias sobre Rachilde encontradas en diferentes periódicos españoles de los siglos XIX y XX son múltiples y de entre los periódicos que se hacen eco de la obra de Rachilde destacan *ABC*, *El País*, *Correo de la Mañana*, *Diario de Almería*, *La Correspondencia de España*, *Diario de Córdoba*, *La Esfera*, *La Prensa -diario republicano-*, *Blanco y Negro*. En España,

la primera referencia encontrada en español<sup>1</sup> (hasta el momento) de Rachilde en un periódico data del 1 de mayo de 1901:

La señora Rachilde desarrolla siempre con brío la idea fundamental de sus novelas alternando las curiosas notas femeninas con adivinaciones del fondo animal del bípedo pensante y amante, que suelen ser muy hermosas (*La España moderna*, 1901: 145).

La obra de Rachilde era pues conocida en España. Pero, ¿por qué este interés y sobre todo quiénes fueron los encargados de introducir la obra de Rachilde en el ambiente literario y periodístico español? En primer lugar, el imaginario literario franco-español de final de siglo es estéticamente bastante próximo, en Francia representado por la Decadencia y en España por el Modernismo. La primera conexión es, pues, el rechazo de la doctrina naturalista, y por supuesto un malestar generalizado cuyas causas son de orden bien diferente. No obstante, las consecuencias en ambos países son similares. A pesar de la particularidad social, económica y política de cada país, el punto neurálgico de ambas naciones y que origina la decadencia es la derrota. Por un lado, la de la guerra franco-prusiana en 1870, que supuso para el país galo la pérdida de Alsacia y Lorena, además de la pérdida de la hegemonía francesa en Europa y por otro lado, aunque con desfase cronológico, la derrota española en la guerra hispano-americana, que supuso el fin del imperio colonial español (Citti, 1987: 50). En España la derrota se acepta de inmediato y la frustración se cristaliza en la Generación del 98, mientras que en Francia la aceptación de la crisis se hace más reticente y deriva en el sentimiento de reacción más que de resignación como lo expresaba Victor Hugo en 1872:

Oui, mes jeunes confrères, oui vous serez fidèles à votre siècle et à votre France. [...] Même quand vous en semblerez les plus éloignés, vous ne perdrez jamais de vue le grand but : venger la France par la fraternité des peuples, défaire les Empires, faire l'Europe. Vous ne parlerez jamais de défaillance ni de décadence. Les poètes n'ont pas le droit de dire des mots d'hommes fatigués (Citti, 1987: 51).

Tanto la decadencia como el uso del término en sí, sólo son reconocidos y aceptados en Francia diez años después de la derrota.

Xavier Escudero en su artículo titulado «La Décadence à la fin du XIXème siècle espagnol: une esthétique de la provocation» presenta un análisis de los mayores representantes del Modernismo (Manuel Machado, Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán) así como de los cuatro motivos decadentes de la poesía bohemia modernista: la noche, el *spleen*, la mujer fatal y Satán. Estos autores españoles, o más concretamente hispanohablantes, con su mirada siempre puesta en Francia y sobre todo en París, juegan un papel primordial en la difusión de sus colegas franceses tanto en España como en América

---

<sup>1</sup> La primera referencia encontrada en catalán data del 19/02/1915 en un periódico satírico: *La Esquella de la torratxa*.

Latina. Rubén Darío se asigna dicha misión en su obra *Los Raros* (1905), cuyos protagonistas son autores denominados *modernos* capaces de renovar la escena literaria:

Fuera de la nota sobre Mauclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el Simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra «decadente...» (Darío, 1905: 7).<sup>2</sup>

Darío incluye a Rachilde dentro de los autores denominados modernos, y le dedica un capítulo de once páginas donde expone brevemente la trayectoria literaria de la autora:

Trato de una mujer extraña y escabrosa, de un espíritu único esfíngicamente solitario en este tiempo finisecular; de un «caso» curiosísimo y turbador, de la escritora que ha publicado todas sus obras con este pseudónimo, Rachilde; satánica flor de decadencia picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado (Darío, 1905: 123).

En España, la revista *Prometeo* (1908), dirigida por Javier Gómez de la Serna, y luego por su hijo Ramón Gómez de la Serna, se convierte en el principal medio de difusión literaria durante un periodo de transición, lo que implica la presencia en la revista de las últimas manifestaciones decadentes/modernistas así como de las nuevas vías de exploración literaria. El objetivo de dicha revista no es sino la búsqueda de vanguardias frente a un Modernismo/Decadencia academizado en exceso (Laget, 2011: 516). *Prometeo* constituye la fuente fundamental en cuanto al descubrimiento de autores decadentes franceses completamente desconocidos hasta el momento en España, como es el caso de Rachilde. Recurrir a la literatura extranjera podría ser interpretado como un distanciamiento ante el Modernismo español tan explotado y agotado (Laget, 2011: 517). Ricardo Baeza (de origen cubano), principal traductor- crítico de la revista, se convierte en una de las personalidades encargadas de la introducción de la obra de Rachilde en España. Los textos traducidos por Baeza son *La Pantera*<sup>3</sup>, publicado en *Prometeo*, 1909 (p. 23-28), *En la corte de Cleopatra había un tigre real*, fragmento de *L'Heure sexuelle* (1898), publicado en *Prometeo*, 1910 n° 16, *El matador de ranas (Le tueur de grenouilles)*<sup>4</sup>, publicado en *Prometeo* en 1910, n°24 y *Parada impía*<sup>5</sup> *Prometeo*, n°21, 1910, estas últimas traducciones publicadas respectivamente en los periódicos *El pueblo manchego* (31 de enero de 1911) y *La Región extremeña. Diario republicano* (31 de diciembre de 1910).

---

<sup>2</sup> Citado por Xavier Escudero, en francés, en «La Décadence à la fin du XIXème siècle espagnol : une esthétique de la provocation», p. 111: «[...] tout ce qui est contenu dans ce livre a été écrit il y a douze ans, à Buenos Aires, alors qu'en France le symbolisme était en plein essor. Il se trouve que j'ai fait connaître en Amérique ce mouvement et c'est pourquoi, et à cause de mes vers, j'ai été attaqué et qualifié avec ce mot inévitable de *décadent*».

<sup>3</sup> *La Panthère, nouvelle* publicada en el *Mercure de France*, oct. 1893.

<sup>4</sup> Texto que inicialmente formaba parte de *Le démon de l'absurde*.

<sup>5</sup> Rachilde: *Parade Impie, Mercure de France*, t. IV, n° 26, février 1892, p. 111-117.

No sólo interesado por la carrera literaria de Rachilde, sino también por su labor crítica en el *Mercure de France*, Ricardo Baeza escribe, en nombre de la revista *Prometeo*, una carta a Alfred Vallette, director del *Mercure de France* y marido de la escritora, preocupado por la ausencia de la crítica de Rachilde en la citada revista francesa, a la que apoda *Mater admirabilis* (*Prometeo*, 1910, nº 22). Baeza recibe una carta de respuesta de Rachilde, donde se justifica ante el traductor a propósito de su inactividad crítica momentánea:

Je vous remercie, Messieurs mes confrères de PROMETEO, de la peine que vous prenez de vous soucier de moi.

Je suis encore de ce monde mais dans l'ombre d'un grand deuil.

Je reprendrai mes courriers dans le *Mercure de France* le 16 décembre et je tacherai de continuer courageusement mon très dur chemin semé de ces cailloux, les uns lourds, les autres brillants, qu'on appelle les livres!...

Mais on jette tellement de... belles pierres dans mon pauvre jardin que je n'ai même plus le temps de le cultiver en paix!...

Je vous remercie et vous serre les mains affectueusement par dessus les montagnes.

(*Prometeo*, nº 22, 1910: 776)<sup>6</sup>.

También del círculo de *Prometeo*, Carmen de Burgos y Seguí (Colombine), considerada la primera mujer periodista española, es la autora de la traducción de *La souris japonaise* (1921), en español *El ratoncito japonés* (1923), cuya publicación se anuncia en el periódico ABC. Ese mismo año (1923) aparece una nueva traducción de Rachilde. Esta vez la novela elegida es *La Tour d'amour* (1899), en español, *La Torre de Amor* (1923), traducida por Manuel García Quintana. De nuevo, ABC se hace eco de la publicación de la traducción.

Sin embargo, la primera versión española de la obra de Rachilde se debe al conocido traductor Luis Ruiz Contreras con *La Hermética* (*La Jongleuse*, 1900), publicada en 1904. Al igual que Ricardo Baeza, Luis Ruiz Contreras es uno de los autores que traduce a Rachilde en varias ocasiones, puesto que es él mismo quien ofrece en 1914 al público español la traducción de *Le Dessous*, 1904 (*La Ciénaga florida*). Paradójicamente, *Monsieur Vénus*, la obra a la que Rachilde ha quedado vinculada, no conoce traducción al español hasta 1929, cuyo autor es César A. Comet.

Constatamos pues que la proliferación de traducciones de Rachilde en España se inscribe en una época de transición literaria española, coincidiendo con las últimas manifestaciones de la Generación de 1898, y que se prolonga hasta la formación de la Generación de 1927. A partir de este momento, se produce de una manera casi simultánea el

---

<sup>6</sup> Carta de Rachilde publicada en la revista *Prometeo*.

olvido y declive literario de Rachilde tanto en Francia como en España; en España, por el florecimiento de nuevas estéticas literarias, y en Francia, a causa de la Primera Guerra Mundial. La Gran Guerra supuso un paréntesis literariamente nefasto para la autora. Entre 1914 y 1918 sólo escribe tres obras: una pequeña obra de teatro titulada *La Délivrance* (1915) y dos novelas *La Terre qui rit* (1917) y *Dans les puits: ou La vie inférieure*, 1915-1917 (1918). En esta última novela, Rachilde relata sus vivencias durante la guerra, cómo ella y su familia tienen que huir de París para refugiarse a las afueras de la ciudad (concretamente en La Charité sur Seine), justo el día siguiente de la huida del gobierno francés. Pero sobre todo, dicha novela autobiográfica recoge los pensamientos de Rachilde entre 1915 y 1917 y el sitio que ocupa, según su criterio, su literatura en tiempos de guerra:

La fiction, en présence de la réalité, me paraît un crime qui permet à l'autre crime de s'étaler plus monstrueux, plus terriblement invraisemblable, Quiconque ose écrire un roman, me fait l'effet d'une main inopportune agitant un éventail, un écran, en face d'un incendie. (Rachilde, 1918: 41)

Aujourd'hui, si la littérature est un luxe, elle doit se plier dans l'armoire comme la robe de soirée qu'on ne peut plus arborer; si elle demeure un état d'âme, elle doit se réduire à la philosophie, à une étude plus sérieuse de ce qui nous semble convenable de penser, mais, par-dessus tout, elle doit nous conduire à la réalité. Les histoires que nous racontons sont bonnes pour endormir les peines, mais elles sont mauvaises quand elles endorment aussi les consciences (Rachilde, 1918: 99-100).

Rachilde huye de París durante la Primera Guerra Mundial y abandona durante este periodo casi el contacto absoluto con el mundo literario. Se interrumpen sus contribuciones como crítica literaria en el *Mercure de France*, sus reuniones literarias (*les mardis du Mercure*) y su producción es casi inexistente. Una vez finalizada la guerra, Rachilde regresa junto con su familia a París, pero la escena literaria ha cambiado por completo. Si antes de la guerra perduran algunos vestigios simbolistas o decadentes, en 1918 continuar con tales estéticas resulta imposible debido al auge de las vanguardias.

Aunque por motivos diferentes, la presencia de Rachilde en la escena literaria franco-española tiene lugar casi simultáneamente a la publicación de sus obras; bien avanzado el siglo XX, resulta también curioso constatar que la recuperación de la figura de la escritora se produce casi simultáneamente en los dos países. Es decir, cuando en Francia constatamos un cierto interés por Rachilde, que coincide con la tercera ola feminista (durante la cual se reedita *Monsieur Vénus* -1977) y que se acentúa (el interés) durante los años 90<sup>7</sup>, se produce en España una especie de efecto dominó, que se materializa en la reediciones de algunas

<sup>7</sup> Periodo que engloba la mayor parte de reediciones de la obra de Rachilde.



traducciones, como es el caso de *El Ratoncito japonés* (1984), *El Señor Vénus* (1994) y *La Ciénaga florida* cuya última edición data del 16 de enero de 2012.

Además de las reediciones de traducciones, podemos de igual modo percibir la influencia rachildiana en la literatura española de principios del siglo XXI a través de dos obras: *El amante lesbiano*, novela de José Luis Sampedro (1917-2013), publicada en el año 2000 y la *Torre de los Horrores* o *El far del maleït* en catalán (2001). *El amante lesbiano* es una reescritura de *Monsieur Vénus*, hipotexto<sup>8</sup> de la novela española. La acción se sitúa en el Madrid de los años 20, y Sampedro desde el inicio de la novela, reproduce el ambiente literario español que se hace eco de la escritora francesa, haciendo referencia a periódicos de la época, tales como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, a Carmen Burgos (Colombine), e incluso a Rachilde, muy admirada por la madre del personaje principal:

- ¿Cuándo escribía en el periódico y le entusiasmaba Rachilde, la novelista francesa ?
- Sí, era su admiración, casi su modelo. ¿Cómo lo sabes?
- Poco antes de nuestro viaje a París y España con mi marido yo había leído su novela *Les Hors nature*, y me resultaba incomprensible, con mis criterios de jovencita beréber. El relato de un incesto, pero entre dos hermanos varones, nada menos, ¡figúrate !... ¿Conoces la novela ?
- No. De Rachilde sólo leí, más tarde, *El demonio del absurdo*, unos cuentos traducidos al español, creo que por Ricardo Baeza.
- Tras aquel viaje yo iba a empezar a dar clases en la universidad y pensaba en posibles tesis. La impresión producida por la novela y los comentarios de tu madre me sugirieron a Rachilde como posible tema, porque además, su prosa era admirable, pero no me decidí... Además, pasado el tiempo también tu madre se desinteresó de Rachilde (Sampedro, 2000: 133-134).

Sampedro conocía pues la obra de Rachilde, y en particular *Monsieur Vénus*, de la que imita incluso el título a través del uso del oxímoron. En cuanto a la trama, la intriga principal es casi idéntica: la relación entre Mario y Farida simboliza también la inversión del mito de Pigmalión y Galatea. En la pareja que propone Sampedro, al igual que en *Monsieur Vénus*, la mujer hace descubrir en el personaje masculino el predominio de su lado femenino, lo que acarrea una feminización y sumisión progresiva del hombre ante la mujer dominante.

El caso de *Le far del Maleït* (*La Torre de los Horrores*) difiere del anterior. En primer lugar, se trata de una obra de teatro, traducida al catalán por Gastón A. Mantua en 1912, cuyo texto de origen fue la obra francesa (adaptada al cine) *Gardiens de phare* (1905). En 2001, Sabine Dufrenoy ofrece una nueva versión del texto inicial, y le añade argumentos que pertenecen a la novela de *La Tour d'Amour* (1899) (*La Vanguardia*, 2001: 60).

---

<sup>8</sup> Según la terminología de Gérard Genette.

En términos generales, la noción de crisis engloba tanto el fracaso como el reto. Por un lado, la crisis anuncia el agotamiento y consecuentemente el fin de un acontecimiento, pero a su vez, plantea un reto evolutivo. Es decir, toda crisis va ligada a un cambio. De este modo, la crisis de la novela naturalista impulsa el nacimiento de otras corrientes literarias como el Simbolismo y la Decadencia, y a su vez, ambos movimientos están determinados por el pesimismo que generó la derrota de la guerra franco-prusiana.

La crisis literaria española de principios del siglo XX favorece la introducción de la figura de Rachilde, entre otros autores extranjeros, en el panorama literario español debido a la búsqueda de nuevos modelos literarios. La Primera Guerra Mundial juega un rol crucial en el futuro literario de Rachilde, porque a partir de ese momento Rachilde dejará de ser una referencia literaria en el país galo debido al auge de nuevas corrientes literarias, y por supuesto por su voluntario aislamiento social y literario durante este periodo.

### Referencias bibliográficas

- ABC, Madrid (13/02/1923) «Noticias de libros y revistas», in <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm>, p.19 (Consultado el 9/09/2014).
- ABC, Madrid (15/04/1923) «Noticias de libros y revistas», in <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1923/04/15/029.html>, p.29 (Consultado el 3/06/2013).
- AUTIER, P.; CLOQUEMIN, P. (1905) *Gardiens de phare*, Paris: Éditions Joubert.
- CITTI, P. (1987) *Contre la Décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DARÍO, R. (1905) *Los Raros*, in *Obras completas*, vol. IV. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions Points.
- RACHILDE (1815) *La délivrance*, *Mercure de France*. T. CXI, n° 415. 1 de julio, in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201755f/f41.tableDesMatières> (Consultado el 9/09/2014).
- , (1977, 1° éd. 1884) *Monsieur Vénus*. Paris: Flammarion.
- , (1892) *Parade Impie*, *Mercure de France*, T. IV, n°26, février, p. 111-117 in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105102m.image.langES.r=mercure%20de%20france> (Consultado el 17/07/2014).

- , (1893) *La panthère*, *Mercure de France*. T. IX, nº 46, octubre, in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105150k.image.langES.r=mercure%20de%20france>, p. 103-108 (Consultado el 17/07/2014).
- , (1925, 1<sup>o</sup> éd. 1898) *L'heure sexuelle*. Paris: Mercure de France.
- , (1994, 1<sup>o</sup> éd. 1899) *La tour d'amour*. Paris: Mercure de France.
- , (1982, 1<sup>o</sup> éd. 1900) *La jongleuse*. Paris: Des femmes.
- , (1904) *Le Dessous*. Paris: Mercure de France.
- , (1908) *La pantera*. Traducido del francés por Ricardo Baeza. Revista *Prometeo* (Madrid). 3-1909, n.º5, in <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003766875&search=&lang=es>, p. 23-28 (Consultado el 17/07/2014).
- , (1910) *En la Corte de Cleopatra había un tigre real*. Traducido del francés por Ricardo Baeza. Revista *Prometeo* (Madrid 1908), n.º 16, in <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003774023&search=&lang=es>, p. 23-28 (Consultado el 17/07/2014).
- , (1910) *Parada impía*. Traducido del francés por Ricardo Baeza. Revista *Prometeo* (Madrid 1908). 1910, n.º 21, in <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003777399&search=&lang=es>, p. 1-8 (Consultado el 17/07/2014).
- , (1910) *El matador de ranas*. Traducido del francés por Ricardo Baeza. Revista *Prometeo* (Madrid. 1908), nº 24, p. 1-22 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003778422&search=&lang=es> (Consultado el 17/07/2014).
- , (1980, 1<sup>ère</sup> ed. 1917) *La terre qui rit*. Paris: Éditions du Fourneau.
- , (1918) *Dans les puits ou, La vie inférieure, 1915-1917*. Paris: Mercure de France.
- , (1921) *La souris japonaise*. Paris: Ernest Flammarion.
- ESCUADERO, X. «La Décadence à la fin du XIXème siècle espagnol : une esthétique de la provocation», in <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/2047/1907> (Consultado el 12/06/2013).
- La España moderna*, (01/05/1901), «La literatura de los jóvenes y su orientación», Año 13, nº 149, in [http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=6001212](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=6001212), pp. 142-146 (Consultado el 17/07/2014).
- La Esquella de la torratxa*, períod ch satírich, humorístich, il-lustrat y lilterari', "Crònica", - Any XXXVII Nú ero 1886, 19/02/1915 in <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/esquella/id/38602/rec/1>, p. 114-115 (Consultado el 17/07/2014).

- LAGET, A. L. «La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde» in <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-17-Laget.pdf> (Consultado el 17/07/2014).
- Prometeo* (Madrid. 1908). 1910, «Movimiento intelectual. Rachilde nos ha escrito», n.º 22, in <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003777837&search=&lang=es>, p. 51-52 (Consultado el 17/07/2014).
- El pueblo manchego: diario de información* (31/01/1911), «Libros y revistas», Año I n.º 25 in [http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.cmd?idPublicacion=1241](http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=1241) (Consultado el 17/07/2014).
- La Región extremeña : Diario republicano* (31/12/1910), «Libros y revistas», Año LVI n.º 10881, in [http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?posicion=1&path=2021472&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=1&path=2021472&presentacion=pagina), p. 2 (Consultado el 17/07/2014).
- SAMPEDRO, J.L (2012, 1ª ed. 2000) *El amante lesbiano*. Barcelona: Debolsillo.
- La Vanguardia* (15/02/2001) «La torre de los horrores», in <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/02/18/pagina-60/34153927/pdf.html>, p.60 (Consultado el 18/07/2014).

## LA CRISIS DE ADOLESCENCIA Y EL SENTIDO DE LO MARAVILLOSO EN GEORGE SAND: *LE NUAGE ROSE*

M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro

Universidad de Salamanca

[tlozano@usal.es](mailto:tlozano@usal.es)

### Resumen

La última obra de George Sand, los *Contes d'une grand'mère* dedicados a sus dos pequeñas nietas, rebasa ampliamente el ámbito de la literatura infantil. El sentido metafórico de la palabra y de la figura del hada configura el imaginario terrestre sandiano en *Le Nuage rose* (1872) que presenta la crisis de adolescencia de una niña, superada mediante un viaje iniciático que le hará comprender su verdadera vocación. George Sand recurre a los esquemas narrativos de lo maravilloso para demostrar que la única magia consiste en el trabajo y la paciencia, reformulando así magistralmente el género del cuento de hadas clásico.

### Résumé

La dernière œuvre de George Sand, les *Contes d'une grand'mère* dédiés à ses deux petites-filles, dépasse largement le cadre de la littérature pour enfants. Le sens métaphorique de la parole et de la figure de la fée configure l'imaginaire terrestre sandien dans *Le Nuage rose* (1872) qui présente la crise d'adolescence d'une fille, crise surmontée au moyen d'un voyage initiatique qui lui révélera sa véritable vocation. George Sand se sert des schémas narratifs du merveilleux pour montrer que le travail et la patience constituent la seule magie possible. Elle reformule ainsi magistralement le genre du conte de fées classique.

### Introducción

Muy estudiada ha sido por la crítica la última obra de George Sand: los *Contes d'une grand'mère*. Escritos hacia el final de su vida, estos trece cuentos, de longitud variable, expresan el fruto de la larga experiencia vital de su autora. Dedicados a sus dos nietas, Aurore y Gabrielle, a quienes George Sand los contaba en las noches de Nohant antes de dormir, y publicados en principio en los periódicos *Le Temps* y la *Revue des Deux Mondes* antes de su recopilación en dos volúmenes, en 1873 y en 1876, los *Contes d'une grand'mère* sobrepasan

ampliamente el marco de la literatura infantil: «Les Contes sont bien autre chose qu'un jeu. En un sens, ils apportent à la veille de la mort, une conclusion sereine à une vie longue et si active» (Didier, 2004a: 53). La variada temática de todos ellos queda englobada en una perspectiva común: «Le merveilleux est de tous les jours, mais il faut savoir le voir. Le féerique ne consiste pas en une libération des lois de la nature, mais au contraire dans la découverte de ces lois» (Didier, 2004a: 52). George Sand reformula el género del cuento de hadas clásico, adaptándolo a la realidad de su época, esta segunda mitad del siglo XIX, sin por ello «échapper à ces impératifs qui font la spécificité du conte» (Didier, 2004b: 111). Este es el caso del cuento *Le Nuage rose*, en el que George Sand recurre especialmente al esquema clásico de la metamorfosis para ilustrar un tema recurrente en todos los *Contes d'une grand'mère*: la Palabra. Para descubrir las leyes de la naturaleza, clave de lo maravilloso, hay que saber oír, escuchar. En el cuento *Le Marteau Rouge* la narradora nos dice: «Tout dans la nature a une voix» (Sand, 1979d: 203). Y es que «la dernière œuvre d'une femme qui a tant écrit est un hymne à la parole» (Didier, 2004a: 53). Himno a la palabra y a la metáfora, pues en estos cuentos el término *hada* tiene un significado más metafórico que literal. Y la palabra metafórica será esencial en *Le Nuage rose*. En los *Contes d'une grand'mère* las hadas no ejercen la misión clásica de obrar prodigios, sino una función iniciática o de formación, cumpliendo su función primera de *decir*, de guiar, pero sólo el trabajo y la fuerza de voluntad personales proporcionará el final feliz del cuento: «Pas besoin de fées, de baguettes magiques: tout est là, dans la nature et dans l'univers que nous portons tous à l'intérieur de nous-mêmes» (Anoll, 2004: 194). Universo interior que es exponente de la firme creencia de George Sand en la perfectibilidad humana.

### **El inicio del aprendizaje: metamorfosis y fascinación**

El claro fin didáctico de los *Contes d'une grand'mère* está frecuentemente puesto de relieve en las dedicatorias. Y, en ocasiones, la evolución de lo oral a lo escrito resulta un elemento clave en este objetivo de aprendizaje. George Sand dedica *Le Château de Pictordu*, el primer cuento en manuscrito, publicado posteriormente en *Le Temps* del 5 al 23 de marzo de 1873, a su nieta mayor, «A ma petite-fille Aurore Sand», como una de las «histoires que je te raconte en t'endormant» (Sand, 1979c: 1), y el cuento siguiente, *La Reine Coax* (*Revue des Deux Mondes*, 1 de junio de 1872) está dedicado a la misma nieta, a la que llama ahora «Mademoiselle Aurore Sand» por el hecho de que la niña ha aprendido a leer. La dedicatoria de *Le Nuage rose*, cuento que sigue a estos dos (*Revue des Deux Mondes*, 1 de agosto de 1872) a su nieta menor, Gabrielle, se expresa en estos términos:

Ma chérie, ayant dédié un conte à ta sœur aînée, je veux te dédier celui-ci. Tu ne sauras le lire que l'année prochaine, mais Aurore te le racontera dès à présent. Pourtant, l'année prochaine, il y aura encore bien des mots que tu ne comprendras pas toujours. C'est ta sœur qui te les expliquera, car, si je vous fais ces contes pour vous amuser, je veux qu'ils vous instruisent un peu en vous faisant chercher une petite partie de la quantité de mots et de choses que vous ne savez pas encore (Sand, 1979b: 156).

En efecto, de palabras se trata en este cuento iniciático, cuya enseñanza consistirá en hacer distinguir la falsa palabra de la verdadera, la que proviene del interior. El título global *Contes d'une grand'mère* «suggère une communauté familiale» (Didier, 2004b: 111), de manera que en algunos relatos de formación se establece un vínculo entre George Sand como narradora oral de estos cuentos a sus nietas y una figura femenina de ficción, abuela o tía abuela, que también tiene el propósito de instruir y de guiar a una niña. Como Gabrielle, la pequeña nieta de George Sand, Catherine, la heroína de *Le Nuage rose*, «ne savait encore ni lire ni écrire» (Sand, 1979b: 157) y se dedica al cuidado de sus ovejas. La caracterización de la heroína como «un peu curieuse et changeant de caprice volontiers, ce qui prouve qu'au moins elle n'était pas têtue» (Sand, 1979b: 157), responde, en nuestra opinión, al propósito de la dedicatoria: despertar la curiosidad de las niñas. De hecho, a lo largo del relato, se insistirá en la curiosidad y la inquietud de Catherine, siendo el exceso de esta curiosidad el que cuestionará el sentido de lo maravilloso, cuyos elementos aparecen muy pronto en el relato. En principio, la sacralidad del número tres. De tres ovejas nacen, poco después de Navidad, tres corderitos, uno de ellos débil y enfermizo que, contra la voluntad de su madre, Sylvaine, Catherine se empeñará en cuidar. Pero al tercer día empieza a cansarse, y tres meses pasan desde el nacimiento del corderito hasta su pérdida<sup>1</sup>. El inicio del relato establece la asociación, por semejanza, entre la lana de los corderos y la forma de las nubes. Acercándose a una charca en su búsqueda, Catherine confunde las gotas de rocío con « un troupeau de moutons blancs » que se eleva al cielo «sous la forme de jolis nuages roses qui avaient l'air d'être attirés et emmenés par le soleil, comme s'il eût voulu les boire» (Sand, 1979b:160). Muy misterioso es lo que sucede cuando, creyendo ver a su cordero a lo lejos, se precipita hacia él y lo recoge protegiéndole en su delantal: «Tout en courant, elle s'étonna de sentir son tablier si léger qu'on eût juré qu'il n'y avait rien dedans. – Comme la pauvre Bichette a souffert et maigri en une nuit! Se disait-elle. Il me semble que mon tablier est vide» (Sand, 1979b: 161). Además, el pequeño Pierre, amigo de Catherine, le devolverá su cordero sano y

<sup>1</sup> El acontecimiento desencadenante del conflicto, la pérdida en los campos o en el bosque, esquema típico de los cuentos de hadas (baste recordar, a título de ejemplo, *Le Petit Poucet*, o, dentro de la obra de George Sand, *La Petite Fadette*, tan cercana al género de lo maravilloso) se produce en *Le Nuage rose* en el mes de marzo, tercer mes del año.

salvo. La *pérdida*, pues, no ha sido tal pérdida, y la narración desconcierta al lector, más aún cuando Catherine descubre qué es lo que en realidad ha envuelto en su delantal:

Il se fit autour d'elle comme une fumée blanche, et en moins d'une minute il se forma au-dessus de sa tête un petit nuage en forme de boule, blanc comme neige, puis jaune doré à mesure qu'il monta, puis rose pâle, puis enfin rose comme la plus belle des roses, dès qu'il eut dépassé la tête des noisetiers et des sureaux qui entouraient la bergerie, et qu'il eut reçu la pleine lumière du soleil (Sand, 1979b: 163).

La primera y misteriosa metamorfosis, elemento recurrente en el relato, aparece aquí. El cordero se ha hecho nube, y solo podemos interpretar este episodio desde la perspectiva de la ensoñación y la imaginación propias de la infancia – «Un excès d'enfance est un germe de poème» (Bachelard, 2005b: 85) – ya que «Catherine ne songea point trop à s'étonner d'avoir pu ramasser et emporter un nuage» (Sand, 1979b: 163).

*Le Nuage rose* presenta, como *La Reine Coax*, a una niña que es víctima de la palabra engañosa<sup>2</sup>. En *La Reine Coax*, la heroína, Marguerite, una adolescente de quince años, se dejará engañar por una malvada rana que se presenta como hada cuando en realidad constituye la figura del *anti-hada*. En medio de unas aguas pantanosas, pobladas de insectos, empezará a oír un mensaje inquietante, «un chant faible et confus sous les eaux» que, subiendo entre las hierbas, comienza a murmurar «de petits mots incompréhensibles» hasta que «peu à peu les voix s'élevèrent, et les paroles devinrent distinctes» (Sand, 1979a: 123). En el relato que nos ocupa, Catherine oye en principio «une petite voix qui sortait du nuage rose et qui chantait des paroles, mais quelles paroles!» (Sand, 1979b: 163). Y escucha un cántico entonado por múltiples voces indescifrables que se alejan:

Elle entendit alors, au lieu d'une petite voix, une quantité de voix encore plus petites qui chantaient comme des fauvettes, mais sans qu'il fût possible de deviner ce qu'elles disaient. Et, ces voix devenant toujours plus faibles en s'éloignant, Catherine n'entendit plus rien. Elle ne vit plus rien non plus que le ciel beau et clair, sans trace d'aucun nuage (Sand, 1979b: 164).

Peligroso cántico es este, puesto que no es sino el sonido que presagia la tormenta. Cuando la niña, intrigada, pregunta a su madre qué es lo que dicen las nubes, ésta será la respuesta de Sylvaine: «– Les nuages ne chantent pas, petite niaise; ils grognent et jurent quand le tonnerre se met dedans» (Sand, 1979b: 164). Voces que desaparecen dejando a la niña con el anhelo de seguir a su *cordero-nube*, de volar hacia el sol y de caminar por el cielo, ensoñación que le impide concentrarse en la tarea de hilar que su madre le ha enseñado.

<sup>2</sup> La palabra incomprensible, confusa, que se inicia con el sonido inarticulado, reviste en los *Contes d'une grand'mère* tintes claramente negativos.



Ahora bien, el imaginario de George Sand no es fundamentalmente aéreo ni acuático, sino terrestre. La frecuencia de las imágenes de la tierra en la obra de la escritora se debe a que éstas son portadoras de mensajes eternos: «Les images du rocher et de la pierre sont particulièrement riches chez Sand. [...] Ces métaphores minérales sont les plus courantes sous sa plume quand il s'agit pour elle d'énoncer des vérités ontologiques» (Veys, 2003: 64). La querida nube rosa de Catherine, que no es sino «signe de grande tempête» (Sand, 1979b: 167), se vuelve azul y después rojiza hasta hacerse negra. Y lo que la niña creía un cántico no es sino el estruendo del trueno, presagio de la tormenta que causará graves destrozos: «L'orage fut terrible en effet. La grêle brisa les vitres de la maison; le vent emporta les tuiles du toit, la foudre tomba sur le gros pommier du jardin» (Sand, 1979b: 168). Catherine no puede evitar sus reproches a la nube pero sin ser aún consciente del peligro que ésta entraña.

Todos estos acontecimientos, que configuran los primeros cuatro capítulos del cuento, suceden en un solo día. Y el final del cuarto capítulo presenta, al día siguiente, la salida del sol, el renacer a una nueva vida, en definitiva, el inicio del aprendizaje de la niña. Catherine aprenderá a leer – «Elle se dégoûta des bêtes et voulut aller à l'école» (Sand, 1979b: 169) – y ello es signo de crecimiento, de iniciación. El principio del cuento no precisa la edad de Catherine, y el final de este capítulo se limita a anunciar el proceso desde la infancia hacia la adolescencia: «Et puis elle prit goût à sa quenouille, et en grandissant elle devint une fillette très-aimable et une fileuse très-habile» (Sand, 1979b: 169). De todas formas, el lector percibe un salto en el tiempo entre el cuarto y el quinto capítulo, pues es este último el que marcará la verdadera iniciación de la niña.

### **El viaje iniciático: la búsqueda del *secreto***

A la significativa edad de doce años, Catherine debe emprender con su madre un viaje que será esencial en su vida. Una tía abuela de la niña, Colette, que no conoce a Catherine porque no ha vuelto a ver a la familia desde hace más de treinta años, les ha pedido que la visiten. Y mucho se equivoca Sylvaine pensando que esta mujer necesita ayuda y compañía, y que quizás vive en la pobreza: «La voilà très vieille, et elle est seule, n'ayant jamais été mariée. Elle n'est pas bien riche, et tu auras soin de ne lui rien demander ; au contraire il faut lui offrir ce qu'elle pourra désirer de nous» (Sand, 1979b: 170). El lugar donde vive Colette no es precisado en el texto más que como «loin d'ici dans la montagne» (Sand, 1979b: 170), y el viaje, tema tan recurrente en la obra de George Sand, es presentado claramente como instrumento de formación. El entusiasmo de Catherine es incontenible: «L'idée de changer de

place et voir du nouveau lui faisait bouillir le sang [...] elle aimait à s'instruire» (Sand, 1979b: 171).

*Le Nuage rose* es un cuento femenino por excelencia. Catherine es huérfana de padre, de modo que los tres personajes principales del cuento – Catherine, Sylvaine y Colette – configuran la trama del relato entero, representando tres generaciones que encarnan tres valoraciones de lo maravilloso. Si Catherine adolece de un exceso de imaginación, Sylvaine es el extremo opuesto, por su rígido racionalismo y su sentido exclusivamente práctico de la vida. Y Colette va a constituir el punto medio entre estos dos extremos. Tres generaciones son, pues, presentadas en el relato de forma ascendente, como ascendente es el camino que habrá que emprender hacia el acceso a la sabiduría. Los colores, que jalonan todo el texto, marcan el camino desde la pradera, donde viven Catherine y su madre, a la montaña, símbolo de «elevación interna, o transposición espiritual de la idea de ascender» (Cirlot, 2003: 315) y morada de predilección de las hadas: «Originariamente expresiones de la Tierra Madre [...] aparecen casi siempre sobre montañas junto a las simas y los torrentes» (Chevalier, 1986: 551). La niña se muestra ilusionada por conocer «les pays bleus» (Sand, 1979b: 170), que no son evidentemente más que las zonas montañosas nevadas vistas desde lejos. Simbólicamente, expresa su deseo de evolucionar, de dejar atrás la verde pradera de su niñez: «Je les vois tous les jours du toit de la bergerie; tout autour de notre pays qui est vert, il y a un grand pays qui est bleu» (Sand, 1979b: 70). Una diligencia las conduce hasta la montaña, y el camino a pie hasta la casa de Colette reviste los tintes de una auténtica peregrinación, percibida de modo diferente por madre e hija. El arduo camino hacia las alturas desanima y cansa a Sylvaine que piensa incluso en volverse a su casa y abandonar de una vez por todas este lugar que le parece «si laid et si sauvage» (Sand, 1979b: 172). Por el contrario, Catherine encuentra en este lugar su espacio ideal, y más concretamente al llegar al fin a la casa de Colette: «– Cette fois nous y sommes bien, dans le pays bleu! pensa Catherine toute joyeuse, et, si nous montions encore un peu, nous serions dans le ciel» (Sand, 1979b: 173)<sup>3</sup>.

Es en el verano, época de la maduración, cuando Catherine emprenderá este viaje. En otros *Contes d'une grand'mère*, el relato adopta la estructura del viaje en sueños, bajo la guía de un hada. Es éste el caso del antes mencionado *Château de Pictordu*, en el que al viaje real vienen a añadirse diversos *viajes inmóviles*, hacia el pasado, que tienen una función iniciática

---

<sup>3</sup>Las zonas montañosas constituyen, como lugar de la iniciación, un marco privilegiado dentro de la geografía imaginaria sandiana. En *Le Château de Pictordu*, el más largo de los *Contes d'une grand'mère*, relato de formación de una niña, Diane, en búsqueda de su propia identidad que será su vocación de dibujante y posteriormente de pintora, el lugar *sagrado* se encuentra también en una montaña.

esencial para Diane. En *La Fée Poussière*, cuento publicado en *Le Temps* el 11 de agosto de 1875, un hada que no es sino la Tierra, ofrecerá a una niña toda una visión palingenésica mediante la visión en sueños: «Je vais te faire assister à un spectacle qui te paraîtra étrange et que je rendrai aussi court que possible. Suis-moi» (Sand, 1979e: 226). Y el lector va a acompañar a la niña, narradora en primera persona, y al hada en un vertiginoso viaje hasta las entrañas de la materia. Viaje y sueño son dos instancias complementarias en el imaginario sandiano, no con el objetivo de escapar de la realidad, sino de captar su sentido. El viaje, en la obra de una escritora que viajó tanto, «ne prend tout son sens que s'il s'intériorise, à partir de n'importe quelle réalité» (Schaeffer, 1981: 22). Y esta interiorización se llevará a cabo en el relato que nos ocupa.

De manera muy enigmática es presentada la tía abuela Colette, mujer que vive de manera independiente a pesar de su avanzada edad y que parece tener un don premonitorio, pues presagia la llegada de su sobrina nieta, y una mirada capaz de captar la esencia de los seres: «Catherine s'approche ; la tante Colette la regarde avec de grands yeux gris très-clairs qui semblaient voir les gens jusqu'au fond de l'âme, puis elle l'embrassa en lui disant : - C'est très-bien, très-bien ! Je suis contente que cette enfant soit venue au monde» (Sand, 1979b: 174). Toda una poética del espacio describe la casa de Colette como «un instrument à affronter les cosmos », como « la maison jetée à travers l'ouragan, bravant la colère du ciel» (Bachelard, 2005a: 58):

La maison qui paraissait petite de loin était grande, vue de près. Elle était tout en bois, mais en si beau bois de sapin et si bien bâtie qu'elle était très- solide. Les grosses pierres posées sur le toit empêchaient le vent d'enlever ou de trop secouer la charpente. [...] Il y avait beaucoup de vaisselle et d'ustensiles de cuivre, pour lits, des caisses de bois remplies de laine et de crin avec de beaux draps blancs et de bonnes couvertures, car il ne faisait jamais chaud dans cet endroit-là (Sand, 1979b: 174).

En definitiva, esta casa «appelle l'homme à un héroïsme de cosmos», respondiendo a «la transposition de l'être de la maison en valeurs humaines» (Bachelard, 2005a: 58). Colette ha luchado contra las adversidades a base de esfuerzo y de trabajo. Ha heredado algo de dinero de una anciana a la que cuidó, pero, como dirá a la niña, lo que ha hecho de ella una mujer rica a pesar de ser campesina ha sido su trabajo y su ingenio. Trabajo de hilandera, con el que ha adquirido tal reputación que, a pesar del arduo camino hacia su casa, todas las hilanderas de la comarca se acercan a comprarle su hilo, el más caro de todos. Catherine quedará asombrada por una frase de su tía: «Qui te dit qu'on ne puisse pas filer les nuages?» (Sand, 1979b: 177). Y su asombro crecerá cuando Benoît, el pequeño criado de Colette, le dice que ésta es conocida en la comarca como «la grande fileuse de nuages» (Sand, 1979b:

177). Otro elemento típico de los cuentos de hadas, el cofre misterioso, aparece en este momento del relato. Colette muestra a Catherine y Sylvaine «un petit coffre qu'elle posa sur la table» (Sand, 1979b: 179). La oscilación de la caracterización de Colette entre el hada y la bruja comienza aquí. Madre e hija se espantan, en principio, al ver el contenido del cofre: «Il y avait quelque chose de blanc, de mou et de léger, qui ressemblait si bien à un nuage, que Catherine poussa un cri de surprise, et que Sylvaine, s'imaginant que sa tante était sorcière ou fée, devint toute blême de peur» (Sand, 1979b: 179). Sin embargo, *la nube* no es más que hilo: «Ce n'était pourtant pas un nuage, c'était une grosse floche d'échevaux de fil fin, mais si fin, si fin, qu'il eût fallu couper un cheveu en dix pour faire quelque chose d'aussi fin. C'était si blanc qu'on n'osait y toucher, et si fragile qu'on craignait de l'emmêler en soufflant dessus» (Sand, 1979b: 180).

La «homologie entre la géométrie du coffret et la psychologie du secret» (Bachelard, 2005a: 86) encuentra aquí una perfecta representación. El cofre se manifiesta como el detentor del *secreto* que hay que descubrir, y este *secreto* ocupará la mente de la niña día y noche. Implorará a su tía para que se lo confíe, no obteniendo de ella más que esta respuesta: «Eh bien! je te l'ai dit, il s'agit d'apprendre à filer les nuages» (Sand, 1979b: 180). Pero no cejará en su empeño, y su desconcierto crece aún más ante las palabras de Renée, la pequeña sirvienta de su tía: «Il n'y a pas d'autre secret [...] que d'avoir beaucoup d'adresse et de patience» (Sand, 1979b: 181). Trabajo, tiempo y paciencia serán términos recurrentes en esta última parte del relato. Catherine sube a la habitación de su tía, situada en lo más alto de la casa, con el objetivo de descubrir su secreto, pero, al mirar por la rendija de la puerta, no descubre nada ni a nadie. La explicación a este misterio le será proporcionada más adelante por Colette.

### **El fin de la formación: la *magia* del trabajo**

Los *Contes d'une grand'mère* nunca están exentos de realismo, de manera que en muchos de ellos «les questions d'argent [...] sont très présentes» (Didier, 2004b: 117). Desde luego, *Le Nuage rose* es uno de los más claros ejemplos de ello. El «caractère sacré» del número tres (Didier, 1983: 108) vuelve a aparecer desde el noveno al décimo quinto y último capítulo del relato. Sylvaine volverá su tierra, dejando a su hija con Colette durante tres meses para que se instruya en el arte de hilar y pueda favorecer económicamente a la familia.

En muy pocas páginas y en muy poco tiempo se desarrolla este último aprendizaje de Catherine. Por el contrario, en *Le Château de Pictordu* transcurrirán años hasta lograr la completa formación de Diane. Sin embargo, las semejanzas entre ambos cuentos son notables.

Y, especialmente, ambos están marcados por la inestabilidad de las heroínas en su arduo proceso de maduración. En *Le Château de Pictordu*, el hada es una estatua parlante en la que se funden las figuras de una ninfa, de la diosa Diana y de la madre muerta de la niña. Y las sucesivas apariciones de este *genio del lugar* que mantendrá a Diane en continuo desvelo por mejorar en el arte del dibujo, irán marcando las distintas etapas del aprendizaje bajo el signo de la inestabilidad: «La relation de Diane avec la fée du château sera souvent renouvelée, mais instable: tantôt angoissante, tantôt source d'apaisement et de force» (Hirsch, 1983: 116). Con distintos matices, lo mismo ocurre en *Le Nuage rose*. Catherine, a quien su tía no permite acompañarla, debe realizar su aprendizaje en soledad, pues solitario es todo proceso iniciático. Hadas, mujeres guías, guardianas que depositan toda su confianza en las niñas, generando así en ellas cierta angustia. Como Diane, Catherine, sin ser perezosa, está impaciente y decepcionada porque «cette manière d'apprendre toute seule ne répondait pas à l'idée d'un grand secret qu'elle aurait reçu comme on avale une tasse de lait sucré» (Sand, 1979b: 186). Y, no dándose cuenta de sus pequeños progresos realizados día a día, la tranquilidad de su tía, lejos de apaciguarla, la inquieta: «Au bout d'une semaine elle sentit de l'ennui et du dépit contre sa tante, dont les encouragements l'impacientaient» (Sand, 1979b: 186). La fascinación vuelve a irrumpir en el relato. En su soledad, la niña busca consuelo en la contemplación de un glaciar y de unas nubes que rodean su cima, confundiendo un punto rojo, que no es sino una bandera plantada allí por unos escaladores, con la nube rosa de su infancia que ejerce ahora la función del *tentador*, incitándola a subir a la cima del peligroso glaciar<sup>4</sup>:

Ce n'est pas moi, Catherine, qui ai cassé ton pommier fleuri, c'est le tonnerre, un méchant qui se loge dans mon cœur et qui me force à devenir fou ; [...] Viens demain, Catherine, viens dès le lever du jour. Je t'attendrai toute la nuit, et si tu ne viens pas, j'aurai tant de chagrin que je me fonderai en grosses larmes et qu'il y aura de la pluie toute la journée. J'irai ! s'écria Catherine, j'irai, bien sûr! (Sand, 1979b: 189).

Una nueva confusión se produce cuando Catherine, viendo a su tía con una capa roja, cree que ha estado en lo alto del glaciar, pero, como Colette le dirá, esto es pura fantasía: «Je suis les bons sentiers, il y en a toujours quand on les connaît» (Sand, 1979b: 192). Y por el buen sendero de la palabra guiará a su sobrina, aclarando sus dudas: Colette no es un hada, sino que, como dicen en el pueblo, trabaja como un hada. Y los esfuerzos de Catherine espiándola de noche para robar su secreto han sido inútiles, pues no hay más secreto que «le temps et la patience» ni más magia que «la volonté et la persévérance» (Sand, 1979b: 193):

---

<sup>4</sup>Esta función del tentador es ejercida en *La Reine Coax* tanto por la malvada rana que da título al relato como por Mélidor, el primo de Marguerite que sólo aspira a casarse con ella por intereses económicos.

Tu n'aurais rien volé, répondit madame Colette. Je te répète que je n'ai point de secret. Si tu étais entrée dans ma chambre, tu aurais pu monter dans mon atelier, qui est au-dessus. C'est là que je carde ce qu'on appelle *le nuage*, et, comme il est malsain de carder dans une maison à cause des petits brins qui entrent dans les narines et dans les poumons, je fais ce travail au plus haut de mon chalet, dans un endroit où l'air circule librement et emporte au loin ces brindilles imperceptibles, qui te nuiraient, à toi comme aux autres (Sand, 1979b: 193-194).

El espacio de esta mujer-guía es, pues, el desván, con su carga simbólica liberadora: «Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit» (Bachelard, 2005a: 36). La revelación del *no misterio* del desván desvela el sentido metafórico del relato entero. Ante la obsesión de la niña por las nubes, Colette le dirá:

Confonds-tu les nuages du ciel avec la matière fine et blanche que j'extrait du lin, et que dans notre pays de fileuses habiles on appelle nuage pour dire une chose légère par excellence ?

Catherine fut très-mortifiée de voir qu'elle s'était sottement trompée sur le sens d'un mot et qu'elle avait bâti mille chimères sur une métaphore bien simple (Sand, 1979b: 194).

Y el relato de juventud de esta sabia anciana explica el sentido que debe darse a lo maravilloso:

Je vois bien que tu aimes le merveilleux, et qu'il faut y prendre garde. Moi aussi, j'ai été enfant et j'ai rêvé d'un nuage rose. Et puis j'ai été jeune fille et je l'ai rencontré. Il avait de l'or sur son habit et un grand plumet blanc [...] Méfie-toi des nuages qui passent, Catherine, des nuages roses surtout! Ils promettent le beau temps et portent en eux la tempête! (Sand, 1979b: 194-195).

Nube metafórica, amor de juventud que hirió a Colette con la palabra engañosa de todo lo que se mueve y cambia como las nubes. En una clara formulación del imaginario terrestre sandiano, Colette define así su peligrosa ilusión juvenil: «C'était l'inconstance, c'était le rêve». Y añade: «Les rêves s'envolent, le travail reste» (Sand, 1979b: 195). Hace mucho tiempo que la tía *hiló su sueño*, su *nuage rose*: «Le nuage rose, c'était mon caprice, ma fantaisie, mon mauvais destin. Je l'ai mis sur ma quenouille, et le travail, le beau et bon travail, a fait de l'ennemi un fil si léger que je ne l'ai plus senti» (Sand, 1979b: 199). Lo mismo que el hada-musa en *Le Château de Pictordu* incitará a Diane a ganarse la vida con esfuerzo, Colette hará ver a Catherine la necesidad de la independencia económica: «Dans *Le Nuage rose*, tante Colette démontre à Catherine qu'il ne faut compter ni sur les miracles ni sur le mystère, et que seuls le travail, le courage, l'économie peuvent rendre la vie plus agréable et plus facile» (Renard, 2004: 34). Y a partir de este momento del relato, el lector asiste al espectáculo del viaje en sueños. Catherine, dormida, se ve transportada al palacio de un hada,

su tía, que la obliga a seguirla para revelarle su *secreto*. Muy malhumorada, el hada, revistiendo los tintes de la *bruja*, pone en manos de la niña una enorme escoba forzándola a barrer todas las nubes del cielo para hilarlas. Y la agonía de la nube rosa supone el despertar a la realidad:

Catherine reprit sa quenouille, et fila en fermant les yeux pour ne pas voir l'agonie du pauvre nuage; elle entendit de faibles plaintes, elle faillit jeter la quenouille et se sauver ; mais ses mains s'engourdirent, ses yeux se troublèrent, et elle se retrouva couchée sur la pierre moussue, à côté de sa tante, qui dormait aussi (Sand, 1979b: 199).

El sueño ha sido portador de una revelación. Catherine seguirá el ejemplo de su tía, dejando atrás su etapa de niña, como muestra el último capítulo del relato que deja abierta la puerta a su futuro de adulta: «Quand, trois mois plus tard, sa mère vint la voir, elle filait déjà dix fois mieux qu'au commencement, et au bout de quelques années elle était aussi habile que la tante Colette, dont elle était la riche héritière» (Sand, 1979b: 200).

### **Conclusión**

En los *Contes d'une grand'mère*, realidad y sueño cooperan para ofrecer una enseñanza, y George Sand es consciente de ofrecer a sus nietas, a través del relato oral, la expresión literaria de sus últimas reflexiones sobre la relación entre el hombre y el universo. La muy comentada dedicatoria de *Le Château de Pictordu* a su nieta Aurore constituye una declaración de su peculiar sentido de lo maravilloso:

La question est de savoir s'il y a des fées ou s'il n'y en a pas. Tu es dans l'âge où l'on aime le merveilleux et je voudrais bien que le merveilleux fût dans la nature, que tu n'aimes pas moins. Moi, je pense qu'il y est ; sans cela je ne pourrais pas t'en donner. Reste à savoir où sont ces êtres, dits surnaturels, les génies et les fées ; d'où ils viennent et où ils vont, quel empire ils exercent sur nous et où ils nous conduisent (Sand, 1979c: 1).

Interrogación que encuentra su respuesta en las últimas líneas del relato: «Les génies et les fées [...] ne se montrent qu'aux yeux agrandis par l'enthousiasme et le dévouement» (Sand, 1979c: 114). Los cuentos de George Sand constituyen un cántico a la naturaleza y a la iniciativa del ser humano, ilustrando «la permanence d'un merveilleux, que la nature élabore sans le secours des fées» (Lacassin, 1980: 17). Y, como todo relato iniciático y de aprendizaje de George Sand, *Le Nuage rose* es un cuento en el que «la romancière cherche à préserver les prestiges de l'imaginaire sans nuire à une traduction réaliste de l'homme et du monde» (Schaeffer, 1981: 75).

## Referencias bibliográficas

- ANOLL, L. (2004) «*Contes d'une grand'mère: un autre visage de George Sand?*», in *George Sand 1804-2004. L'île et la dame de Nohant*. Mallorca: Estudi General LUL.LIA, p. 191-208.
- BACHELARD, G. (2005a, 1<sup>ère</sup> éd. 1957) *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- , (2005b, 1<sup>ère</sup> éd. 1960) *La Poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- CHEVALIER, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J.E. (2003, 1<sup>a</sup> éd. 1997) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- DIDIER, B. (1983) «George Sand et les structures du conte populaire», in *George Sand*. Colloque de Cérisy. Paris: Éditions C.D.U. et SEDES réunies, p. 101-114.
- , (2004a) *George Sand*. Paris: ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française).
- , (2004b) «Le génie narratif des Contes», *Littérature. George Sand: «Le génie narratif»*, n° 134, p. 111-120.
- HIRSCH, M. (1983) «Lire un conte merveilleux : *Le Château de Pictordu*», in *George Sand*, Colloque de Cérisy. Paris: Éditions C.D.U et SEDES réunies, p. 115-123.
- LACASSIN, F. (1980) «George Sand ou la nature contre les fées». Préface à *Voyage dans le cristal*. Paris : Union Générale d'Éditions, p. 7-29.
- RENARD, M-R. (2004) «Les idées religieuses de George Sand et l'émancipation féminine», *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n° 128, p. 25-38.
- SAND, G. (1979a, 1<sup>ère</sup> éd. 1872) *La Reine Coax. Contes d'une grand'mère*, vol. 1, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- , (1979b, 1<sup>ère</sup> éd. 1872): *Le Nuage rose. Contes d'une grand'mère*, vol. 2, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- , (1979c, 1<sup>ère</sup> éd. 1873) *Le Château de Pictordu. Contes d'une grand'mère*, vol. 1, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- , (1979d, 1<sup>ère</sup> éd. 1875) *Le Marteau rouge. Contes d'une grand'mère*. Vol. 2, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- , (1979e, 1<sup>ère</sup> éd. 1875) *La Fée Poussière. Contes d'une grand'mère*, vol. 2, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence.
- SCHAEFFER, G. (1981) *Espace et temps chez George Sand*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.
- VEYS, S.V. (2003) «George Sand et l'imagination matérielle selon Gaston Bachelard», *Les Amis de George Sand (Nouvelle Série)*, n° 25, p. 55-66.



## **L'ŒUVRE DE ZOLA: LA CRISIS DE LOS DESNUDOS DE ESTUDIO**

Encarnación Medina Arjona

Universidad de Jaén

### **Resumen**

Nos proponemos una aproximación a la relación pintor-escritor en *L'Œuvre* de Zola. A partir de la mirada sobre la desnudez del cuerpo femenino, el texto de Zola mostrará el poder de la escritura sobre el lenguaje pictórico.

### **Résumé**

Nous proposons une approche à la relation peintre-écrivain dans *L'Œuvre* de Zola. À partir du regard sur la nudité du corps féminin, le texte de Zola montrera le pouvoir de l'écriture sur le langage pictural.

Se sabe mucho de la larga amistad que, desde la juventud, unió Cézanne y Zola hasta la publicación de *L'Œuvre* (1886). Ambos querían ser artistas y, aunque su amigo ya había elegido la pintura como medio de expresión y Zola la literatura, sus elecciones no carecían de puntos de convergencia ni de ambigüedades. En sus cartas de juventud, ya desde la primavera de 1858, Cézanne confía a Zola que no deja de soñar con una mujer desconocida que a menudo ve pasar cuando se dirige a su «monótono colegio». Incluso, algún tiempo después, expresa en un poema valiente las imágenes bastante realistas que acompañaban sus suspiros (Cézanne, 1937: 23).

Un año después, en una carta a Cézanne (30 de diciembre de 1859), Zola le desvela su proyecto de escribir trescientas páginas sobre «el amor naciente», y de llegar a «Trois cents pages à remplir, presque sans intrigue: une sorte de poème où je dois tout inventer, où tout doit concourir à un seul but: aimer!» (Zola, 1978: 119). El romanticismo, como señala Aubery (1988), va inherente tanto a la elección del tema como en la actitud misma del poeta pensando únicamente en su ímpetu, pensando que su obra sólo saldría de su mente sin el arma que más tarde le procuraría la observación y la experiencia de la que presumiría en *Le Roman expérimental*. Por aquella época, admiraba la pintura moralista y poética de Greuze y de Ary Scheffer, y que combinan tan bien con su manera de entender el arte; léase lo que escribe a Cézanne (25 marzo 1860): «C'est pour te dire que l'art est un, que spiritualiste, réaliste ne sont

que des mots, que la poésie est une grande chose et que hors la poésie il n'y a pas de salut» (Zola, 1978: 140). Sin embargo, apenas cinco años después, en su artículo «Proudhon et Courbet», ya establece la definición de su estética, bien conocida por todos, y según la cual «une œuvre d'art est un coin de la création vue à travers un tempérament» (Zola, 1968:38) introduciendo así la observación y la documentación.

Tras ese artículo tan rotundo, publica una serie de artículos en *L'Événement* dedicados al Salon. La serie comienza el 27 de abril de 1866. En el del 7 de mayo opta por defender a Manet. Éste le envía ese mismo día su agradecimiento y le pide un encuentro. Cuatro meses después, en septiembre, Zola comienza a frecuentar el café Guerbois (el lugar situado hoy en el número 9 de la avenida de Clichy) donde Manet se suele reunir con sus amigos Degas, Cézanne, Bazille, Fantin-Latour, Constantin Guys, Monet, Renoir, Sisley. La intensa relación amistosa con ellos, su adaptación a una mirada plástica de las cosas, su familiaridad con sus temas y sus técnicas le hacen alzarse en portavoz de la nueva pintura (Pagès, Morgan, 2002: 58). Precisamente, Henri Mitterand establece una similitud entre el proceso creativo de Zola «partant comme ses amis à la recherche du motif, jetant quelques croquis sur ses carnets, d'où naîtra, après arrangement et recomposition, la page définitive, est celle des peintre du plein air» (Mitterand, 1968: 187).

El pintor Claude Lantier, en *L'Œuvre*, es un personaje compuesto y no totalmente una transposición de la personalidad de Cézanne, como se ha querido ver, aunque es verdad que en él se inspira bastante (Courthion, 1968: 253). Y es verdad también que en dicho texto, Zola toma ya sus distancias respecto al Impresionismo y a Cézanne. La relación del novelista con las artes y su historia no parece ser intensa más que el tiempo que le fue contemporáneo en su revolución; la que comienza con Delacroix y se transforma en la mano de Manet a partir de 1863 hasta terminar cambiando cualquier tipo de creación en su esencia misma de idea de libertad en el arte y de verdad que adquieren una amplitud impensable hasta entonces (Bonney, 1996: 13).

Delacroix murió el 13 de agosto de 1863, Ingres, con ochenta y cuatro años, acababa de terminar su obra *Le Bain turc*. Es el momento en que se abre el Salon des Refusés, con un escándalo que únicamente podía augurar una lucha que sólo pasó inadvertida para el público. El momento histórico tiene como personaje principal a Manet, y su polémico *Le Déjeuner sur l'herbe* (Picon, 1996: 42). En una época en que en París casi ninguna galería privada exponía y donde el salón oficial era la gran oportunidad de los artistas, resulta que el Institut copa totalmente los puestos del jurado. En aquel año, de las cinco mil obras presentadas al Salon, únicamente son aceptadas dos mil. Miles de artistas protestan. Napoleón III se ocupa del tema

y recibe a sus representantes, Gustave Doré y Édouard Manet, aunque las peticiones de los artistas terminan siendo rechazadas. La inquietud no se apaga. El día anterior, el Emperador visitó de improviso el lugar y, dando la vuelta a algunos cuadros rechazados, juzgó y que no estaban mucho peor que los otros (Picon, 1996: 44). Ayudados por el Emperador, los artistas vencieron el momento institucional.

En la novela de Zola, el primer cuadro presentado por el personaje Claude Lantier al Salon des Refusés se titula *Plein air*.

«Tiens! tu changes le type de la femme?»

Un long silence se fit, tous deux regardaient, immobiles. C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttait en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe.

«Très belle d'indication, la femme! reprit enfin Sandoz. Mais, sapristi! tu auras joliment du travail, dans tout ça!»

Claude, les yeux allumés sur son œuvre, eut un geste de confiance (Zola, 1967: 36-37).

Manet, en Auteuil, con la visión de una vela al sol, se plantea pintar una mujer desnuda en ese mismo « plein air », y pinta *Le Déjeuner sur l'herbe*. Utilizando manchas que, sin embargo, conservan su identificación de verde de hierba y de cuerpo desnudo, Manet se lanza a lo que le dicta su intuición. Como señala Yves Bonnefoy, ha decidido que puede, según su voluntad, tomar o no, servirse o no; y esa es la voz que libremente enuncia a través de las cosas la autoridad de un orden del mundo, de una verdad a priori, de una ortodoxia de pensamiento (Bonnefoy, 1996: 17). Casi cuatro siglos antes, Tiziano pintó el *Concert champêtre*, cuyo tema —mujeres desnudas cerca de jóvenes, en un prado— se manifiesta cercano al del *Déjeuner sur l'herbe*, pero cuyo sentido ya dejaba de aproximarse. Quien se acerque al cuadro veneciano, aunque no entienda las intenciones simbólicas, sí puede notar que el pintor se somete al orden del mundo dando seguridad. Seguridad que no transmite al público la obra de Manet.

En cuanto a la novela de Zola, debemos señalar que es el primero en introducir en la novela una nueva teoría de los colores, teoría revolucionaria puesto que de ella resultarán divisionismo, luego fauvismo, simultaneísmo y arte abstracto (Thibault, 1988: 31-32). Observaremos también que el tema del impresionismo científico, primeramente expuesto por Gagnière, sólo sirve de pretexto a Zola para hacer pasar a Claude por tres etapas en su exploración del color: a) una concepción impresionista, durante la etapa de los paisajes en Bennecourt («bleuissement délicat des feuilles»), b) una concepción neo-impresionista, en la etapa de los esbozos parisienses («contrecarrait toutes les habitudes de l'œil»), y c) una concepción claramente post-impresionista e incluso impresionista, en la última parte de su gran proyecto («Ainsi la science entrait dans la peinture... Son originalité de notation, si claire, si vibrante»).

El tema, no menos importante para la evolución de la estética general y su culminación en el siglo XIX, el de la unidad y la multiplicidad espacial y temporal también viene recogido en la obra de Zola. Las investigaciones del personaje Claude Lantier consisten igualmente en el esfuerzo por combinar la visión total, única, de la ciudad y sus múltiples visiones en el tiempo; la cuestión es saber cómo el cuadro puede dar cuenta de la simultaneidad de las relaciones espacio-temporales.

Sabido es que París reina en toda la serie de los *Rougon-Macquart*. El deseo de « Voir, toujours mieux voir, dans tous les langages » de Zola<sup>1</sup>, a pesar de su juventud pasada en el sur de Francia y de su gusto por los paisajes provenzales, fue, desde su llegada a París, inmediatamente conquistado por la ciudad que no dejó de expresar tanto en su *Correspondance* como en su obra. Así, escribía, en un artículo de diciembre de 1872, en *Le Corsaire*: «[...] Je le sens secoué par l'immense labour du siècle, je le vois gros d'un monde, et si j'avais quelque orgueil suprême, je rêverais de le jeter tout chaud et tout plein de son travail géant, dans quelque œuvre gigantesque» (Zola, 1968, vol.X: 977-978).

En *L'Œuvre*, París aparece constantemente como un lugar, una situación topográfica, donde el narrador instala a esa gran mayoría de personajes artistas, escritores trabajando en el barrio de la Île Saint-Louis, en Montparnasse, en Montmartre, o en la Nouvelle Athènes. Dichos espacios, muy determinados socialmente en aquella época, representan todos ellos el espacio artístico.

En relación al espacio, *L'Œuvre* recoge otra gran cuestión de los combates estéticos de la segunda mitad del siglo XIX. Las críticas parecían ponerse de acuerdo (Leduc-Adine, 1988:

---

1 «Voir, toujours mieux voir, dans tous les langages, fût-ce sous les quolibets et les injures, prouver que l'on voit mieux». (Carta de Zola a Henri Hertz) citado por Leduc-Adine (1988:165).

165) en el reproche a los pintores por disolver a los personajes en los paisajes representados, y por presentarlos asimilados al decorado (véase cómo lo asume Zola: «Les Tuileries au fond s'évanouissaient en nuée d'or; les pavés saignaient, les passants n'était plus que des indications, des taches sombres mangées par la clarté trop vive»). La inversión de las relaciones, la antropomorfización de la naturaleza viene paralela a la cosificación del hombre. Y del valor decorativo, el espacio pasa a adquirir el valor de sujeto, el mismo que pierde el individuo. Con esta inversión, la descripción accede paralelamente a un nuevo estatus, adquiriendo tanta importancia como la narración.

En la novela que nos ocupa, las descripciones del espacio parisino tienen una función mimética o función realista de anclaje referencial necesaria en la novela tradicional. Y tienen también una función de conector; París marca la presencia organizadora del narrador. Además, dichas descripciones, como los propios cuadros, tienen una función estética, es decir que tienen autonomía por sí mismos. En efecto, Zola, estableciendo su sistema descriptivo, intenta dar a la escritura las dimensiones de la contemplación plástica y de la contemplación espacial. Algunos pintores, Cézanne y Manet, comienzan a deconstruir el objeto, tal y como Zola lo analizó en *Mes Haines*.

Para el personaje Claude Lantier, París se transforma en una obsesión en su segunda etapa artística; la de la concepción néo-impressionista.

Paris l'avait repris aux moelles, violemment; et, en pleine flambée de cette fournaise, c'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. Jamais il ne s'était senti une telle rage de travail ni un tel espoir, comme s'il lui avait suffi d'étendre la main, pour créer les chefs-d'œuvre qui le mettraient à son rang, au premier. Quand il traversait Paris, il découvrait des tableaux partout; la ville entière, avec ses rues, ses carrefours, ses ponts, ses horizons vivants, se déroulait en fresques immenses, qu'il jugeait toujours trop petites, pris de l'ivresse des besognes colossales. Et il rentrait frémissant, le crâne bouillonnant de projets, jetant des croquis sur des bouts de papier, le soir, à la lampe, sans pouvoir décider par où il entamerait la série des grandes pages qu'il rêvait (Zola, 1967: 276).

En la ficción de Zola, la integración del personaje en el paisaje, y la integración del paisaje y el personaje ambos en los cuadros de Claude Lantier, se realiza gracias a una doble ficción basada en la mujer en la pintura.

En este sentido el primer capítulo es capital puesto que plantea y asocia todas las componentes de la novela, animadas y no animadas, actanciales y circunstanciales, a través del motivo del encuentro: el pintor y su modelo, el héroe y la joven, la ciudad y la casa, la calle y el taller, la noche y el amanecer. Desde el principio de la narración, la mujer,

Christine, penetra en la torre de marfil del artista, invade el lugar con la dificultad mítica de estos casos, pues debe pasar a través de un «dédalo» de escaleras. La novela continúa desarrollando con particular insistencia el tema del artista y la mujer: el trío que forman con la mujer ideal que domina la imaginación de Claude; la timidez del artista y desconfianza hacia la mujer; la sublimación del deseo en su trabajo, su «passion de chaste pour la chair de la femme», la increíble sexualización del esfuerzo artístico; la resolución de su ambición de «tout voir, tout faire, tout conquérir», de «tenir toute la nature sur une toile» en la obsesión de la mujer desnuda, de manera que París en representación de todos los aspectos de la realidad externa terminan, para Claude, por encarnarse en la forma de la mujer desnuda que finalmente lo mata. Precisamente uno de los efectos del texto zoliano -el discurso del personaje Sandoz, amigo del pintor, viene como nota de contrapunto a neutralizar relativamente el efecto- es ese acaparamiento del relato por la obsesión de Claude, que Zola, a modo de autocensura describe como «la necesidad del desnudo», «ce vieux regain de romantisme qui lui (Claude) faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme».

*L'Œuvre* viene a ser la exaltación de la carne desnuda, su formulación poética, pero al mismo tiempo su tragedia como obsesión según se indica en *l'Ebauche* «Toujours des femmes nouvelles, une série à peindre» (fº 271). Según Patrick Brady (1967: 159), lo que Zola llama «l'élément femme» (fº 265) no se limita únicamente a la aventura de Claude; todos los artistas secundarios de la novela, los amigos de Claude, los pintores, los escultores, el arquitecto, el músico y el periodista, todos están ahí para representar con su diversidad la gama de las diferentes artes y, a la vez, presentar las variaciones de un tema central que no es otro que el artista y la mujer.

Centrándonos en Claude Lantier y en su recorrido en la integración personaje-paisaje. La manera de Zola de narrativizar dicha integración es la elección de la desnudez femenina. Así, en la evolución de pintor a través de las diferentes etapas artísticas aparece la constante de la integración de la desnudez al paisaje. Las primeras concepciones de Claude (*Plein air*) son aquellas en las que el fin de la pintura es dar cuenta de la relación de las figuras con el medio natural, como ocurría en Manet.

Ahora bien, como todo empieza por Zola, el autor naturalista que ha elegido a su personaje, Christine, la sitúa inocentemente pasando la noche en casa de un pintor que la ha recogido. El joven pintor aparece esa noche alucinando con la desnudez: «[...] Il étouffa davantage et sortit ses jambes, pendant que, la tête lourde, dans l'hallucination du demi-sommeil, il suivait, au fond du braisillement des étoiles, des nudités amoureuses de femmes,

toute la chair vivante de la femme, qu'il adorait. [...]» (Zola, 1967: 14). Por la mañana, la descripción de Christine es el momento en que Claude toma notas mientras ésta duerme, resultando las propias notas de taller de Zola. Posteriormente Claude inserta las notas sobre su gran cuadro, su *Plein air*. De esta manera el personaje elegido por Zola pasa de una ficción novelesca a una ficción plástica narrativizada. En ese momento el propio Zola, tomando forma en el personaje Sandoz, entra en la ficción para mirar el cuadro en el que sus personajes y él mismo (posando para su amigo Lantier y dar cuerpo al señor de la chaqueta) y en el que él mismo, Zola, está con Christine, desnuda sobre el cuadro.

Puis, tous deux regardèrent, de nouveau muets. Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement: la mains, plus poussée que le reste, faisait dans l'herbe une note très intéressante, d'une jolie fraîcheur de ton; et la tache sombre du dos s'enlevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées, dans le frisson lumineux de la clairière; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Eve désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regard, les paupières closes (Zola, 1967: 56).

Cuando Lantier debe ponerse a terminar su *Plein air* para el Salon, los nervios del joven artista aparecen de nuevo frente al cuadro:

[...] lui, après avoir gratté de nouveau la tête de la figure nue, la redessina et la repeignit, d'après la tête de Christine, d'une main emportée, mal assurée, qui s'égarait. Puis, il attaqua la gorge, indiquée à peine sur l'étude. Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en êtreindre, de ses deux bras éperdus. (Zola, 1967: 61)

Rien de clair ni de vivant ne venait plus sous ses doigts, la gorge de la femme s'empâtait de tons lourds; cette chair adorée qu'il rêvait éclatante, il la salissait, il n'arrivait même pas à la mettre à son plan. Qu'avait-il donc dans le crâne, pour l'entendre ainsi craquer de son effort inutile? (Zola, 1967: 64)

Christine también

Christine, tout de suite, se reconnut. C'était elle cette fille, vautreée dans l'herbe, un bras sous la nuque, souriant sans regard, les paupières closes. Cette fille nue avait son visage, et une révolte la soulevait, comme si elle avait eu son corps, comme si, brutalement, l'on eût déshabillé là toute sa nudité de vierge. (Zola, 1967: 121)

[...] Longtemps, d'ailleurs, ce milieu d'art brutal, cet atelier empli de tableaux violents, était demeuré pour elle un malaise. Elle ne pouvait s'habituer aux nudités vraies des académies, à la réalité crue des études faites en Provence, blessée, répugnée. (Zola, 1967: 142)

La joven, enamorada, decide ayudar a Claude y posar desnuda para poder así terminar el cuadro a tiempo, pero «Déjà sa complaisance l'emplissait d'un remords, comme si elle entrait

dans quelque chose de coupable, en laissant donner sa ressemblance à cette nudité de femme, éclatante sous le soleil.» (Zola, 1967: 146) Y « [...] Durant trois longues heures, il se rua au travail, d'un effort si viril, qu'il acheva d'un coup une ébauche superbe du corps entier. Jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte, son cœur battait comme devant une nudité religieuse» (Zola, 1967: 152). Y mientras que en el Salon des Refusés, el público se reía ante el cuadro de Claude «Tiens! un savonnage: les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu, son tableau! Ceux qui ne riaient pas entraient en fureur: ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière semblaient une insulte» (Zola, 1967: 169), justo después, pasando por las salas del Salon oficial, sienten que «Ce n'était plus le gai scandale de leur Salon à eux, les tons clairs, la lumière exagérée du soleil. Des cadres d'or pleins d'ombres se succédaient, des choses gourmées et noires, des nudités d'atelier jaunissant sous des jours de cave [...] » (Zola, 1967: 175).

Tras el segundo periodo artístico de Claude Lantier, el de París identificado a la mujer desnuda. La tercera etapa, la del gran proyecto final, comienza con un nostálgico paseo a orillas del Sena, cuando Claude y Christine vuelven a los lugares donde se habían amado. El paseo les lleva hasta el Pont des Saint-Pères. En ese punto, Claude se vuelve hacia la ciudad: «Il demeurait immobile.... [...] Regarde! Regarde!». Como acaba de encontrar el motivo sobre el que trabajar y desesperar, por un momento piensa que podrá proyectar su tema sobre la tela representando lo que está viendo «le port Saint-Nicolas à gauche, l'école de natation à droite, la Seine et la Cité au fond», una barca muy grande «et que trois femmes occupaient: une, en costume de bain, rampant; une autre, assise au bord, les jambes dans l'eau, son corsage à demi arraché montrant l'épaule; la troisième, toute droite, toute nue à la proue, d'une nudité si éclatante, qu'elle rayonnait comme un soleil». El novelista Sandoz queda muy sorprendido cuando descubre la nueva versión de la gran obra de su amigo por el exceso de imaginación («Comment un peintre moderne, qui se piquait de ne peindre que des réalités, pouvait-il abâtardir une œuvre en y introduisant des imaginations pareilles?») condenando lo que considera restos de romanticismo «qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme». Durante los últimos capítulos de la novela, cuando Claude va hacia la locura, empujado por la ingenua obsesión de trascender la naturaleza sustituyéndola por el arte, podemos leer, a modo de contrapunto, la afirmación de la creatividad y de la expresividad de la literatura. Se suicida ahorcándose ante su obra inacabada.

Sans doute, il n'était monté sur l'échelle que pour s'emplier les yeux de plus près. Puis, torturé de ne pouvoir attendre le jour, il avait saisi une brosse, d'abord dans le désir d'une



simple retouche, peu à peu emporté ensuite de correction en correction, [...] Sa rage impuissante de création l'avait repris, il s'épuisait en dehors de l'heure, en dehors du monde, il voulait souffler la vie à son œuvre, tout de suite. [...] Ce tableau, jamais il ne le finirait, c'était bien certain maintenant. Plus il s'y acharnait, et plus l'incohérence augmentait, un empâtement de tons lourds, un effort épaissi et fuyant du dessin. Les fonds eux-mêmes, le groupe des débardeurs surtout, autrefois solides, se gâtaient; et il se butait là, il s'était obstiné à vouloir terminer tout, avant de repeindre la figure centrale, la Femme nue, qui demeurait la peur et le désir de ses heures de travail, la chair de vertige qui l'achèverait, le jour où il s'efforcera encore de la faire vivante (Zola, 1967: 473).

Parece evidente que la etapa del «Plein Air» ha quedado atrás y que la visión no es ya ni realista ni impresionista. Zola parece insistir en dicha evolución haciendo del grupo femenino que ocupa la barca central una imagen despojada del motivo realista para progresivamente ir hacia la alegoría; de las bañistas en bañador hacia el desnudo. Dicha figura no sólo invade el cuadro, sino la novela al completo.

Como señala Aubery (1988: 6), cuando Sandoz confía a su amigo las angustias del novelista y de sus dificultades ante la escritura, percibimos fácilmente ese tipo de autoridad fuerte porque se ha preocupado de pensamientos que la contradicen, y porque ha reflejado las contradicciones de una época. Pero sabemos que el libro que leemos no es obra de ficción de Sandoz sino de Zola, igualmente criatura de Zola como lo es Claude. Sin embargo, frente al pintor de la ficción que está siempre en lucha y es vencido por la inmensa diversidad de la naturaleza y por la imposibilidad de igualarla con su arte, el novelista Zola sí domina y controla todos los aspectos de su libro.

Mostrar en una única imagen la identidad de una ciudad, evocar las capas sucesivas del paso del tiempo y de los trabajos de generaciones es algo en lo que la pintura fracasa. Sin embargo, la literatura lo consigue; es más, consigue recrear la unidad y la diversidad en la que la pintura se afana inútilmente a través de símbolos. Y Zola conseguía demostrar que, con su novela él era el verdadero pintor y que la literatura naturalista era la única capaz de dar testimonio fiel de la realidad global. La literatura reina allí donde las demás artes deben acatar sus límites.

Remitiéndonos a Leduc-Adine (1988: 173), la novela de Zola deja muy clara la diferencia entre el universo del texto y el de la imagen es que aunque existían analogías, la mayorías de las diferencias son insalvables. Y la frase programática de Claude al principio de la novela «Tout voir et tout peindre», y toda la tragedia que vive el artista para encontrar los medios y conseguirlo, tiene su respuesta, precisamente, en la frase de su amigo escritor, Sandoz, ante la tumba de Claude en el cementerio de Saint-Ouen; y con la que se cierra la

novela: «il a avoué son impuissance et il s'est tu».

### Referencias bibliográficas

- AUBERY, P. (1988) «Zola peintre et la littérature», in Jean-Max Guieu & Alison Hilton (eds), *Emile Zola and The Arts*. Washington: GeorgeTown University Press, pp. 1-7.
- BRADY, P. (1967) *L'Œuvre d'Émile Zola: roman sur les arts*. Genève: Droz.
- CEZANNE, P. (1937) *Correspondance*, ed. John Rewald. Paris: Grasset.
- COURTHION, P. (1968) «Petite Note sur Zola critique d'Art», *Europe*, n° 468-469 (avril-mai), pp. 252-255.
- LEDUC-ADINE, J.-P. (1988) «Paris et l'ordre spatial dans *L'Œuvre*», in Jean-Max Guieu & Alison Hilton (eds), *Emile Zola and The Arts*. Washington: GeorgeTown University Press, pp. 165-175.
- MITTERAND, H. (1968) «Le Regard d'Émile Zola», *Europe*, n° 468-469 (avril-mai), pp. 182-198.
- PAGES, A. et O. MORGAN (2002) *Guide Émile Zola*. Paris: Ellipses.
- PICON, G. (1996) *1863. Naissance de la peinture moderne*, «Préface» Y. Bonnefoy. Paris: Folio.
- THIBAUT, J.-F. (1988) «La peinture en marche: académisme et modernité chez Claude Lantier», in Jean-Max Guieu & Alison Hilton (eds), *Emile Zola and The Arts*. Washington: GeorgeTown University Press, pp. 25-33.
- ZOLA, E. (1968) *Œuvres Complètes*, ed. Henri Mitterand. Paris: Cercle du Livre Précieux.
- , (1977) *L'Œuvre*. Paris: Le Livre de Poche.
- , (1978) *Correspondance*, ed. B.H. Bakker. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

## POETIQUE DU PERSONNAGE FÉMININ AU BAROQUE : LES NOUVELLES DE MARÍA DE ZAYAS EN FRANCE

María Manuela Merino García

Universidad de Jaén

[mmerino@ujaen.es](mailto:mmerino@ujaen.es)

### Resumen

El Barroco es una época de crisis y de cambios que aparecen reflejados en la literatura. En concreto, en la obra de María de Zayas encontramos la crisis de conciencia que atraviesa el siglo XVII. Los personajes de sus novelas son hombres y mujeres barrocos, en conflicto; héroes errantes en búsqueda del amor ideal, heroínas travestidas para igualarse a los hombres. En sus novelas deja un mensaje feminista de denuncia contra la subordinación de la mujer. El éxito de su obra traspasó las fronteras, y algunas de sus novelas fueron traducidas al francés. Proponemos aquí un análisis comparado del personaje femenino en las novelas que fueron traducidas por Paul Scarron.

### Résumé

Le Baroque est une période de crise et de changements qui sont lisibles en littérature. Concrètement, dans l'œuvre de María de Zayas, nous trouvons la crise de conscience qui traverse le XVII<sup>e</sup> siècle. Les personnages de ses nouvelles sont des hommes et des femmes barroques, en conflit, des héros errants en quête de l'amour idéal, des héroïnes travesties pour agir comme les hommes. Dans ses nouvelles elle laisse un message féministe de protestation contre la subordination de la femme. Le succès de son œuvre a dépassé les frontières, et certaines de ses nouvelles ont été traduites en français. Nous proposons ici une analyse comparée du personnage féminin dans les nouvelles traduites par Paul Scarron.

Il est généralement admis que le baroque s'oppose au classique comme l'ombre à la lumière et le mouvant au fixe. À cette manifestation formelle du Baroque comme style se joint aussi celle d'être l'expression de la crise de la conscience européenne à la fin du XVI<sup>e</sup>

siècle et qui s'étend sur une bonne partie du XVII<sup>e</sup> siècle. Claude-Gilbert Dubois (1993 : 58-67) le place au sein du mouvement européen de la Contre-Réforme qui dépasse le cadre théologique pour s'installer dans un ensemble plus vaste de rupture, de changement, d'inconstance et de mobilité. Ce sont les caractéristiques de la période où il est né, dans laquelle la découverte du Nouveau Monde a donné lieu à de nouvelles conceptions sur l'organisation du cosmos, à une décentration angoissante pour l'homme.

Le Baroque est, en effet, une période de crise, d'instabilité et de changement. Jean Rousset définit la mentalité baroque avec l'image de Circé, déesse de la métamorphose (1989 : 14-22), et le Paon, symbole de l'ostentation (1989: 219-223). Le personnage littéraire du Baroque se définit ainsi comme un être ambigu qui joue avec les apparences, avec « la dialectique du masque et du visage » (Cioranescu, 1983 : 11), comme nous aurons l'occasion de le constater dans ce qui suit.

Nous allons nous centrer sur l'Espagne et la France, dont nous allons voir les connexions en littérature dans cette période, et plus concrètement sur les nouvelles de María de Zayas qui ont été traduites en français, dans le but d'ébaucher une typologie des personnages féminins chez lesquels nous pouvons apprécier l'esthétique baroque.

María de Zayas a été la femme écrivaine la plus renommée de son époque. Sa biographie reste très méconnue. On sait qu'elle a été baptisée à Madrid le 12 septembre 1590, mais on ignore la date de sa mort<sup>1</sup>.

Ses deux recueils de nouvelles ont été publiés à Saragosse ; en 1637, les *Novelas amorosas y ejemplares*, et en 1647, les *Desengaños amorosos*. C'est sous le règne de Philippe IV (1621-1665), qui a été une période fleurissante dans les arts ; rappelons Velázquez, Zurbarán, Quevedo, Lope et Calderón, parmi tant d'autres. Mais elle a été aussi par contraste la période de la décadence espagnole qui se prolongera tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, à cause des guerres, de l'affaiblissement économique et financier, du déclin militaire, des épidémies et des famines. L'inflation et les impôts provoquent la ruine de beaucoup de gens qui orientent leurs espoirs vers les villes, surtout vers la cour. Madrid devient ainsi le centre où convergent un grand nombre de personnes de différente extraction sociale. C'est une sorte de mosaïque bigarrée où règne l'apparence. L'image du monde reflétée dans la littérature est celle d'un monde instable, changeant, où tout est relatif, et où l'apparence sociale est très importante, d'où le thème de l'honneur comme opinion.

---

<sup>1</sup> On a fait beaucoup de conjectures autour de sa vie dont nous n'allons pas parler ici. Voir le chapitre consacré à sa biographie dans l'étude déjà classique d'Irma Valisesky (1973 : 11-28), ainsi que dans l'« Introduction » que fait Alicia Yllera à son édition des *Desengaños amorosos* (1983 : 11-22), et dans celle que Julián Olivares fait à son édition des *Novelas amorosas y ejemplares* (2010 : 11-33).

De son côté, la France commence le XVII<sup>e</sup> siècle après avoir vécu une longue période de guerre civile et submergée dans une lutte, tantôt ouverte, tantôt celée contre l'Espagne. Le pays a vécu aussi des circonstances très proches, que nous n'allons pas évoquer ici. Rappelons tout simplement l'affaiblissement du pouvoir royal sous Louis XIII et la Régence, la Fronde et les Mazarinades. Et comme toile de fond, la Guerre de Trente Ans, conflit européen qui a déchiré l'Europe de 1618 à 1648.

En ce qui concerne la littérature, il faut dire que l'histoire des relations littéraires entre la France et l'Espagne est un reflet des relations socio-politiques et l'hispanophilie et l'hispanophobie apparaissent aussi dans les textes. En tout cas, aimée ou bannie, la littérature espagnole a joui d'une importance non négligeable en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans le domaine de la nouvelle, il y a eu tout un courant de traducteurs qui ont traduit la plupart des recueils publiés outre-Pyrénées. María de Zayas, qui avait une grande renommée en Espagne, dépasse aussi les frontières, et quelques-unes de ses nouvelles sont traduites par Scarron, Boisrobert et d'Ouille.

Paul Scarron écrit ses *Nouvelles tragi-comiques traduites d'espagnol en français* ; c'est un recueil de cinq nouvelles, dont trois de María de Zayas. En 1655 paraît la première, *La précaution inutile*, qui est l'adaptation de *El prevenido engañado*, en 1656, la troisième, *L'Adultère innocent* qui est l'adaptation de *Al fin se paga todo*. En 1657, dans la deuxième partie du *Roman Comique*, il intercale *Le juge de sa propre cause* qui est l'adaptation de *El juez de su causa*. Après sa mort, en 1660, paraît la cinquième, *Le châtimement de l'avarice*, qui est l'adaptation de *El castigo de la miseria* et qui clôt son recueil des *Nouvelles tragi-comiques*. De son côté, Antoine le Métel d'Ouille, fait paraître en 1656 *Les Nouvelles amoureuses et exemplaires composées en espagnol par cette merveille de son sexe Doña María de Zayas*, où il traduit six nouvelles, dont quatre de María de Zayas. La première, *La précaution inutile*, est la traduction de *El prevenido engañado*, qu'il traduit sous le même titre que Scarron, ce qui provoque une querelle entre les deux auteurs ; la deuxième, *S'aventurer en perdant*, est la traduction de *Aventurarse perdiendo* ; la cinquième, *La vengeance d'Aminte affrontée*, est la traduction de *La burlada Aminta y venganza del honor* et la sixième, *À la fin tout se paye*, est la traduction de *Al fin se paga todo*. En 1657, son frère, François le Métel de Boisrobert fait publier son recueil *Nouvelles héroïques et amoureuses*, dont la quatrième et dernière nouvelle, *L'inceste supposé*, est la traduction de *La perseguida triunfante*. Les nouvelles traduites par Scarron et d'Ouille appartiennent aux *Novelas amorosas y ejemplares*, tandis que celle de Boisrobert appartient aux *Desengaños amorosos*.

Étant donné les limites de ce travail, nous allons nous centrer ici sur les nouvelles de María de Zayas traduites par Paul Scarron, dans le but de voir le traitement du personnage féminin dans l'original et dans l'adaptation.

En lisant les nouvelles de María de Zayas, nous percevons sa préoccupation pour revaloriser l'image de la femme. Dans le prologue, elle nous annonce son idéologie féministe, car elle défend la capacité intellectuelle des femmes et se vante de ses nouvelles :

Pues cuando de una dama se esperan sólo entendimiento claro, respetos nobles y proceder prudente (acompañado de las honestas virtudes que realzan estas prerrogativas, por beneficio de su noble educación), vemos que con más colmo de favores tiene de más a más sutilísimo ingenio, disposición admirable y gracia singular en cuanto piensa, traza y ejecuta, consiguiendo con esto que como a Fénix de la sabiduría la veneremos y demos la estimación debida a tantos méritos (Zayas, 2010: 163).

María de Zayas est consciente de la subordination de la femme et dénonce les injustices du patriarcat. Dans ses nouvelles, nous trouvons l'univers mouvant du Baroque, où régnait l'apparence et où l'honneur de la famille dépendait bien souvent de l'honneur de la femme. Nous proposons ci-dessous l'analyse des quatre nouvelles appartenant aux *Novelas Amorasas y Ejemplares* qui ont été traduites par Paul Scarron, et nous allons voir dans quelle mesure il suit ces principes féministes et les insère dans ses nouvelles.

Dans notre analyse, nous allons suivre l'ordre que les nouvelles occupent dans le recueil de María de Zayas.

### **Analyse des nouvelles**

*El castigo de la miseria* est la première merveille<sup>2</sup> de la deuxième nuit du recueil des *Novelas amorosas y ejemplares*. C'est une nouvelle picaresque, dans laquelle María de Zayas montre la vie des personnes qui aspirent à avoir de plus en plus d'argent, elle présente ici, avec beaucoup de réalisme, la vie des bas-fonds de la cour ; un microcosme au sein duquel nous trouvons des proxénètes, des servantes intéressées, des voyous et une fausse veuve qui loue des meubles et une vaisselle pour éblouir un page misérable et mesquin. C'est la toile de fond sur laquelle elle développera le vieux thème du mari trompé par sa femme. Paul Scarron a adapté cette nouvelle sous le titre de *Le châtiment de l'avarice*, la dernière nouvelle de son recueil *Les Nouvelles Tragi-Comiques*.

---

<sup>2</sup> Dans le récit-cadre qui ouvre le recueil, María de Zayas appelle ses nouvelles « maravillas que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen » (Zayas, 2010 : 168).

Dans cette nouvelle, il y a une représentation de la femme friponne des bas-fonds de la cour, c'est la fausse veuve, qui luit une fausse beauté :

Entre las muchas que desearon ser suyas  
fué una señora que no había sido casada,  
si bien estaba en opinión de viuda, mujer  
de buen gusto y de alguna edad, aunque la  
encubría con las galas, adornos, industria,  
porque era viuda galana, con su monjil de  
tercianesa, tocas de reina, y su poquito de  
moño (Zayas, 2010 : 256).

[sic] Entre celles qui luy offrirent leur liberté,  
il se trouvoit une Isidore, femme qui passoit  
pour veufve, quoy que veritablement elle  
n'eust jamais esté marié, et qui paroissoit plus  
jeune qu'elle n'estoit par les déguisemens  
qu'elle sçavoit donner à son visage et par l'art  
de s'adjuster, qu'elle sçavoit parfaitement  
(Scarron, 1986 : 327).

Il est à remarquer ici l'apparence qui était très importante pour la société du Baroque. Doña Isidora /Isidore feint beauté, honnêteté et *hacienda* pour attraper le misérable don Marcos, qui éprouve tout de suite pour elle un amour intéressé. Elle apparaît donc comme une courtisane aux yeux du protagoniste et décore sa maison avec des meubles luxueux et une vaisselle d'argent qu'elle avait loués ; ses servantes chantent des romances, comme chez les femmes nobles. C'est un monde de fausse apparence dont les acteurs sont châtiés et le misérable protagoniste aussi.

María de Zayas critique ici le rôle assigné à la femme dans cette société décadente. Nous sommes face à une racoleuse qui connaît bien son métier et s'entoure de deux servantes et d'un voyou qu'elle dit être son neveu, pour l'aider dans ses escroqueries et ses vols. Elle profite du caractère ingénu de don Marcos pour se moquer de son avarice.

Dans la version de Scarron, nous n'avons pas trouvé de différences en ce qui concerne la présentation de la femme. Aussi bien Isidore que ses servantes incarnent l'image de la femme gueuse, de la femme avaricieuse et tentante qui trompe les hommes pour en faire une satire. La principale divergence affecte le style, car Scarron, étant l'un des plus grands représentants du burlesque, réalise une réécriture des nouvelles espagnoles, suivant son style personnel<sup>3</sup>. Les comparaisons hyperboliques sont souvent fréquentes et préparent la chute du personnage. Ainsi, par exemple, le lendemain du mariage, Don Marcos découvre qu'il a été trompé par sa femme et trouve « los dientes [...] esparcidos por la cama [...] tenía don Marcos uno o dos entre los bigotes » (Zayas, 2010 : 276), ce qui donne lieu à un commentaire satirique qui exagère l'âge d'Isidore : « Dom Marcos y porta les mains et, y ayant trouvé les dents de sa femme, qui avoient autresfois esté celles d'un Elephant originaire d'Affrique ou des Indes Orientales, il les luy jetta avec beaucoup d'indignation ». (Scarron, 1986 : 339). En

<sup>3</sup> Voir à ce propos M<sup>a</sup> M. Merino García (2003).

dehors des digressions satiriques, Scarron suit fidèlement le texte original, dans lequel Zayas présente des variantes de la prostitution<sup>4</sup>, pour critiquer ce monde marginal inhérent à toute société en crise.

Le même programme féministe est présenté dans *El prevenido engañado*, la quatrième nouvelle du recueil, que Scarron adapte sous le titre de *La précaution inutile*<sup>5</sup>, où nous nous trouvons face à un protagoniste déchu et ridiculisé par toutes les femmes qu'il rencontre. Dans cette nouvelle, María de Zayas, aussi bien que ses continuateurs, Scarron et D'Ouville, critique cet idéal de l'éducation de la femme à l'époque.

[Don Fadrique, le protagoniste] decía que no había de fiar de ellas, y más de las discretas, porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas, y que con sus astucias engañaban a los hombres; pues una mujer no había de saber más de hacer su labor y rezar, gobernar su casa y criar sus hijos; y lo demás eran bachillerías y sutilezas que no servían sino de perderse más presto (Zayas, 2010 : 300).

À peu près dans les mêmes termes se prononce Dom Père, le protagoniste de la version de Scarron :

[sic] Toutes les femmes luy font peur et, sans considerer qu'il y en a de bonnes et de mauvaises aussi bien que des hommes, il conclut en luy-mesme qu'il s'en faut toujours deffier, et plus encore des spirituelles que des sottés, entrant dans l'opinion de ceux qui croyent qu'une femme sçait plus qu'elle ne doit, quand elle sçait plus que le ménage de sa maison et l'éducation de ses enfans (Scarron, 1986 : 42).

Cette opinion du protagoniste va être démontée dans toutes les aventures galantes, dans lesquelles le héros a affaire à des femmes qui, sous une bonne apparence, cachent une autre vie. Souvent, il assiste en spectateur à des scènes où il contemple un comportement sexuel des femmes « anormal ». Par exemple, dans l'aventure avec Beatriz, il découvre qu'elle aime en secret un homme noir, ce qui à l'époque était perçu comme grotesque :

[sic] Diciendo esto, derramando por sus ojos gruesas perlas, juntó su hermoso rostro con el del endemoniado negro, dexando a don Fadrique, que la miraba, más muerto que él, sin saber que hacerse, ni que decirse. [...] —¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto que aun estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa

[sic] Elle disoit ces pitoyables paroles en joignant sa face Angelique au diabolique visage du More, qu'elle mouïloit de ses larmes. [...] Pour nostre Dom Pedre, il commençoit de trouver la belle Elvire aussi laide que son Negre, [...] « Que me voulez-vous, Madame ? et que ne me laissez-vous mourir en repos ? Ne vous

<sup>4</sup> Comme le signale Yolanda Gamboa (2009: 125-131), après la fermeture des bordels en 1623 par Philippe IV, la prostitution, loin de disparaître, devint libre, et se pratiqua hors du bordel. Elle pense que María de Zayas transforme cette prostitution libre en thème littéraire.

<sup>5</sup> Pour l'analyse de cette nouvelle, voir M<sup>a</sup> M. Merino García (2014 : 177-200).



condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate, y déjame ya a mí, que ni te quiero ver ni comer lo que me das; morir quiero, pues ya no estoy para otra cosa. (Zayas, 2010:310)

suffit-il pas de m'avoir mis en l'estat où je suis et pretendez-vous qu'encore à l'heure de ma mort, je donne le peu de vie qui me reste à vos appetits déreglez ? Mariez-vous, Madame, mariez-vous et n'attendez plus rien de moy. Je ne veux plus vous voir, ny manger ce que vous me presentez, je ne veux plus que mourir, puis que je ne suis plus bon à autre chose ». (Scarron, 1986 : 50-51)

D'après Yolanda Gamboa (2009 : 123), cette relation est comique car elle exagère l'infériorité morale attribuée aux noirs et la volupté de la nature féminine. Pour sa part, Anne-Gaëlle Costa (2007 : 54) ajoute que dans cette scène María de Zayas « exprime par le biais de son personnage féminin une revendication : la liberté pour la femme d'exister en tant qu'individu qui désire ». C'est ainsi qu'elle enfreint les conventions du genre et plaide pour la liberté de la femme et notamment à la fin quand le protagoniste se marie avec Gracia/Laure la fille de sa première fiancée, Serafina, qui avait été élevée au couvent pour ne rien apprendre du monde. La nuit de noces, il lui apprend la vie des mariés :

Muy contento don Fadrique de su simplicidad, sacó luego unas armas doradas y poniéndoselas sobre el jubón, [...], le dio una lanza ; y le dijo que la vida de los casados era que mientras él dormía, le había ella de velar, paseándose por aquella sala (Zayas, 2010 : 335).

Il invente ainsi une fiction pour préserver son innocence, mais quand il doit s'absenter pour aller à la cour, elle connaît un jeune homme qui lui apprend la véritable vie des époux. À son retour, elle raconte tout à son mari, qui est ainsi doublement trompé.

La thèse de María de Zayas est claire : sans une bonne éducation, il ne peut pas y avoir de prudence ni de discrétion et celui qui est le plus offensé est l'homme dont l'honneur repose sur sa femme. Scarron suit fidèlement ces principes sur l'éducation des femmes et insère même des commentaires de son crû qui mettent en évidence le projet absurde et ridicule de Dom Père : « [sic] tant de simplicité d'une fille de quinze ans, qui devoit tout sçavoir à cet aage-là, que de l'extravagante précaution dont son mary se servoit pour s'asseurer l'honneur de sa femme » (Scarron, 1986 : 94).

Cette version française a eu un grand succès et a même inspiré *L'École des cocus* de Dorimond (1661) et *L'École des femmes* (1662) de Molière.

Dans *Al fin se paga todo*, la septième nouvelle du recueil, María de Zayas nous présente une femme qui venge l'offense que lui a faite son beau-frère qui a occupé dans le lit la place de son mari, sans qu'elle le sache, et a joui d'elle. C'est une nouvelle assez romanesque que Scarron modifie un peu, en prolongeant l'intrigue à la fin. Il la traduit par *L'Adultère innocent*. Dans les deux nouvelles, on nous présente une femme noble, doña Hipólita/Eugénie, qui garde l'apparence de l'honneur, mais qui satisfait ses désirs en secret. Elle aime, en effet, un jeune soldat portugais qui était arrivé à la cour.

L'héroïne n'est pas subjuguée au mari. Nous ne sommes pas ici face à une femme passive, bien au contraire, elle prépare des rendez-vous avec son amant, cependant, l'arrivée du mari, ou des incidents imprévus comme un incendie l'empêchent de jouir de son amour.

Une fois qu'elle découvre qu'elle a été violée par son beau-frère, elle prend le poignard de son mari et va tuer celui-là. Elle usurpe ici le rôle du mari, car c'est elle-même qui venge son offense sans le lui dire. Après elle quitte sa maison et va chercher refuge chez son amant, mais celui-ci la bat et la jette dans la rue. Un chevalier, Don García/Dom Garcias, la voit et lui offre sa maison. Plus tard, elle s'en va au couvent, son mari meurt de chagrin, son amant est assassiné et elle se marie avec don Garcia. Dans l'adaptation, Eugénie reste plus longtemps au couvent, elle est même ravie par un autre homme, mais Dom Garcias la sauve et elle le guérit, car il avait été fortement blessé par le ravisseur. Après elle lui déclare son amour :

[sic] « Et c'est ce dont je me plains, s'écria Dom Garcias. Si j'avois perdu la vie en vous rendant service, continua-t-il, j'aurais eu une fin glorieuse, au lieu que je vivrai malgré moy et seray long-temps le plus mal-heureux homme du monde». [...] «Vous me surprenez estrange-ment, luy dit-elle en rougissant; mais les obligations que je vous ay, vous donnent un privilege aupres de moy qu'en l'estat où je suis, je ne laisserois pas prendre à un autre qu'à vous. Songez seulement à vous guerir, adjousta-t-elle, et croyez que vos mal-heurs ne dureront pas long-temps, quand il dépendra d'Eugenie de les finir » (Scarron, 1986 : 226-227).

Cette prolongation de Scarron complète le romanesque de la nouvelle et abonde dans le caractère courageux de la femme qui, non sans rougir, avoue son amour au chevalier qui l'avait sauvée. Zayas et Scarron nous montrent par la fin heureuse une ironique subversion de la convention sociale. Le titre de l'original *Al fin se paga todo* annonce une fin morale qui est appliquée au beau-frère de doña Hipólita et à son amant portugais. Par contre, elle, qui avait trompé son mari, est récompensée avec un autre homme avec lequel elle se marie, vit heureusement et ils ont beaucoup d'enfants. De cette façon, aussi bien dans l'original que dans l'adaptation, on défend la liberté et l'autonomie de la femme.

Finallement, dans *El juez de su causa*, la neuvième nouvelle du recueil, María de Zayas nous présente une jeune héroïne qui n'accepte pas le mari que lui proposent ses parents et elle décide de s'enfuir avec son amant. C'est une nouvelle d'aventures à fin heureuse, mais avant d'y parvenir, les amants doivent passer par toute une série d'épreuves. Dans le cas d'Estela, l'héroïne, elle subira l'enlèvement et la captivité au Maroc, et après sa libération, elle se déguisera en homme et deviendra un soldat dans l'armée de Charles Quint ; de retour en Espagne, elle sera nommée vice-roi de Valence et pourra juger Don Carlos, son amant. Scarron l'adapte sous le titre de *Le juge de sa propre cause*, et il réalise des changements de l'intrigue qui affectent, d'une part, l'ordre de la narration : il préfère un commencement *in medias res*, en Afrique, face à l'ordre linéaire de l'original ; et, de l'autre, il introduit de nouveaux personnages du monde barbaresque. Le résultat en est une nouvelle très différente, mais en ce qui concerne le traitement de l'héroïne, il faut signaler que Scarron suit le même projet féministe de María de Zayas et Sophie subit les mêmes situations qu'Estela. Il s'agit de deux femmes en crise, baroques, qui doivent quitter leur maison parce qu'elles se rebellent contre leurs parents. Grâce au déguisement, elles montrent qu'elles sont capables de porter les armes et de gouverner comme les hommes. Le travestissement vient ainsi mettre en question le système androcentrique qui exclut la femme de la vie publique et la réserve exclusivement à la vie privée et du foyer.

Sabiendo, pues, Estela esto, mudando su traje mujeril en el de varón, cortándose los cabellos, acompañada sólo de su cautivo español que el Príncipe de Fez le mandó dar, juramentado de que no había de decir quién era, habiéndose despedido de los dos caballeros moros que la acompañaban, se fue a Túnez, hallándose en servicio del Emperador, y siempre a su lado en todas ocasiones, granjeando no sólo la fama de valiente soldado, sino la gracia del Emperador, y con ella el honroso cargo de Capitán de Caballos (Zayas, 2010 : 501-502).

Cette masculinisation de la femme lui permet de dépasser les barrières de son sexe et de jouer des rôles assignés aux hommes. Avec sa nouvelle identité, l'héroïne entre dans la vie politique et sort de sa captivité. Dans la version de Scarron, la décision du travestissement ne part pas directement de Sophie. « [sic] Zoraïde, nous dit le narrateur, conseilla à Sophie de s'habiller en homme puisque sa taille avantageuse plus que celle des autres femmes, facilitoit ce deguisement » (Scarron, 1958 : 742). De toute façon, le travestissement a les mêmes conséquences pour Estela et Sophie et, de retour en Espagne, elles supplantent la personnalité du Vice-roi de Valence, et peuvent ainsi juger leur amant.

Ce changement d'identité derrière un masque masculin était un procédé typique dans le théâtre baroque et montre une fois de plus cette société en crise qui vit préoccupée par les

apparences. Or, comme le souligne Pilar Alcalde (2005 : 130), chez Zayas, cette masculinisation permet à la femme d'atteindre une égalité des sexes, sur le plan physique aussi bien que sur le plan intellectuel.

### Conclusion

Dans les nouvelles de María de Zayas analysées, nous avons découvert son projet féministe qui consiste à défendre l'intelligence de la femme, la supériorité de la discrète, face à la sotte, sa liberté au moment de choisir son mari, son autonomie pour venger son propre affront ou sa capacité pour prendre les armes et occuper des postes de la vie judiciaire. L'analyse comparée des nouvelles avec les versions françaises de Paul Scarron nous a permis de constater, quoiqu'avec des divergences stylistiques et narratologiques importantes parfois, le même traitement du personnage féminin. En effet, dans cet univers évoqué nous avons vu les protagonistes masculins de *La précaution inutile* et *Le châtement de l'avarice* et de leurs modèles espagnols errer en quête de la femme idéale qui les trompe. María de Zayas, et Scarron après elle, répondent ainsi à une question débattue à l'époque, à savoir, quelle doit être l'épouse préférée: la femme soumise ou l'intelligente? Les hommes sont ainsi les victimes de *l'engaño* et de la ruse féminine.

Un autre thème traité aussi est la violence contre la femme dans *El prevenido engañado*, dans une aventure du protagoniste à Madrid, le narrateur nous dépeint toute la cruauté masculine :

De esto más ofendido el granadino que de lo demás, no pudo la pasión dejar de darle atrevimiento, y llegándose a Violante la dio de bofetadas que la bañó en sangre; y ella, perdida de enojo, le dijo que se fuese con Dios, que llamaría a su cuñada y le haría que le costase caro. Él, que no reparaba en amenazas, prosiguió en su determinada cólera, asiéndola de los cabellos y trayéndola a mal traer, tanto que la obligó a dar gritos, a los cuales doña Ana y su esposo se levantaron y vinieron a la puerta que pasaba a su posada (Zayas, 2010 : 328).

Scarron préfère omettre certains détails, quoiqu'il condamne aussi la violence contre la femme, et finit par une boutade qui égaie la scène et ridiculise tous les personnages :

[sic] Il receut si mal la raillerie qu'il la souffletta; elle le prit à la barbe; ils se harperent, et enfin le rude Grenadin, apres l'avoir traitée si mal qu'elle n'eut plus recours qu'à ses cris, se sauva dans la ruë sur le point que Virginie, son mary et tous les valets, équippez pour la guerre, entroient dans la chambre de Violante (Scarron, 1986 : 71).

Dans une autre scène de *Al fin se paga todo* María de Zayas se centre sur la représentation du corps féminin (Wolendorf, 2005 : 107-109). Voyons la partie finale du récit rétrospectif de la protagoniste, dans laquelle elle découvre un peu son corps :

Y diciendo esto, me desnudó hasta dejarme en camisa, y con la pretina me puso como veis (diciendo esto la hermosa dama mostró a don García, lo más honesta y recatadamente que pudo, los cardenales de su cuerpo, que todos o los más estaban para verter sangre), sin ser bastante su criado, para que dejase su crueldad, hasta que ya de atormentada, caí en el suelo tragándome mis propios gemidos por no ser descubierta (Zayas, 2010 : 441).

Dans la version de Scarron, la présentation de la protagoniste faite par le narrateur au début de la nouvelle est beaucoup plus prolixe en détails et il dépeint assez poétiquement le corps de la protagoniste qui venait d'être outragée :

[sic] Ses cheveux estoient d'un noir brillant comme du jais ; son teint, de Lys et de Roses ; ses yeux, pour le moins deux Soleils ; sa gorge, au dessus de toute comparaison ; ses bras, admirables ; ses mains, encore plus que ses bras, et sa taille, comme d'une Reine que l'on se seroit faite soy-mesme. Mais ses cheveux noirs estoient en desordre, ce teint éclatant estoit terny, ces yeux brillants estoient pleins de larmes, cette gorge incomparable estoit meurtrie, ces bras et ces mains n'estoient pas en meilleur estat ; enfin ce beau corps de si belle taille étoit couvert de marques noires et sanglantes, comme de coups d'estrivieres, de baudrier ou de quelque chose aussi rude (Scarron, 1986 : 183-184).

C'est ainsi que les deux auteurs critiquent dans des moments différents de leur narration la violence contre la femme.

Finalement, dans *El juez de su causa* et *Le juge de sa propre cause*, nous avons repéré le même recours au travestissement chez ces héroïnes courageuses, ainsi que chez leur rivale en amour Claudia, qui se déguise en homme (Claudio) pour pouvoir les enlever.

Dans les nouvelles analysées, nous avons vu les deux auteurs suivre selon leur propre style les mêmes poncifs du Baroque. Le voyage, l'apparence, le masque et l'enlèvement nous ont permis de parcourir une galerie de femmes baroques, chez lesquelles dans ce monde en crise en plein XVII<sup>e</sup> siècle, et au sein d'une société éminemment urbaine, il était possible de montrer un projet optimiste centré sur la femme, qui déboucherait petit à petit et au fil des siècles, sur un changement social important dont nous sommes tous et toutes redevables.

### Références bibliographiques

- ALCALDE, P. (2005) *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*. Newark, Delaware : Juan de la Cuesta.
- BOISROBERT, F. LE METHEL DE (1657) *Les nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'Abbé de Boisrobert*. Paris : Pierre Lamy.
- CIORANESCU, A. (1983) *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève : Droz.

- COSTA PASCAL, A.-G. (2007) *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*. Paris : L'Harmattan.
- DUBOIS, CL.-G. (1993) *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux.
- GAMBOA TUSQUETS, Y. (2009) *Cartografía social en la obra de María de Zayas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MERINO GARCÍA, M<sup>a</sup> M. (2003) *La novela corta en el siglo XVII: Scarron y sus modelos españoles*. Thèse de Doctorat en CD-Rom. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- , (2014) « La réception de María de Zayas en France: analyse de deux versions du *Prevenido engañado* », *Anales de Filología Francesa*, n° 22, p. 177-200.
- OLIVARES, J. (2010) « Introducción », in M. de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra, p. 11-147.
- OUVILLE, A. D' (1656) *Les nouvelles amoureuses et exemplaires composées en espagnol par cette merveille de son sexe Doña María de Zayas y Sotto Maior*. Paris : chez Guillaume de Luynes.
- ROUSSET, J. (1989) *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris : José Corti.
- SCARRON, P. (1958). *Le Romant Comique*, in A. Adam (éd.). *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 528-898. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , (1986) *Les Nouvelles Tragi-Comiques*. Édition de R. Guichemerre. Paris: Nizet.
- VALISESKY, I. (1973) *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*. Madrid: Playor.
- WOLLENDORF, L. ed. (2005) *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria.
- , (2005) « “Te causará admiración”: el feminismo moderno de María de Zayas » in L. Wollendorf (ed.), *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, p. 107-124.
- YLLERA, A. (1983) « Introducción », in M. de Zayas, *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra, p. 11-110.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. (1983) *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra.
- , (2010) *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. de J. Olivares. Madrid: Cátedra.

**SARTRE 1938, GRACQ 1951 :**  
**CRISES DU ROMAN, ROMANS DE LA CRISE**

André-Alain Morello  
Université de Toulon

**Resumen**

*La Nausea* de Sartre y *El mar de las Sirtes* de Julien Gracq son dos grandes novelas de la crisis, escritas, la primera a finales de los años treinta, la segunda a principios de los años cincuenta. Estas dos obras de estéticas diferentes, e incluso opuestas, tienen como objetivo común brindar un análisis de la crisis, crisis de un personaje en *La Nausea*, crisis de una sociedad en *El mar de las Sirtes*, de proponer un diagnóstico de esta crisis (la melancolía, la imposibilidad de la acción), y también un escenario para salir de la crisis (el arte, el compromiso, la transgresión, la guerra). En *La Nausea*, novela anterior a la guerra, la búsqueda de soluciones para salir de la crisis conduce a la cuestión de la responsabilidad histórica: Roquentin es de cierta manera irresponsable, casi parecido a los burgueses de las novelas de Aragon, a Pierre Mercadier de *Los viajeros de La Imperial*. *La Nausea* conduce a los Caminos de la libertad, a la Edad de la razón que analiza la crisis de Mathieu y su determinación de ir a la guerra. *El mar de las Sirtes*, novela posterior a la guerra (y de la guerra fría) describe una sociedad en descomposición, y reanuda con el gran tema de la literatura de la decadencia, Gracq siendo un gran lector de Spengler y *El fin del mundo antiguo*. Pero, Gracq, heredero del surrealismo, ve en la transgresión el único escenario para salir de la crisis. El acto transgresivo de Aldo, héroe de la novela de Gracq, aprende del acto de Oreste de las Moscas de Sartre : « Mi acto es mi libertad.»

**Résumé**

*La Nausée* de Sartre et *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq sont deux grands romans de la crise, écrits, l'un à la fin de années trente, le second au début des années cinquante. Les deux œuvres qui obéissent à des esthétiques très différentes, voire opposées, ont comme point commun d'offrir l'analyse d'une crise, crise d'un personnage dans *La Nausée*, crise d'une société dans *Le Rivage des Syrtes*, de proposer un diagnostic de cette crise (la mélancolie, l'impossibilité de l'action), et aussi un scénario de sortie de crise (l'art, l'engagement, la transgression, la guerre). Dans *La Nausée*, roman de l'avant-guerre, la recherche de sortie de crise ouvre sur la question de la responsabilité historique : Roquentin est en un sens un

irresponsable, presque à la manière des bourgeois des romans d'Aragon, du Pierre Mercadier des Voyageurs de l'impériale. *La Nausée* mène aux *Chemins de la liberté*, à *L'Age de raison* qui analyse la crise de Mathieu et sa résolution dans l'engagement dans la guerre. *Le Rivage des Syrtes*, roman de l'après-guerre (et de la guerre froide) décrit une société en décomposition, et retrouve le grand thème de la littérature de la décadence, Gracq étant un grand lecteur de Spengler et de *La fin du monde antique*. Gracq, héritier du surréalisme, voit dans la transgression le seul scénario de sortie de crise. L'acte transgressif d'Aldo, héros du roman de Gracq, tire les leçons de celui de l'Oreste des *Mouches* de Sartre : « Mon acte, c'est ma liberté ».

Il y a une part de défi à rapprocher deux auteurs si différents de la littérature française du XXe siècle, deux écrivains qui obéissent à des conceptions très éloignées de la littérature. Si Sartre ne s'est guère exprimé sur Gracq, Gracq en revanche a pris pour cible Sartre dans son pamphlet *La littérature à l'estomac*, paru en 1950 dans la revue *Empédocle*, grâce à Camus, puis en plaquette chez José Corti, et qui, à bien des égards, est une réponse à *Qu'est-ce que la littérature ?*, l'essai de Sartre, publié dans *Les Temps modernes*. « La littérature est depuis quelques années victime d'une formidable manœuvre d'intimidation de la part du non-littéraire, et du non-littéraire le plus agressif » (Gracq, 1989 : 542). Citant *Les Temps modernes*, Gracq poursuit : « la métaphysique a débarqué dans la littérature avec ce roulement de bottes lourdes qui en impose toujours » (543), manière, de la part de Gracq, de renvoyer dos à dos les deux totalitarismes - Gracq a déchiré sa carte du Parti communiste après le pacte germano soviétique. Pourtant tout n'oppose pas Sartre et Gracq. Avant d'en venir à la question de la crise, centrale dans leurs œuvres romanesques respectives, il faut rappeler de nombreux points communs dans leur parcours : ils appartiennent presque à la même génération (Sartre est né en 1905, Gracq en 1910), ils ont presque la même formation, Sartre et Gracq ont été reçus au concours de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et de l'agrégation (mais Gracq obtient l'agrégation d'histoire géographie, Sartre celle de philosophie, Gracq est passé par la Khâgne d'Henri IV où il a été élève d'Alain, Sartre par celle de Louis-le-Grand). Ils publient leur premier roman la même année (*La Nausée* en 1938, *Au Château d'Argol* en janvier 1939 chez Corti, grâce à André Breton). Ils participent tous les deux à la « drôle de guerre » en 1939-1940, et en tirent la matière de deux de leurs œuvres (Sartre, ses *Carnets de la drôle de guerre* ; Gracq, son roman *Un Balcon en forêt*). Ils affichent tous les deux un même rejet de l'institution littéraire : Gracq refuse le prix Goncourt



en 1951 pour *Le Rivage des Syrtes*, Sartre refuse le Prix Nobel en 1964 (ils sont presque les seuls à avoir refusé ces prix). Les deux œuvres qui les ont fait connaître et qui sont leur texte le plus marquant, *La Nausée* de Sartre et *le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, sont deux grands romans de la crise, écrits, l'un à la fin de années trente, le second au début des années cinquante. Les deux œuvres qui obéissent à des esthétiques très différentes, voire opposées, ont comme point commun d'offrir l'analyse d'une crise, crise d'un personnage dans *La Nausée*, crise d'une société dans *Le Rivage des Syrtes*, de proposer un diagnostic de cette crise.

Michel Contat a souligné que les romans de Sartre étaient des romans de la crise, « comme *La Nausée*, *L'Age de raison* est le récit d'une crise » (Sartre, 1982 : 1886), tout en précisant les différences entre les deux romans : « alors que la découverte de la contingence, dans *La Nausée*, mettait en crise le récit lui-même, et poussait Sartre à subvertir la forme romanesque en inventant un jeu d'écritures propre à exprimer une expérience sans précédent littéraire et à reculer les limites du narrable, dans *L'Age de raison*, le récit semble préexister, en tant que forme, à l'expérience relatée » (Sartre, 1982 : 1886), au vécu de la crise, comme si Sartre voulait explorer deux façons différentes de dire la crise, de manières, complémentaires, de mettre des mots sur la crise.

Dans la vie de Sartre, *La Nausée* est l'expression d'une crise d'identité, d'une crise de la trentaine liée au passage à l'âge adulte. Roquentin représente le premier moment d'une crise dont Mathieu dans *L'Age de raison* incarne le second. Les deux romans sont deux dramatisations d'une crise personnelle prolongée que Sartre semble avoir dépassée en les écrivant. La structure même du premier roman, *La Nausée*, s'articule autour de cette crise. Il s'agit d'abord de l'identifier, de la diagnostiquer, de la comprendre, puis de tenter de la dépasser, d'en sortir. L'identification de la crise est liée à la volonté de la réduire, de la neutraliser : « Peut-être bien, après tout, que c'était une petite crise de folie. Il n'y en a plus trace [...] Ce soir, je suis bien à l'aise, bien bourgeoisement dans le monde » (Sartre, 1938 : 15). La crise s'oppose au « bien bourgeoisement dans le monde », comme l'inconfort, le malaise s'oppose au confort. On peut dire aussi que la crise est la crise de la vie bourgeoise, et de ses « valeurs ». Le problème qui se pose à Roquentin réside bien dans la difficulté de mettre des mots sur la crise. La crise est d'abord un « quelque chose », un « ça ». « Quelque chose m'est arrivé, je ne peux plus en douter. C'est venu à la façon d'une maladie, pas comme une certitude ordinaire, pas comme une évidence ; ça s'est installé sournoisement, peu à peu ; je me suis senti un peu bizarre, un peu gêné, voilà tout » (Sartre, 1938 : 17). *La Nausée* présente la crise comme une énigme, une sorte de monstre, ou de mal, qui prend possession

du personnage. Pourtant, le roman de Sartre n'oublie pas la dimension historique de la crise ; cette dimension apparaît dans l'évocation de Berlin et de New York :

Je suis tout seul [...] ; des lumières s'allument dans toutes les villes d'Europe ; des communistes et des nazis font le coup de feu dans les rues de Berlin, des chômeurs battent le pavé de New York [...] Et moi je suis là dans cette rue déserte, et chaque coup de feu qui part d'une fenêtre de Neukölln, chaque hoquet sanglant des blessés qu'on emporte, [...] répond à chacun de mes pas, à chaque battement de mon cœur (Sartre, 1938 : 85).

De manière explicite, Roquentin établit un lien entre son malaise et la crise que traverse le monde occidental à la suite de la crise de 29, et après l'arrivée des nazis au pouvoir en Allemagne<sup>1</sup>. Même si la crise politique et sociale semble bien loin de Bouville, les préoccupations économiques de Roquentin à la fin du roman apportent une touche supplémentaire à cet aspect de la crise qui le frappe. C'est quand Roquentin a renoncé à écrire sa biographie du marquis de Rollebon, qu'il fait ses comptes, basculant ainsi du côté de l'économie :

Je fais mes comptes, pour me distraire. Douze cents francs par mois, ça n'est pas gras. Pourtant si je me restreins un peu ça devrait suffire. Une chambre à trois cents francs, quinze francs par jour pour la nourriture : il restera quatre cent cinquante francs pour le blanchissage, les menus frais et le cinéma. De linge, de vêtements, je n'aurai pas besoin avant longtemps. Mes deux costumes sont propres, bien qu'un peu luisants aux coudes : ils me feront encore trois ou quatre ans si j'en prends soin. Bon Dieu ! C'est moi qui vais mener cette existence de champignon ? [...] A trente ans ! J'ai pitié de moi (Sartre, 1938 : 242-243).

Incapable d'envisager l'engagement dans l'action politique, Roquentin annonce Mathieu Delarue, le « héros » de *L'Age de raison*. Pour autant, la crise de *La Nausée* est bien celle de l'humanisme, et la crise des « valeurs » bourgeoises sur lesquelles s'appuie le monde de l'entre-deux-guerres.

Les hommes. Il faut aimer les hommes. Les hommes sont admirables. J'ai envie de vomir – et tout d'un coup ça y est : la Nausée. Une belle crise : ça me secoue du haut en bas. Il y a une heure que je la voyais venir, seulement, je ne voulais pas me l'avouer. Ce goût de fromage dans la bouche... (Sartre, 1938 : 175).

Cette crise qui a envahi tout le champ du vécu se manifeste aussi par son inéluctabilité. Le journal de Roquentin insiste ici sur l'impossibilité de prévenir la crise ; en un sens, la crise est imparable, ce qui confère une dimension tragique au roman de Sartre. La nausée est en quelque sorte inévitable, elle ne disparaît que pour réapparaître. D'où cette conviction finalement énoncée par le personnage.

---

<sup>1</sup> Voir la notice de Michel Contat et Michel Rybalka, *Œuvres romanesques de Sartre*, Gallimard, Pléiade, p. 1676.

La Nausée me laisse un court répit. Mais je sais qu'elle reviendra : c'est mon état normal. Seulement, aujourd'hui, mon corps est trop épuisé pour la supporter. Les malades aussi ont d'heureuses faiblesses qui leur ôtent quelques heures, la conscience de leur mal. Je m'ennuie, c'est tout. [...] C'est un ennui profond, profond, le cœur profond de l'existence, la matière même dont je suis fait (Sartre, 1938 : 222).

En définitive, la crise n'est pas de l'ordre du pathologique, mais du normal : « c'est mon état normal », écrit Roquentin. Mais le diagnostic est fait : la nausée, c'est l'ennui, la mélancolie, rattachant ainsi le roman de Sartre, pourtant si neuf dans la forme, à une tradition remontant à l'Antiquité (le *tædium vitae*) et conduisant au romantisme (du mal du siècle au spleen baudelairien). Ce qui n'empêche pas la fin du roman d'énumérer des stratégies de sortie de crise. En premier lieu, la fuite : Roquentin qui va quitter Bouville, site de la nausée, se met à « faire ses adieux », en attendant l'heure de départ du train. On ne sait ce qui attend Roquentin ; dans l'œuvre de Sartre, il est appelé à se transformer en Mathieu Delarue, qui, lui, sera sauvé par l'Histoire. Avec *Les Chemins de la liberté*, l'Histoire vient au secours de la nausée. Mais le dernier Roquentin, celui des dernières pages de *La Nausée*, se met à rêver de création littéraire : « je crois que je vais avoir la Nausée et j'ai l'impression de la retarder en écrivant » (Sartre, 1938 : 243). Roquentin qui abandonne sa biographie du marquis de Rollebon en vient à envisager l'écriture comme moyen d'un salut métaphysique. Le projet de Roquentin reste toutefois velléitaire. Tout indique qu'il ne sera pas réalisé, comme le suggère l'ironie d'un paragraphe consacré à la consolation dans les beaux-arts qui vient dévaluer considérablement cette hypothèse d'une sortie de crise par la simple création artistique :

Dire qu'il y a des imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts. Comme ma tante Bigeois : « Les Préludes de Chopin m'ont été d'un tel secours à la mort de ton pauvre oncle ». Et les salles de concert regorgent d'humiliés, d'offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visage en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther ; ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons (Sartre, 1938 : 244).

Si *La Nausée* est un récit au présent, *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq est un récit au passé ; un récit rétrospectif d'un narrateur survivant à la destruction de sa patrie. Si *La Nausée* est un roman des années trente, un roman de l'entre-deux-guerres, ou encore (c'est surtout le cas des *Chemins de la liberté*) un roman de l'avant-guerre, *Le Rivage des Syrtes*, publié en 1951, est un roman de l'après-guerre, doublement. Écrit et publié après-guerre, le roman place son narrateur dans une position de témoin d'une guerre qui a eu lieu. Mais en même temps, c'est aussi un roman de l'avant-guerre, dans la mesure où il raconte le basculement vers la guerre. En ce sens, il se rattache à la littérature de la fin des années trente

(on pense à *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) tétanisée par l'obsession de l'inéluctabilité de la guerre. D'où, enfin, une certaine proximité avec le thème sartrien de l'engrenage tragique, celui des *Jeux sont faits*. Aldo, le personnage de Gracq partage avec Roquentin une certaine forme de mélancolie, comme le souligne d'emblée l'incipit du roman :

J'appartiens à une des plus vieilles familles d'Orsenna. [...] Mes études terminées [...], des dispositions assez naturellement rêveuses, et la fortune dont je fus mis en possession à la mort de ma mère, firent que je me trouvais peu pressé de choisir une carrière. [...] Le bâillement précoce est la rançon des classes trop anciennement assises sur le faîte, et j'accédai très vite aux délices, vantés dans la jeunesse dorée de la ville, de l'ennui supérieur (Gracq, 1951 : 7-8).

Mélancolie sans doute différente, Roquentin le roturier n'appartenant pas a priori aux classes supérieures, même s'il cherche à retracer la vie d'un noble du XVIII<sup>e</sup> siècle, le marquis de Rollebon. Mais, à la différence de *La Nausée, le Rivage des Syrtes* est le roman d'une crise surtout historique. A la différence aussi des premiers romans de Gracq, l'Histoire ici est au centre de la trame du récit, histoire plus collective qu'individuelle. Le décor du roman, c'est la principauté d'Orsenna qui vit dans un état d'hostilité latente avec le Farghestan. Comme l'a montré Ruth Amossy dans ses *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, le roman de Gracq reprend le « topos » romantique de l'Etat comme organisme vivant, pour dire la crise que traverse Orsenna. Le narrateur l'évoque dès les premières pages : Orsenna est un corps souffrant.

Dans l'état de décrépitude et d'énervement où sont tombées aujourd'hui ses forces, Orsenna eût pu sans grands risques se relâcher d'une vigilance si soupçonneuse ; mais la force des traditions, comme dans tous les empires croulants, croît chez elle à mesure que se dénude plus ouvertement, dans les rouages du gouvernement et de l'économie, l'action prépondérante de tous les principes d'inertie (Gracq, 1951 : 10).

Le roman va suivre jusqu'au dernier chapitre comme une piste imaginaire cette métaphore de la maladie de la cité : « Ainsi le malaise gagnait du terrain, et, jour après jour, on pouvait voir céder de façon inattendue quelque nouvelle défense » Gracq, 1951 : 158). Comme le journal de Roquentin, le récit du narrateur de Gracq enregistre la contagion de la crise. Orsenna est cet empire agonisant masquant ses dernières convulsions par d'improbables soubresauts :

Ainsi on voit un centenaire fléchissant, oubliant qu'il a maille à partir avec le rythme même de la planète, concentrer soudain une attention burlesque sur le prospectus d'une nouvelle cure hépatique – ainsi un empire croulant, déjà aux trois-quarts envahi, réagit (les états croyant toujours qu'ils meurent debout) à sa foncière impuissance d'être par une pétulante crise ministérielle (Gracq, 1951 : 290).

La « leçon » finale du « vieillard » Danielo invite Aldo à reconnaître la vraie « nature » du mal d'Orsenna.

Il n'y a pas de langue connue, Aldo, où un Etat trébuchant puisse confesser ses troubles intimes comme un malade à son médecin. [...] Les dirigeants des états âgés, on les tient pour congénitalement fourbes et hypocrites. Comme si on ne le murait pas dans l'hypocrisie, le vieillard en qui tout se fait débâcle, et dont on exige encore qu'il soit *bien tenu* ! Comme si tout le monde ne se liguaient pas – et les siens plus durement que les autres – pour l'empêcher de parler de ses *petits malaises* dont il va mourir bientôt (Gracq, 1951 : 316-317).

Gracq ne manque pas de glisser quelques allusions historiques aux conséquences tragiques de cette débâcle d'un état ; ainsi Aldo voyait « parfois s'ébaucher sur [s]on passage le geste rituel du bras levé pour le salut qu'on réserve d'habitude à Orsenna pour les circonstances solennelles » (Gracq, 1951 : 152).

Roman du malaise, le roman de Julien Gracq est aussi ce roman du vide, de l'attente, de l'inaction, jusqu'à l'acte transgressif du héros qui remet en marche l'histoire. Ce qui intéresse Julien Gracq, c'est non seulement la représentation de la crise d'Orsenna, mais aussi la thématique du seuil et du passage d'un temps à un autre (autre définition de la crise). Porté en quelque sorte par le désir de tout un peuple, Aldo incarne la subversion attendue. Il réveille la guerre en franchissant la frontière maritime interdite qui sépare les deux états ennemis. La transgression est ce passage. Comme l'a écrit Michel Foucault, « la transgression est un geste qui concerne la limite, c'est là en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage » ; la transgression est « quelque chose peut-être comme l'éclair dans la nuit » qui donne « un nom à l'obscur » (Foucault, 2001 : 264-266).

Tout semble séparer Julien Gracq de Sartre : le style, l'esthétique du roman, l'horizon d'attente de l'œuvre, la position face à l'engagement ; mais ils partagent peut-être l'idée selon laquelle la littérature ne peut parler que de la crise. Sans doute n'ont-ils pas la même philosophie de la crise, et leurs œuvres ne conduisent pas au même diagnostic. Il reste que des textes comme *La Nausée* et *Le Rivage des Syrtes* font le choix d'une certaine forme de transgression comme seule sortie de crise possible. Ces deux romans à la première personne sont deux romans de la paralysie de l'action, au moins dans une grande partie. Roquentin incapable de finir sa biographie du marquis de Rollebon, cherche surtout à comprendre la signification de la nausée ; Aldo, bien qu'appartenant à une des plus anciennes familles d'Orsenna, se borne à être un guetteur en position d'attente, un rêveur d'action. Mais ces deux romans sont aussi deux romans de la transgression : Roquentin transgresse tous les codes de la société (il est l'homme seul, celui qui vit en marge, qui rêve de « fesser Barrès », qui est

sans pitié pour les bourgeois, les salauds), comme Sartre cherche à transgresser les codes du roman. Michel Contat et Michel Rybalka ont présenté *La Nausée* comme « un livre démystificateur par sa critique des idéologies et sa contestation radicale de l'ordre existant » (Sartre, 1982 : 1677). Aldo est sans doute ce narrateur du jour d'après, mais il est aussi (ou plus exactement il se présente ainsi) ce jeune homme qui décide de franchir la frontière, et de remettre en route l'histoire. *La Nausée* comme le *Rivage des Syrtes* exorcissent la mélancolie par la transgression. Face aux *Chemins de la liberté*, *La Nausée* peut être lu comme un roman de la crise des années trente, crise qui conduira au suicide de l'Europe. Paradoxalement, le *Rivage des Syrtes*, roman des années cinquante, compose le tableau d'un monde en crise qui bascule de manière irréversible vers la guerre. C'est donc aussi un roman de la fin des années trente, un roman du *Monde d'hier*, pour reprendre un titre de Zweig, mais écrit le jour d'après, après la destruction de l'Europe.

### Références bibliographiques

- AMOSSY, R. (1982) *Parcours symboliques chez Julien Gracq : le Rivage des Syrtes*. Paris : CDU-SEDES.
- CONTAT, M. (2008) *Pour Sartre*. Paris : PUF, Coll. Perspectives critiques.
- FRANCIS, M. (1979) *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : Nizet.
- FOUCAULT, M. (2001) *Préface à la transgression, Dits et écrits, tome I*. Paris : Gallimard, Coll. Quarto.
- GRACQ, J. (1951) *Le Rivage des Syrtes*. Paris : Ed. J. Corti.
- , (1989) *Œuvres Complètes, Tome 1*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 354. Édition de Bernhild Boie.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. et SAXL, F. (1989) *Saturne et la Mélancolie*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, J-P. (1938) *La Nausée*. Paris : Gallimard, Collection Folio.
- , (1982) *Œuvres Romanesques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 295. Édition de Michel Contat et Michel Rybalka avec la collaboration de George H. Bauer et Geneviève Idt.
- TAGUIEFF, P.A. (2000) *L'effacement de l'avenir*. Paris : Galilée.

**LA CRISE DE LA CRÉATION ET LA TRAGÉDIE DE LA VISION : SUR LA  
CONCEPTION DE LA CRISE DANS *LES CHRONIQUES DU PLATEAU-MONT-  
ROYAL* DE MICHEL TREMBLAY**

Šárka Novotná

Université Masaryk de Brno

[262791@mail.muni.cz](mailto:262791@mail.muni.cz)

**Resumen**

La estructuración del universo narrativo de las *Crónicas del Plateau-Mont-Royal* se encuentra influida por la visión de su autor, el dramaturgo Michel Tremblay. No se trata solamente de la intertextualidad con las propias obras de teatro de Tremblay, sino también de los principios de la tragedia griega. La crisis, en consecuencia, encarna un acontecimiento de ruptura que goza al mismo tiempo del significado filosófico: en el sentido teatral, va a ser cuestión del drama de lo visto, o sea, de la crisis referente al encuentro y la confrontación de visiones distintas. Con esto se relaciona la restricción de la subjetividad así como la creación que puede llegar a ser la causa de una tragedia ontológica.

**Résumé**

La structuration de l'univers narratif des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* s'avère influencée par la vision de l'auteur, le dramaturge Michel Tremblay : il ne s'agit pas seulement de l'intertextualité avec ses propres pièces de théâtre, mais également des principes de la tragédie grecque. La crise incarne donc l'événement de rupture en jouissant en même temps de la portée philosophique : dans son sens théâtral, il sera question du drame du vu, de la crise en tant que rencontre et confrontation des visions différentes. D'où ressort la restriction de la subjectivité ainsi que de la création qui peut devenir la cause de la tragédie ontologique.

**Introduction au *theatrum mundi* de Michel Tremblay**

L'œuvre de Michel Tremblay, romancier et dramaturge québécois contemporain, se caractérise par sa monumentalité inhabituelle. Il ne s'agit pas seulement de son extension, mais également d'une certaine intertextualité interne lorsque plusieurs personnages font leur

allées et venues des pièces de théâtre, où ils acquièrent la plasticité des caractères, aux narrations qui sont conséquemment configurées par les rôles théâtraux représentant un certain code. Cette intertextualité interne influence donc la structuration de l'univers romanesque tremblayen qui se présente sous la perspective du dramaturge<sup>1</sup> : Tremblay (ré)utilise les principes théâtraux parmi lesquels se distinguent ceux de la tragédie grecque dont la base suppose un drame ontologique (Kaufmann, 1971 : 3-5), « une quête de la vision de l'être de l'étant en totalité » (Taminiaux, 1995 : 5). D'ici découle le fait que la temporalité conditionne la tragédie : pour qu'elle garde sa portée ontologique et sa valeur étique<sup>2</sup>, ses principes doivent forcément être actualisés.

C'est pourquoi Tremblay situe ses pièces dans le quartier ouvrier du Plateau-Mont-Royal qui forme un *theatrum mundi* tout particulier où la réalité du quotidien veut être transcendée par la création, par la *poiësis*. Or la réalité n'incarne que des restrictions auxquelles contribue le regard d'autrui. Celui-ci trace les limites de l'existence de l'objet vu et observé auquel est réduit l'individu<sup>3</sup>. Là, l'existence acquiert sa dimension de la théâtralité qui comporte la nécessité de jouer des rôles. Ce jeu du drame perceptif ainsi que la structure narrative des *Chroniques* se fondent sur des dichotomies carnavalesques dont la réversibilité des valeurs n'est pas toujours réalisable. La vision d'autrui et, en corrélation, sa perception et interprétation du sens y incarnent un point d'intersection éminemment critique. En outre, le mot crise est dérivé du verbe grec « *krinein* » qui signifie « juger », « départager » (Romilly, 1971 : 15).

Par conséquent, notre article s'intéressera, dans un premier temps, à la vision d'autrui en tant que préfiguration de la crise qui comporte la dénégation de la création, de la *poiësis*. Ainsi s'élabore une vraie *crisis* qui, étant étroitement liée à la temporalité, symbolise « un événement qui tranche et qui juge » (Romilly, 1971 : 15) et mène inexorablement à la fin tragique. Dans un deuxième temps, nous tenterons son illustration par le cas de Marcel dont l'histoire (de la vie) se changera successivement en tragédie ontologique.

---

<sup>1</sup> Vu ce côté théâtral omniprésent, Laurent Mailhot surnomme l'œuvre romanesque de Tremblay le « roman-spectacle » (Mailhot, 1992 : 163). En prenant en considération le jeu avec la mimesis et la métaphorisation de la réalité, nous pouvons également faire référence au concept du « *theatrum mundi* » ou même de le renverser en tant que monde du théâtre.

<sup>2</sup> Il est surtout question de ses éléments structurants tels que la *hamartia*, l'*hybris* et l'*anagnorisis*.

<sup>3</sup> Nous basons notre argumentation sur la philosophie de Maurice Merleau-Ponty qui souligne à plusieurs reprises la théâtralité de l'existence : l'homme est un acteur sur la scène du monde où il est incessamment regardé et c'est la vision d'autrui qui lui impose des rôles à jouer et les juge (Merleau-Ponty, 1990 : 182). En outre, Jean-Paul Sartre ajoute au regard le sentiment de la honte : « ce regard qui me surprend, et me réduit à quelque honte » (Lacan, 1973 : 137). Comme la relation que son regard établit est l'*objectité*, son regard signifie forcément la réduction de la subjectivité (Sartre, 1973 : 310).



### **La hamartia et la malédiction des poètes**

La relation fondamentale qui définit le tragique repose sur l'union du destin (*moira*) avec la transgression interdite (*hamartia*)<sup>4</sup>. Tel est aussi l'élément structurant de l'hexalogie des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay : leur univers narratif commence à se constituer sur la base de la transgression des règles universelles, sur la base d'un péché qui peut être lu et interprété comme péché originel ou, dans le contexte de la tragédie grecque, comme *hamartia*, faute initiale qui déclenche la fatalité.

Plus précisément, il s'agit de l'amour incestueux de Josaphat et de sa sœur Victoire. Leur relation est profondément tragique car condamnée, dès le début, à la séparation et à l'impossibilité de son accomplissement. Son côté tragique s'avère néanmoins encore plus dialectique puisque la relation fait preuve de l'*hybris* : Josaphat s'efforce de réécrire la réalité en formant le monde de sa propre création qui veut être une cosmogonie copiant l'histoire de la genèse et, corrélativement, l'idéalité paradisiaque dont lui devient démiurge qui décide du temps et de l'espace de sa construction utopique<sup>5</sup>. Une telle transcription fantasmatisque du monde (qui prétend être ontologique) exclut naturellement autrui ; cette utopie se fonde

---

<sup>4</sup> Cf. « La unión inevitable entre el destino (*moira*) y la transgresión involuntaria (*hamartia*) constituye la médula del enigma trágico. [...] El enigma es la interpelación que nos domina sin ofrecer salida » (Herrera Corduente, 1995: 189).

<sup>5</sup> Chaque soir, Josaphat-le-Violon fait (semblant de) lever la lune. D'ici dérive son épithète (presque *constans*) susceptible de servir de la représentation métonymique de la création et, par extension, de la transcendance réalisable par son intermédiaire. La création rend possible, d'un côté, la transcendance de la réalité (tel est le cas de sa transcription par le biais de l'utopie « ontologique »), de l'autre, du propre corps, car la création mène, par son essence, à l'espace de l'imagination. Josaphat est donc susceptible d'incarner le *logos* chrétien, la parole vivante dans son sens transcendantal. (Cf. Ratzinger, 2007 : 60). Le *logos* est avant tout lié au Verbe (à sa communication et ainsi à la communication de la transcendance) (cf. l'incipit de l'Évangile selon saint Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu. / Il était au commencement en Dieu. / Tout par lui a été fait, et sans lui n'a été fait rien de ce qui existe ») (Jean 1 : 1-3) et son primat rend possible de surmonter la matière (de la chair) en référant d'une autre vérité. C'est déjà la parole comme telle qui a un tel pouvoir libérateur (en l'occurrence, la fille de Josaphat affirme que « “Mon père ? C't'un poète, mon père... Y'a pas les pieds su'a terre pantoute. Y dit qu'y est capable d'allumer la lune mais y se promène en pleine rue la fly baissée ! [...] Y s'invente des légendes, j'm'invente des problèmes.” Et tout à coup, tellement facilement que cela lui avait paru presque ridicule, Laura s'était mise à parler. Tout était sorti en vrac comme elle l'avait senti plus tôt, et à mesure qu'elle parlait elle voyait ses problèmes s'envoler hors d'elle comme des oiseaux qui s'échappent d'une cage. “Ça fait tellement bien de parler, ma tante ! Ça fait tellement de bien !” »). (Tremblay, 2012 : 172). C'est aussi la musique qui est douée du pouvoir semblable : « Philippe courut chercher le violon de son oncle. Et *La Méditation de Thais* s'éleva au-dessus de la rue Fabre, peut-être un peu poussive mais d'une telle sincérité que même les fausses notes transportaient l'âme et charroyaient la tristesse en vagues concentriques. [...] Après, [...] tout son répertoire de sorcier de campagne, enfin, qui arrive à faire oublier dans une seule veillée toutes les misères de la terre et tous les malheurs du monde » (Tremblay, 2012 : 185). En général, le *logos* trouve son accomplissement dans le dialogue, quand la subjectivité est dépassée au profit d'autrui, là, le *logos* devient communication, voire communion (Ratzinger, 2007 : 63). Le passage cité saisit la conception de la transcendance typique de Tremblay : celle-ci se fonde sur les dichotomies carnavalesques, *primo*, sur celle du transcendantal et du trivial, *secundo*, du populaire et du sacré. En dépendance du fait qu'il s'agit des principes carnavalesques accompagnés de ceux de la tragédie grecque, cette transcendance n'aura qu'une durée limitée, elle ne sera finalement qu'une représentation (théâtrale) éphémère.

également sur le désir de subvertir l'antinomie carnavalesque du spirituel et du matériel ou de la chair et de l'imagination.

Toutefois, la mise en valeur de cette antinomie témoigne finalement de la visibilité excessive : si l'univers de Josaphat représente l'espace de la création subjective, le regard de l'autre, quant à lui, sa dénégation, voire destruction : or « [a]utruï ne peut pas s'introduire dans l'univers du voyant que par effraction, comme une douleur et une catastrophe ; il surgira, non devant lui, dans le spectacle, mais latéralement, comme une mise en question radicale » (Merleau-Ponty, 1990 : 109).

La vision comme telle repose sur le paradoxe du drame perceptif : l'unité ou même la complémentarité n'y sera jamais possible. Le regard de l'autruï déclenche finalement la catastrophe, la destruction de toute construction subjective. La catastrophe s'y installe aussi dans son acception théâtrale : ce qui a voulu être invisible témoigne maintenant de la visibilité excessive et, par extension, de la crise<sup>6</sup>. Vu que le regard d'autruï juge, montre l'absurdité de la création, *poiësis*.

De surcroît, le moment de la crise signifie, en termes de la tragédie grecque, l'événement tranchant, il fait donc extérioriser la *hamartia* et, conséquemment, la fatalité, le châtement inévitable. Ce châtement consiste dans la destruction de l'idéalité et dans la séparation qui apporte la malédiction : Victoire quitte la campagne pour aller s'installer à Montréal, à la ville qui s'oppose de manière absolue à l'idéalité mythique de la campagne. La ville symbolise l'anonymat, l'aliénation<sup>7</sup>. La séparation de Josaphat apporte l'impossibilité d'aimer, l'absence fatale d'*aisthêsis*.

Leur rupture métaphorise donc la division de l'*aisthêsis* et de la *poiësis* : l'*aisthêsis* incarne l'ouverture sur le sens (du monde) (Cf. Slatman, 2003 : 97) et conditionne « le travail de création (la *poiësis*) » (Slatman, 2003 : 97). D'ici ne ressort pas seulement l'altération de la communicabilité des émotions, mais aussi de la communication en tant que telle ; la *poiësis* change en espace dialectique traduisant, d'un côté, l'interdiction et les restrictions et, de l'autre, la connotation sous-jacente de la folie. Tel est la malédiction de Josaphat s'exilant dans sa propre imagination, tâchant de reconstruire le monde par l'intermédiaire des contes

<sup>6</sup> Josaphat avertit à ce propos sa sœur qu' « [i]cette [à Duhamel, à la campagne], tout le monde sait, à c't'heure, on a de la misère à se faire servir au magasin général, c'est juste si on se fait pas garrocher des roches à l'église » (Tremblay, 1990 : 91).

<sup>7</sup> La ville matérialise à la fois l'absence (fatale) de *poiësis*. Pour cette raison, il n'y aura jamais de place pour Josaphat-le-Violon. Cf. « Josaphat – Moé aussi j'ai peur d'la ville, t'sais. Trop de monde, trop d'électricité, trop de bruit... L'inconnu. Jamais un arbre, jamais d'eau, des promenades sur des trottoirs de bois, un p'tit carré de ciel... Mon Dieu ! Pis j'ai surtout peur qu'y'aye pas de place... pour la poésie » (Tremblay, 1990 : 105).

populaires, du folklore et de ses propres rêves. Bref, il s'agira de l'excès de l'imagination et de la tentative (souvent incompréhensible et incomprise) de la recréation de la réalité<sup>8</sup>.

### **La relativité du vide et le silence en tant qu'attente d'une signification**

La division de l'*aisthêsis* et de la *poiêsis* se manifeste également dans l'espace déterminant la structure narrative des *Chroniques* : quatre fées établissent leur résidence dans la rue Fabre, à Montréal, dans une maison contigüe à celle de Victoire. Leur maison matérialise la *poiêsis*, l'espace de l'initiation aux arts, à la richesse des mots où il est possible de découvrir des paysages (apparemment) infinis de l'imagination et de la création :

Après un long silence, Josaphat-le-Violon se met à raconter à sa sœur : Rose, Violette, Mauve, leur mère, Florence ;<sup>9</sup> leurs veilles immémoriales et leur éternel tricot ; la musique de Mauve, le chant de Violette, la poésie de Rose ; les années qu'il avait passées avec elles, enfant à Duhamel, à apprendre les légendes orales de leur pays, pleines de merveilles à peine esquissées qu'on peut développer et multiplier à l'infini sans jamais les conclure parce qu'on veut pas qu'elles finissent (Tremblay, 2012 : 382).

Bref, Josaphat narrativise leur existence : il raconte les tricoteuses, comme il raconte d'autres légendes. Par conséquent, la perception subjective et, corrélativement, l'interprétation de la réalité sont forcément présentes dans toute narrativisation. De là dérive une autre caractéristique dialectique : les fées sont visibles seulement pour Josaphat et pour Marcel, son petit-fils<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Une telle malédiction du poète prouve « une impossibilité ontologique ». Cette incomplétude d'existence et d'intégration au réseau significatif du monde apparaît, chez Tremblay, souvent comparée à l'enfance : « VICTOIRE - [...] Icitte, j'arrive à te protéger, j'fais du mieux que peux avec le peu d'argent que tu ramènes de tes maudites veillées du samedi soir, mais en ville, Josaphat, tu vas crever de faim ! Parce que t'as pas de défense ! Comme un enfant ! ». (TREMBLAY, 1990 : 104). Marcel héritera entièrement de ce legs : il restera un enfant emprisonné dans un corps trop grand pour lui.

<sup>9</sup> L'union possible des moires (à cause du tricot des fées tremblayennes) et des muses grecques que les femmes personnifient a déjà été largement commentée (Cf. p. ex.: Rochon, 1999 : 377 ; Sirois, 1982 : 319-326), pourtant, il y en a un écart qui élargit le sens de ces comparaisons sans doute justifiées : le nombre propre à la mythologie grecque est trois, néanmoins, celui de la Bible et, particulièrement, de l'évangile selon Saint-Jean, c'est le nombre quatre symbolisant la plénitude et, par extension, la perfection et sa transposition dans la structuration du monde. Le nombre quatre renvoie simultanément à la catastrophe, au cheminement vers la destruction d'un certain ordre et du passage possible vers une transcendance de la chair terrestre (Giesen, 2001 : 55).

<sup>10</sup> « Victoire déposa son sac sur un des piquets de clôture. “C'est drôle, hein, Édouard, c'te maison-là a toujours été vide. Quand on est arrivés icitte, y'a quarante ans, c'tait vide, pis c'est encore vide. [...] Pis c'est toujours propre. [...] C'est drôle, partout où j'ai été, partout où chus restée, y'a toujours eu une maison vide à côté d'où j'étais. Quand j'étais petite, à Duhamel, la maison à côté de chez nous était abandonnée pis mon père voulait pas qu'on y aille. [...]” Au même moment la porte s'ouvrit derrière Florence et Violette sortit sur le perron. De la fenêtre du salon où elle se reposait, elle avait vu ? Victoire s'arrêter devant leur maison. “Moman, a'vous regarde ! A'vous voit !” “Non, Violette. Est pas assez folle. Est pas encore assez folle” ». Ibid., p. 84. La création est pour la première fois directement associée à la folie. C'est aussi Victoire qui formule le paradoxe carnavalesque des valeurs apparemment contradictoires, ou bien, elle définit l'absence de l'*aisthêsis* : « Albertine s'était penchée sur la rampe de l'escalier. “Allez pas là, moman, y'a rien !” Victoire leva la tête vers fille. Lui sourit. “C'est chez nous qu'y'a rien, Bartine !” » (Tremblay, 2012 : 390).

Même si le reste de la famille perçoit la maison comme vide, celle-ci fonctionne en tant qu'élément complémentaire de la narration : la demeure de Victoire se caractérise par l'absence d'*aisthêsis*, comme « désert familial des passions éteintes et des désirs inassouvis qui peuplaient les quatre coins de la maison » (Tremblay, 2012 : 26). Le désir implique toutefois la constitution de sens et ouvre la voie sur l'activité créative, la *poiêsis*. (Slatman, 2003 : 97). Cependant, tout sentir est corporel et la plupart des membres de la famille se contentent de la visibilité superficielle des choses. Cette maison est, de manière significative, séparée de la maison des tricoteuses par la porte barrée. Celle-ci ne sépare pas seulement les deux maisons, mais aussi l'imaginaire du réel.

C'est donc dire que les deux maisons symbolisent non seulement la dialectique du visible et de l'invisible, mais aussi celle de l'imaginaire et du réel que Merleau-Ponty conçoit comme deux scènes dramatiques. Le corps de l'individu y incarne, sur les deux scènes, le rôle principal (Merleau-Ponty, 1990 : 51). Tel est également le cas de Marcel qui ne parvient pas à séparer les deux sphères, à comprendre les restrictions imposées.

### **L'imagination et les règles du jeu. Voir ou ne pas voir : telle est la question**

Sa tante bien-aimée affirme, en l'occurrence, que

On a toutes besoin d'affaires de même, dans'vie, Marcel... [...] On a toutes besoin d'une petite fenêtre ouverte sur quequ'chose de différent, sinon ça serait pas endurable... [...] Tout c'que tu m'a conté, Marcel, c'est merveilleux pis t'es chanceux de le connaître, de le vivre, mais... Écoute... Si t'avoues que c'est pas vrai, que t'as toute inventé ça parce que t'as besoin de t'échapper, de t'évader, ça s'appelle de l'imagination pis c'est beau ; mais si t'avoues pas que c'est pas vrai, si tu continues à prétendre que tout ça existe vraiment, ça s'appelle un mensonge, pis ça c'est grave ! [...] (Tremblay, 2012 : 543).

La fenêtre fonctionne comme symbole par excellence de l'extériorité et de l'intériorité et elle connote en même temps la nécessité de la laisser fermée la plupart du temps, c'est-à-dire de laisser prévaloir la réalité et, avec elle, la banalité du quotidien. Par conséquent, le monde invisible de l'imagination est limité par le temps, par l'espace, mais également par l'autre et par sa vision.

Si la *poiêsis* n'est pas condamnée d'avance comme mensongère, elle est perçue comme un jeu enfantin, un caprice puéril, qui, comme un spectacle théâtral, n'a qu'une durée restreinte et dont l'interprétation dépend de son spectateur. Citons à titre d'exemple l'apparition du petit Marcel portant une cage vide :

MARCEL – C'est pour Duplessis.

ALBERTINE – Je le sais que c'est pour Duplessis, c'est ben ça qui me rend folle !

[...]

LA GROSSE FEMME – On a accepté que t’emmènes Duplessis avec toé à condition que t’en parles pas pis que tu y parles pas. En tout cas, pas devant ta mère.

ÉDOUARD – Y me dérange pas ton chat, Marcel... Tu peux m’en parler tant que tu voudras... On ira prendre des marches, tous les trois ensemble, si tu veux... Pis j’voudrais ben la voir essayer de nous en empêcher, elle...

MARCEL – Vous le voyez, vous, Duplessis ?

ÉDOUARD – Non. J’le vois pas. Mas j’peux faire comme si je l’voyais si tu veux...

(Tremblay, 1990 : 26-28).

Le chat Duplessis<sup>11</sup> est visible seulement pour le garçon et Josaphat, pour le reste de la famille, en tant qu’attribut du monde des tricoteuses, il demeure invisible. Aux yeux des autres, la perception du garçon peut renvoyer à l’imagination enfantine et à son désir de ranimer les phénomènes invisibles et féériques. Cependant, pour lui, le jeu n’est pas ludique mais ontologique et le regard d’autrui amorce de nouveau le drame perceptif.

Même les tricoteuses l’avertissent en lui disant : « [y] faut pas que t’en parles. À parsonne. Ça va être un secret entre nous autres. Si t’en parles les autres te croiront pas pis y pourraient finir par te faire du mal sans le vouloir » (Tremblay, 2012 : 302). Un tel secret est pourtant trop lourd à porter : Marcel se plaint: « J’ai pas c’té force-là ! Je l’ai pas ! J’sais trop d’affaires, ma tête est fatiguée ! J’arrive pus toujours à faire la différence entre chez vous oùsque le monde pensent que chus fous ... » (Tremblay, 2012 : 539). En de tels moments, Marcel désire le silence (dépourvu de signification), le vide (dépourvu de toute possibilité de la *poiësis*) et la mort (comme absence totale de signification). Mais, à la fin, l’imagination et

---

<sup>11</sup> De même que le pendant de Josaphat est le violon, Marcel possède le chat nommé Duplessis. En provenant du monde des tricoteuses, il s’avère profondément dialectique. La première chose bizarre consiste dans le fait que le matou est mort. De son vivant, il était caractérisable, de manière presque biunivoque, par son « animalité ». Telle est la métaphore de son Être (nous référerons à la métaphore au sens que Freud lui attribue) même dans l’état du rêve : « Son rêve était peuplé de cris et de coups de dents. Des images floues mais quand même juste assez précises pour l’exciter se présentaient à son esprit et tous ses muscles se bandaient pour lui permettre de sauter sur ces phantasmes, les lacérer, les déchirer, les labourer, en faire une charpie facile à mastiquer, à avaler, à digérer, à oublier » (Tremblay, 2012 : 16). L’énumération suscite le plaisir, le plaisir doué d’un seul référent : la chair (et sa satisfaction). En guise d’illustration, citons encore une description éloquente de l’animal : « Le chat tigré qui avait passé la nuit sous le balcon, épuisé après trois jours d’amours violentes et de jeûne, s’était réveillé en crachant des “pfft” rageurs et avait décampé en maudissant cette odeur de propreté maniaque » (Tremblay, 2012 : 13). Après sa mort survenue suite à la bagarre avec un chien, les tricoteuses le donnent à Marcel (la jonction de la mort et de l’animalité ne cessent de rappeler la dualité pulsionnelle de Freud). Dès lors, il change en mentor de Marcel lui qui fera découvrir le monde de l’écriture et de la littérature, il l’aidera à surmonter la tension entre le réel et l’imaginaire. Le chat médiatise donc la *poiësis* et même il l’incarne. Il devient à la fois l’incarnation de l’*aisthêsis* (« J’mourrias, sans toé... ») (Tremblay, 2012 : 538) : vu que le garçon communique avec lui et, corrélativement, c’est la création qui devient communicable. Toutefois, eu égard à son caractère dialectique, le garçon se rend compte que « [t]on amour pour moé le coûte celui de ma mère, Duplessis ! ». (Tremblay, 2012 : 537). C’est pourquoi Duplessis est simultanément la négation des deux : à mesure que Marcel grandit, l’image de son guide spirituel s’évanouit jusqu’à sa disparition absolue. En résultat, il remet en question l’absurdité de la *poiësis* (la possibilité bornée de sa communication et ses restrictions temporelles) et la malédiction des poètes qu’est l’éloignement de la réalité.

tout ce qu'il a appris chez les tricoteuses commencent à se manifester de manière dramatique sur son corps : il ressent l'excès d'imagination comme une insupportable plénitude.

### **Un poète ou un fou ? La fin inévitablement tragique de la création**

Vu le caractère de cette plénitude, Marcel finit par souffrir d'épilepsie. À mesure que le garçon grandit et que son corps change en prison, en piège qui s'oppose à l'imagination, ses crises deviennent de plus en plus violentes<sup>12</sup>. En tant que tel, son corps lui rappelle qu'il appartient au monde, au réel, ou tout simplement, qu'il est en possession d'un corps.

Le corps ainsi que le réel s'étant manifestés jusque-là comme des sphères déficientes, c'est la sexualité qui se montre destructive : à la découverte de son corps sexué, « il avait trouvé la porte barrée [et u]ne porte barrée lui avait signifié la fin de tout et désormais il ne serait plus qu'un adolescent perdu dans un monde qui ne le comprenait pas » (Tremblay, 2012 : 920 et 931).

Les tricoteuses abandonnent finalement la maison de la rue Fabre et leur départ scelle la tragédie ontologique de Marcel : il est doté d'une chair qu'il ne comprend pas, qui est une cage pour l'imagination, ce qui l'empêche à jamais d'appartenir à la chair du monde<sup>13</sup>. Il possède à la fois une imagination excessive que les autres interprètent comme de la folie et toute tentative de création se change dorénavant en destruction, étant donné que c'est la *poiësis* qui s'en va à jamais avec les tricoteuses<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Paradoxalement, ce sont les crises épileptiques qui lui apportent le vide désiré, c'est-à-dire qu'elles seules sont susceptibles de calmer la plénitude torturante de l'imagination : « Son regard fit le tour de la classe, s'attarda sur le tableau noir, comme s'il avait cherché un mot qui pouvait décrire comment il se sentait. "Je me sens... vide. C'est ça... pas fatigué comme vide... [...] Chus vide pis reposé. [...] De toute. Ça me repose de toute" » (Tremblay, 2012 : 825-826). Un tel vide renvoie naturellement à la mort que Marcel a désiré pour surmonter l'ubiquité du sentiment d'impuissance. Cf. « C'est comme ça que le frère Stanislav a appelé sa maladie une fois. La petite mort. Marcel meurt et ressuscite quelques fois par mois » (Tremblay, 2012 : 1093). Rappelons que le vide apparaît également lié à la possibilité de voir les tricoteuses. Là, le vide désigne la possibilité de la création, de le remplir par des idées subjectives ; ce vide est donc une attente d'une signification. Par contre, la mort est une négation absolue, l'absence de toute signification.

<sup>13</sup> Nous empruntons les termes à Merleau-Ponty qui définit la *chair du monde* comme un « *tissu significatif* » du monde. La relation de complémentarité est censée exister entre la chair du monde et celle du corps pour obtenir une certitude ontologique (Merleau-Ponty, 1990 : 172), ce qui ne sera jamais le cas du personnage de Tremblay.

<sup>14</sup> Marcel tâche désespérément de nier son corps et sa chair avec. D'ici ressort le désir de Marcel d'être invisible. Or l'invisibilité le prive naturellement de l'appartenance au réseau significatif du monde ; elle lui permet d'esquiver le regard d'autrui et de s'approcher du monde perdu des tricoteuses : l'évasion de la banalité du monde réfère à la création. Il s'agit de nouveau du jeu ontologique censé, néanmoins, être joué à deux (Cf. Tremblay, 1994 : 68-72).

## Conclusion

L'univers narratif des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay se constitue sur la base de la transgression, du péché, ou bien, de la faute initiale qui n'incarne pas seulement le mécanisme déclencheur de la fatalité, mais également celui de la théâtralité.

La théâtralité se noue avant tout au paradigme du vu : l'individu, sa subjectivité et sa création sont observés, jugés, en bref, subordonnés au drame perceptif. De là s'ensuit le chiasme comme symbole de la crise, le point de rencontre des visions distinctes de manière dialectique. Dès lors, la crise préfigurant les péripéties du drame existentiel tire son origine et, avec elle, la nécessité de s'accommoder au regard du spectateur.

Ce drame se dialectise, dans le cas de Marcel, par sa division en *aisthêsis* et en *poiêsis*, en réel et en imaginaire, que le garçon ne perçoit pas dichotomiques. Leur séparation imposée par la vision des autres entame la crise en tant que *crisis* de l'existence et en tant que crise du corps.

Ces crises aboutissent aux péripéties, à la lutte agonique contre soi-même et le monde entier. Une telle lutte est toutefois perdue d'avance : vu la fatalité, la malédiction des poètes, Marcel finit par être dépourvu de *poiêsis* et sombre dans la folie.

C'est pourquoi sa fin tragique remet en question la *poiêsis* comme telle : elle paraît appartenir exclusivement à la période de l'enfance ou plutôt à la folie. En plus, le corps représente des restrictions dans la création et, corrélativement, dans la construction d'un idéal et dans la possibilité de surmonter par sa médiation la réalité.

## Références bibliographiques

- GIESEN, H. (2001) *Kniha zjevení apoštola Jana*. Traduit de l'allemand par J. Slabý. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství.
- HERRERA CORDUENTE, M. (1995) « El enigma trágico y la filosofía. La dialéctica y el diálogo trágico ». *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n° 29, p. 189-200.
- KAUFMANN, P. (1971) « Préface », in J. Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, p. 3-5.
- MAILHOT, L. (1992) *Ouvrir le livre*. Montréal : Hexagone.
- MERLEAU-PONTY, M. (1990) *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard.
- RATZINGER, J. (2007) *Úvod do křesťanství*. Traduit de l'allemand par V. J. Slezák. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství.
- ROCHON, F. (1999) « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* ». *Voix et Images*, n° 2, p. 372-395.

- ROMILLY, J. (1971) *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- SARTRE, J.-P. (1973) *L'être et le néant : l'essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1973.
- SIROIS, A. (1982) « Délégués du Panthéon au Plateau Mont-Royal : Sur des romans de Michel Tremblay ». *Voix et Images*, n° 2, p. 319-326.
- SLATMAN, J. (2003) *L'expression au-delà de la représentation : sur l'aïsthésis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*. Leuven : Peeters.
- TAMINIAUX, J. (1995) *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*. Grenoble : Jérôme Millon.
- TREMBLAY, M. (1994) *En pièces détachées*. Montréal : Leméac.
- , (1990) *La Maison suspendue*. Ottawa : Leméac.
- , (2012) *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Montréal : Leméac.



## FACE A LA MORT: L'IMPORTANCE DU DEUIL DANS *FLEURS DE CRACHAT* DE CATHERINE MAVRIKAKIS

Eva Pich Ponce  
Universidad de Sevilla

### Resumen

Este estudio pretende analizar la importancia de la muerte en la novela *Fleurs de crachat* (2005) de Catherine Mavrikakis. Consideraremos la muerte como un fenómeno biológico, como un fenómeno social, pero también como un fenómeno « metempírico » y « empírico » que interrumpe la vida cotidiana de los personajes. Examinaremos cómo se desarrolla el proceso de duelo y observaremos la importancia que adquiere el lenguaje como única manera de asumir la pérdida, de superar la crisis personal que viven los protagonistas.

### Résumé

Cette étude vise à analyser l'importance qu'acquiert la thématique de la mort dans le roman *Fleurs de crachat* (2005) de Catherine Mavrikakis. Nous considérerons la mort comme phénomène biologique, comme phénomène social, mais aussi comme phénomène « métempirique » et « empirique » qui interrompt la vie quotidienne des personnages. Nous examinerons le processus du deuil qui en découle et nous observerons l'importance du langage comme seule manière d'assumer la perte, de surpasser la crise personnelle que vivent les protagonistes.

Catherine Mavrikakis est une écrivaine québécoise, qui est née à Chicago en 1961 mais qui a vécu la plupart de sa vie à Montréal. Elle a écrit plusieurs romans – *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), *Ça va aller* (2002), *Le Ciel de Bay City* (2008), *Les Derniers Jours de Smokey Nelson* (2011) –, de nombreux essais et un oratorio, *Omaha Beach* (2008). Dans ses œuvres, la notion de crise est essentielle et le personnage principal doit faire face à la maladie, au deuil, au souvenir des êtres chers qui disparaissent. D'ailleurs l'importance que prend pour elle la thématique de la mort peut s'observer même dans le titre de certains de ses romans : *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), *Les Derniers Jours de*

*Smokey Nelson* (2011). Comme le souligne Mavrikakis dans une interview accordée à Aurélie Freytag :

[...] j'ai besoin parfois, dans les œuvres d'art, de sentir un rapport plus violent à la mort. L'œuvre d'art me permet de me rappeler quelque chose qui est quand même essentielle. On ne sait pas pourquoi l'on naît, on ne sait pas pourquoi l'on meurt et puis on peut mourir n'importe quand; l'œuvre d'art me dit ça et c'est entre autres pour cela qu'elle m'intéresse (Freytag, 2010).

L'écriture, selon elle, permet de mettre « la question du deuil de l'avant ». Dans *Fleurs de crachat*, un roman publié en 2005, Mavrikakis nous présente une protagoniste qui vient de perdre sa mère, morte à cause d'un cancer. Le roman se structure comme un long soliloque, écrit à la première personne, et adressé parfois à un « vous », le psychanalyste, et parfois à un « tu » qui représente la mère morte. Ces interlocuteurs silencieux témoignent du besoin que ressent la narratrice de s'exprimer, soit à travers la thérapie, soit en disant à sa mère tout ce qu'elle ne lui a pas dit en vie. Le désarroi du personnage se perçoit clairement dans ce monologue caractérisé par des répétitions, des énumérations, des phrases courtes, souvent entrecoupées. Le style, très travaillé, cherche à imiter la parole orale, spontanée, sans toutefois négliger la force des images et le travail d'écriture. Tous ces procédés contribuent à créer un rythme rapide et un monologue fragmenté, qui reflète parfaitement l'agitation du personnage. La parole devient un cri déchirant contre la mort. Elle souligne l'incompréhension face à la perte, la rage et la douleur que ressent la protagoniste.

La parole se fait dénonciation de l'horreur, mais aussi souvenir. C'est par elle que la narratrice nous transmet ses souvenirs de la mère perdue, une parole qui est aussi un signe de vie, une revendication de la vie, face au silence éternel de la mort. Élever la voix, utiliser un langage violent, exagéré, hystérique sont essentiels dans cette lutte contre la mort car, comme le souligne la narratrice, il « n'y a que l'exagération qui parvienne à dire quelque chose. Il n'y a que la démesure qui puisse rendre compte un peu de l'horreur » (Mavrikakis, 2005 : 65)<sup>1</sup>. La prise de conscience de la mort de la mère et l'incompréhension de la protagoniste face à cette mort sont mises en relief dans le texte par toute une série de répétitions « Maman est morte » (23) ; « Maman aimait la couleur et elle aimait les fleurs, et elle n'aime plus du tout et surtout plus rien, et surtout plus moi » (75) ; « Pourquoi » (61, 140).

Cette incompréhension se transforme aussi en rage, une rage contre la mère morte qui l'a abandonnée et qu'elle n'hésite pas à culpabiliser et même à insulter : « Maman, je vais te dire, tu es une sale garce » (77). Juste après, elle lui déclare tout son amour, et elle lui parle de

---

<sup>1</sup> Dorénavant les références à ce roman se feront à travers le numéro de page entre parenthèses.

sa douleur, de sa souffrance. Ce mélange de sentiments montre clairement le désarroi de la protagoniste, dont les sentiments oscillent en très peu de temps entre la rage et la nostalgie ; la haine et l'amour ; la souffrance et l'indifférence que seuls permettent les médicaments, car, en effet, Flore sombre dans la pharmacodépendance. Elle prend de plus en plus de médicaments pour anesthésier sa douleur, pour ne plus sentir, au risque de faillir mourir d'une overdose.

La protagoniste s'attache à sa mère morte en se recueillant sur sa tombe. Comme le souligne Ricoeur, la sépulture n'est pas un geste ponctuel : il s'agit d'un acte qui

[...] ne se limite pas au moment de l'ensevelissement ; la sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir ; son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. La sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture (Ricoeur, 2000 : 476).

Flore se recueille sur la tombe de sa mère où elle s'acharne à déposer des fleurs qui ne dureront pas à cause du froid.

La protagoniste se sent coupable de ne pas avoir pu sauver sa mère, de ne pas avoir été à côté d'elle lors de sa mort à cause de son travail aux urgences de l'hôpital, car Flore est chirurgienne, et dans sa profession, elle essaye de combattre la mort en prolongeant la vie de ses patients : « c'est cela mes jours, des cadavres, des malades, des membres que je recolle, des choses que je mets bout à bout, et puis la mort que j'anesthésie en m'anesthésiant, la mort que je veux tuer à coups de bistouri » (41). C'est « par défi » qu'elle « ouvre et ferme les corps » (28). Dans un monde où « tout est coupure », Flore s'efforce de recoudre la vie. Son combat consiste à coudre et recoudre ses patients.

Toutefois, déjà dans son enfance Flore était hantée par des images du morcellement du corps humain. Les récits qu'elle avait entendus de la II Guerre Mondiale remplissaient ses cauchemars de « morceaux de corps », d'« organes éparpillés » (29). La mémoire des événements de la II Guerre Mondiale a surtout été transmise par la mère, qui avait vécu en Normandie pendant le débarquement, c'est elle qui lui parlait « toujours de la Deuxième Guerre mondiale, en Normandie, des corps pourris croisés durant l'exode, de l'ablation d'un rein à sa sœur aînée et de la cervelle, sur la chaussée, de madame Muchembled » (29).

Ainsi, à la mort qui arrive par la maladie s'ajoutent les morts causées par la violence humaine et aussi par les accidents. Le texte évoque de nombreux accidents de voiture et de moto qui provoquent la mort tout en démembrant aussi le corps humain. C'est son travail à l'hôpital qui fait connaître à la protagoniste la mort de près, dans son aspect le plus corporel, physique. La mort est ainsi associée à la décomposition du cadavre, à la pourriture. Malgré

l'habitude de la protagoniste de voir des cadavres, à cause de son travail à l'hôpital, elle ne peut assimiler la mort de sa propre mère : « Je n'avais pas vu ta mort, Maman, la vraie, celle qui viendrait, et tous les cadavres forcés n'enlèvent rien de ma peine et de ma douleur de vivre » (78).

Ce roman met en valeur « le caractère déconcertant et même vertigineux de la mort » qui, comme l'indique Jankélévitch tient lui-même « à cette contradiction : d'une part un mystère qui a des dimensions métémpiriques, c'est-à-dire infinies, ou mieux pas de dimensions du tout, et d'autre part un événement familier qui advient dans l'empirie et s'accomplit parfois sous nos yeux » (Jankélévitch, 1966 : 6). La mort interrompt la vie quotidienne, elle arrive en tous lieux et à tout le monde, mais garde « pour chacun un caractère intime et personnel », reste « un malheur privé » (1966 : 25). Jankélévitch distingue entre « la mort d'autrui, qui est lointaine et indifférente », la mort-propre, source d'angoisse, et ensuite il y a aussi « la proximité de la mort du proche [...] la mort d'un être cher est, selon Jankélévitch, *presque* comme la nôtre, presque aussi déchirante que la nôtre » (1966 : 27). Ainsi, malgré l'habitude qu'a la protagoniste de voir la mort ou des morts, le décès de sa mère constitue pour elle un moment traumatique qui la conduit à une forte dépression.

La mort de la mère lui fait aussi penser à son propre corps vieillissant, à une vieillesse qui s'inscrit progressivement sur sa peau, sur ses paupières. À ses quarante-cinq ans, la protagoniste sent tout le poids du passé et ressent une honte aigüe face à sa condition de survivante. Flore se compare avec Lady Diana qui avait le même âge qu'elle et qui est morte, alors que la protagoniste est toujours en vie : « cela m'étonne toujours de survivre à moi-même, de ne pas avoir crevé jeune, de ne pas avoir claqué de frayeur ou de ne pas encore me balancer au bout d'une corde » (25), déclare-t-elle. La thématique du suicide est surtout introduite à travers le cas d'une amie de Flore qui s'était suicidée en se jetant sur les voies du train.

Les trains sont souvent associés à la mort dans ce roman, que ce soit celle des nombreux suicides qui se produisent à l'époque actuelle, celle des Juifs que l'on conduisait dans des convois aux camps de concentration, ou celle des soldats qui pendant la II Guerre Mondiale sont partis et qui ne sont plus revenus. Le décès de la mère est mis en relation avec les morts du passé, et notamment avec les victimes de la II Guerre Mondiale. Au temps présent du deuil, s'ajoute ainsi un passé difficile d'assimiler, celui de la mère, témoin des événements qui ont eu lieu en Europe pendant les années 40. La Shoa, l'Occupation, le Débarquement, reviennent dans les pensées de Flore. Son demi-frère, Florent, est aussi très marqué par ces événements, au point d'en devenir fou. Le passé devient une obsession pour

les personnages. Bien qu'ils n'aient pas vécu la II Guerre Mondiale, ils ont intériorisé les événements de cette époque. Les cauchemars de la protagoniste sont marqués par le bruit des trains qui conduisent les Juifs aux camps de concentration. Dans ses rêves, elle a l'impression de « marche[r] sur des restes humains, parfois encore chauds » (30-31).

Ce roman dévoile les difficultés d'assumer un passé caractérisé par la violence, la guerre, la mort. Aux événements de la II Guerre Mondiale, qui ont marqué la famille de la protagoniste, s'ajoute la mort récente de la mère, qui déclenche chez Flore toute une série de souvenirs, appartenant à différentes périodes temporelles. Le deuil difficile à faire, l'impossibilité de comprendre ou d'accepter la mort de la mère, entraînent des images du passé dont la protagoniste a du mal à se défaire. Tout se passe comme si la présence de ces souvenirs obsessionnels garantissait la permanence de la mère ou du moins, de sa mémoire. En effet, si Flore remémore son enfance et ses voyages avec la figure maternelle, les souvenirs les plus douloureux qui marquent ses cauchemars ne sont pas issus de son expérience personnelle mais bien de la mémoire de la mère et de l'histoire familiale dont maintenant Flore est la seule héritière, celle qui a l'obligation de la conserver ou de la transmettre.

En se souvenant de l'enterrement, la narratrice signale que le cercueil de sa mère a été placé dans un « trou [...] énorme » (62). Il est intéressant de constater l'importance qu'acquiert l'image du trou dans le roman. C'est un « grand trou bien clair » (88) que les bombes ont laissé à la place de la maison natale en Normandie au moment du Débarquement. Le trou évoque une perte, une absence, un vide, une amputation. Cette image s'ajoute ainsi à celles de la perte des jambes du grand-père Ferdinand pendant la guerre, des seins de la mère à cause du cancer, au démembrement des nombreux cadavres lors de la guerre ou des morts causées par des accidents. L'image du trou revient pour décrire le trouble psychologique de Florent, provoqué par l'histoire familiale: « En lui, il y a un grand trou, une grande amputation » (87). A la mort de la mère suit en effet la mort du frère de la protagoniste, qui s'immole dans le consulat allemand en essayant, dans sa folie, de venger sa famille morte pendant la II Guerre Mondiale.

Flore essaye d'atteindre un certain oubli en prenant des médicaments qui la plongent dans un néant artificiel, dans un « vide multicolore ». Elle s'efforce d'oublier, d'évacuer les images d'un passé qui revient dans ses cauchemars. L'oubli qu'elle cherche apparaît évoqué à nouveau à travers l'image du trou: « j'ai juste envie de vivre [affirme-t-elle], de faire le trou normand [...] Que je puisse enterrer les morts encore une fois » (89).

Selon Ricœur, dans la mort, la perte de l'autre, « la séparation comme rupture de la communication – le mort, celui qui ne répond plus – constitue une véritable amputation du soi-même dans la mesure où le rapport avec le disparu fait partie intégrante de l'identité propre » (Ricœur, 2000 : 468). Le travail du deuil consiste précisément à se réconcilier avec cette perte. Le refus de la protagoniste d'accepter l'absence de la mère apparaît précisément dans sa volonté de continuer à parler avec elle, de ne pas interrompre la communication. Ceci est mis en relief dans le texte non seulement à travers les propos qu'adresse constamment la protagoniste à sa mère, mais aussi à travers l'insertion des paroles de cette dernière. Flore va voir un voyant et c'est de cette manière qu'elle a accès aux paroles de sa mère. Celles-ci sont intégrées dans le texte et soulignées à travers l'italique. À travers les paroles de la mère transmises par le voyant se fait entendre l'urgence de rompre avec le passé qu'incarne la figure maternelle. La mère, dans ses paroles, revendique la mort comme un départ et un repos. Face à la souffrance de la maladie, la mort apparaît pour elle comme une libération. « La mort, je la désirais, voulais m'y perdre et ne plus souffrir », affirme-t-elle (56), et elle ajoute : « La mort est arrivée dans la nuit et je lui ai demandé de m'emporter » (56). La mort est donc départ, voyage. Dans son discours, elle encourage Flore à continuer à vivre : « Il faut aimer la vie, Flore, et tout refleurira » (61).

Dans *Fleurs de crachat*, la narration souligne la difficulté de combiner l'amour si fort que ressent la fille envers la mère et sa volonté d'oublier le passé, qu'elle perçoit comme une infidélité envers la figure maternelle. La narratrice pense à la maison de sa mère. Les objets qui sont à l'intérieur évoquent encore les goûts de la défunte. Il s'agit d'un endroit qui rappelle à la narratrice l'amour qu'elle ressent pour sa mère, mais aussi la mort et l'absence de celle qui n'est plus là. Flore éprouve une certaine ambivalence envers cet espace. Il s'agit de la maison qui contient les effets de sa mère, auxquels la protagoniste « voulais[t] tenir » (157), mais ce sont aussi des objets qui traduisent une absence, qui rappellent un passé dont Flore a besoin de se séparer pour continuer à vivre: « je ne suis pas un sanctuaire. Les choses continuent » (157) - affirme la narratrice. Cette distance face à la maison maternelle constitue un pas important dans le processus de deuil de la protagoniste, qui commence à se détacher symboliquement du souvenir de la mère morte: « Quand je vais dans ta baraque, Maman, c'est le ballet des fantômes. I just want to forget » (157-158).

Selon Laurent Demanze, « le travail du deuil a partie liée à l'expérience de l'oubli, par lequel l'on se détache peu à peu de l'être perdu » (2009: 15). Tout en faisant le deuil de sa mère, en se détachant de cet être aimé, Flore arrive à évacuer le passé de la II Guerre Mondiale. En revendiquant son appartenance à l'Amérique, elle crée aussi une certaine

distance entre elle et l'histoire familiale: « Je ne suis pas la France, je ne suis que moi. Je suis l'Américaine, celle du Nord, la fille de la neige » (183).

Ce roman met en relief la reconstruction de soi, nécessaire après une période de deuil. En s'attachant à sa fille, Rose, et à l'amour de son nouveau copain, Vincent, Flore réussit à se libérer du passé et à revendiquer la vie. Si sa mère et son frère représentaient le passé, ces autres personnages incarnent l'instant présent et le futur. Le présent devient l'endroit où tout est encore possible. Toutefois, il est aussi le lieu où tout peut être sur le point de se terminer. Flore est consciente de l'imprévisibilité de la mort et des guerres qui peuvent surgir à tout moment. Le présent devient ainsi le lieu de l'urgence, de l'entre-deux, l'espace où il faut jouir et savourer la vie avant qu'il ne soit trop tard. Pour reprendre des mots de Jankélévitch, « La vie s'affirme *malgré* la mort et contre la mort et en dépit de la mort » (1966 : 88).

Le dernier chapitre du roman a lieu symboliquement le 16 juin, jour de l'anniversaire de Flore et de Florent. La signification de ce jour, sa relation avec le passé, se voient transformées par la protagoniste, qui choisit cette date pour la cérémonie de son mariage. Le 16 juin constitue désormais « Bloomsday », le jour où le « monde refléurit » (189), le jour de sa renaissance. Le roman culmine ainsi avec l'espoir d'un recommencement.

Les noms des membres de la famille font référence à des fleurs: Violette, Rose, Marguerite, Muguète, Narcisse, Genêt. Ces personnages apparaissent comme des fleurs au milieu de la destruction. Comme elles, ils sont fragiles, ils se fanent et certains meurent. Toutefois, les fleurs symbolisent aussi la beauté et la revendication de la vie face à la mort inéluctable. Le nom de Flore englobe l'ensemble des espèces végétales: son nom contient ainsi en lui-même les différentes fleurs que constituent les autres membres de sa famille. Le long du roman, la narratrice évoque l'histoire de différents personnages, des êtres désunis qui ont traversé son existence. Ils apparaissent dans le récit tels des morceaux cousus de son passé, attachés les uns aux autres par le débit continu de la parole de la narratrice. Comme le souligne Mavrikakis dans une interview accordée au journal *Le Devoir*, « C'est mon obsession d'auteur: faire entendre la voix de ceux qui ne sont plus, qu'ils traversent mes personnages pour garder une conscience de l'histoire – la petite histoire aussi, celles des petites vies (Lalonde, 2011).

Or, le personnage de *Fleurs de crachat* s'appelle Flore Forget, ou en anglais « forget », oublier. L'écriture de Mavrikakis est une réflexion sur la mort. Ses personnages, marqués par un passé trop lourd, sont tiraillés dans le processus du deuil entre un attachement maladif à l'être perdu et le désir d'un oubli qui ne vient pas, un certain oubli qui est pourtant nécessaire pour continuer à vivre. « Forget » rappelle aussi le verbe français « forger », qui

veut dire façonner, fabriquer, créer quelque chose, ou bien former par l'expérience. Flore, en effet, doit reconstruire sa vie, forger une vie nouvelle en assumant la mort et le passé, pour pouvoir penser à l'avenir.

### **Références bibliographiques**

DEMANZE, L. (2009) « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n°3, p 11-23.

FREYTAG, A. (2010) « Entretien avec Catherine Mavrikakis ». *Post-Scriptum*, 3 Septembre, in <http://www.post-scriptum.org/entretien-avec-catherine-mavrikakis> (consulté le 05/09/2014).

JANKELEVITCH, V. (1966) *La Mort*. Paris : Flammarion Editeur.

LALONDE, C. (2011) « Catherine Mavrikakis - Questions de vie et de mort ». *Le Devoir*, 10 septembre.

MAVRIKAKIS, C. (2005) *Fleurs de crachat*. Montréal : Leméac.

RICŒUR, P. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.



**« RIEN NE MEURT, TOUT EXISTE TOUJOURS » O EL DESAFÍO DE LA  
HISTORIA : «ARRIA MARCELLA» DE THÉOPHILE GAUTIER**

M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez Navarro  
Universidad de Salamanca  
mavirn@usal.es

**Resumen**

Para que un relato sea calificado de fantástico no basta con que en él aparezcan elementos sobrenaturales. Se precisa que el lector dude siempre de la realidad de los acontecimientos o de los personajes presentes en la historia. Es lo que hace Théophile Gautier en su novela «Arria Marcella», relato de un amor retrospectivo en el que la experiencia fantástica no se refiere únicamente a la heroína de la historia, en la línea de las «mortes vivantes» tan del gusto de los escritores de la época, sino a toda una civilización perdida, la de la antigua Pompeya, en permanente comparación con la contemporánea del autor. La descripción minuciosa y precisa, a la par que realista, de la vida cotidiana pompeyana, aporta toda la autenticidad que requiere la aventura y demuestra que es posible la ósmosis entre los dos mundos. Como un perfecto arqueólogo, Gautier resucita ante nuestros ojos una ciudad, que aparece en ebullición, llena de vida y, como él dice: «rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois». «Arria Marcella» es, pues, más que un viaje en el tiempo. Gracias al autor, el lector puede revivir a la perfección la efervescencia de las calles de la antigua ciudad. ¿Sueño o realidad? La incertidumbre entre lo que es real y lo que no lo es permanecerá hasta el final aunque quien lea el relato nunca podrá afirmar claramente si se trata de algo fantástico, extraño, insólito o maravilloso. El desafío está lanzado.

**Résumé**

Il est bien connu que pour qualifier un récit de fantastique l'élément surnaturel ne suffit pas. Il faut que le lecteur doute toujours de la réalité des événements ou des personnages présents dans l'histoire. C'est ce que Théophile Gautier fait dans sa nouvelle « Arria Marcella », véritable récit d'amour rétrospectif où l'expérience fantastique ne concerne pas seulement l'héroïne de l'histoire, dans la ligne des « mortes vivantes » si aimées des écrivains de l'époque, mais toute une civilisation perdue, celle de l'ancienne Pompéi, en comparaison constante avec l'actuelle. C'est la description précise et réaliste de la vie quotidienne

pompéienne qui apporte l'authenticité de l'aventure et démontre que l'osmose entre les deux mondes est toujours possible. Comme un parfait archéologue, Gautier fait vivre la ville à nos yeux et comme il dit : « rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois ». « Arria Marcella » est plus qu'un voyage dans le temps. Grâce à l'auteur, le lecteur peut revivre à merveille l'effervescence des rues de la ville antique de Pompéi. Rêve ou réalité ? Le doute entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas restera toujours chez nous, même si on ne sait affirmer nettement s'il s'agit de quelque chose de fantastique, d'étrange, d'insolite ou de merveilleux. Le défi est lancé.

Según la teoría de la permanencia, los objetos siguen existiendo aunque no puedan ser vistos, oídos o tocados. El sueño de todo arqueólogo o de cualquier enamorado de la historia es, sin duda, no sólo descubrir una civilización antigua, sino hacerla revivir. Y para eso los lugares que formaron parte de aquella realidad cotidiana pueden persistir a través de los tiempos y colarse en otra época de la historia, con un toque de fantasía y de irrealidad. Algo aparece de repente perturbando el mundo real, y consigue que la duda y la inquietud se instalen en nuestro alrededor.

Este proceder es bastante habitual en los relatos fantásticos del XIX, esos que para René Godenne «reposit sur des faits étranges, bizarres, extraordinaires, voire terrifiants, mais toujours surnaturels» (Godenne, 1974: 63). Es lo que él llama la temática del desorden, justamente cuando se produce la irrupción de fenómenos incompatibles con las leyes naturales, con la razón o con la ciencia, en el cuadro de un mundo conocido.

El elemento irracional, la imaginación más allá de lo razonable, constituyen el signo característico de estos relatos, especialmente cuando es un personaje el que cuenta sus propias aventuras, siendo, en este caso, aceptado como un indicio de locura o como el resultado de un sueño<sup>1</sup>. Pero esta característica no es suficiente, de lo que dan buena prueba los textos fantásticos de Théophile Gautier. El autor se nutre de los temas típicos del romanticismo, como pueden ser el de la vida tras la muerte y el del sueño como una segunda vida. Pero aquí el paso de un mundo a otro se produce de una manera nada angustiosa. Gautier va a proceder por superposiciones temporales. La vida y la muerte, el presente y el pasado, el día y la noche, son la clave que permitirá explotar el tema del regreso al pasado, hacia un estrato espacio-

---

<sup>1</sup> Consultar sobre este tema el estudio de Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, donde analiza cómo la literatura fantástica explora desde la Antigüedad nuestros miedos, nuestras obsesiones y deja vagabundear nuestra imaginación de generación en generación.

temporal que sitúa la acción en mundos lejanos, aquellos que el sueño va a hacer aflorar en el presente. Pompeya o Egipto son, entre otros, los lugares donde Gautier sitúa dos de sus novelas, en las que, como un arqueólogo erudito, intentará reconstruir y hacer revivir ante nosotros los instantes de una vida cotidiana. «Arria Marcella» transporta al lector a las villas pompeyanas y «Le pied de la momie» al palacio del Faraón Xixouthros.

Es cosa sabida que Gautier era un apasionado de la historia, como lo atestiguan sus numerosos escritos de viajes y, concretamente en Pompeya, descubierta a finales del XVIII y explotada turísticamente en el XIX, su gusto por la antigüedad romana encontró un lugar preeminente para reflejarlo en sus novelas.

En esta ocasión, dicha antigüedad adquiere una dimensión especial. En 1852 viaja a Roma y a Pompeya, e inmediatamente publica sus impresiones en sendos títulos: «Italia» y «Souvenirs de Pompéi», el segundo de los cuales se convertirá en «Arria Marcella». De ahí que este relato conserve muchos regustos de un diario de viaje, en el que el autor da todo tipo de detalles, no sólo arquitectónicos de la ciudad sino también históricos, a través de unas minuciosas y cuidadas descripciones, de tal modo que sumerge al lector en la vida cotidiana de la antigua ciudad. Como afirma Yvon Houssais, esta estrechísima relación con la historia revela «quelques uns des paradoxes majeurs de l'écriture de la nouvelle chez Gautier» (Houssais, 2007: 175).

Paradoja, ¿por qué? Se podría pensar que el carácter más conciso de un relato en el que los acontecimientos deben ser contados sin demasiados rodeos tiene que dejar de lado ciertos detalles descriptivos que no contribuyen precisamente a un desarrollo rápido de los hechos. Más bien al contrario, según Houssais, opinión que comparto, «Gautier pratique en effet une véritable inflation descriptive, saturant de la sorte l'espace déjà restreint de la nouvelle, comme si le récit devenait prétexte à la peinture de décors, à l'évocation des perfections formelles des statues de l'antiquité» (Houssais, 2007 : 176).

Es evidente que por medio de la descripción el autor guía al lector con objeto de conducirlo a través del sueño a su gusto, borrando los límites del tiempo y del espacio. ¿Estrategia o torpeza? Estrategia, sin duda, ya que de este modo legitima el universo de la ficción y la reconstitución arqueológica funciona así como una ensoñación compensatoria, ya que, «en refus du monde contemporain, le narrateur s'enivre dans un tourbillon de formes, de couleurs, de parfums, dans un monde de volupté et de luxe, où il se plaît à mettre en scène des créatures de rêve, d'une beauté de statue, mais désespérément mortes» (Houssais, 2007: 178). También existe la posibilidad de que pretenda ir en busca de esta objetividad que, en la

fantasía, se acerca al realismo<sup>2</sup>. Según Virginie Prioux, para hacer la situación más verosímil se recrea en los primeros párrafos para «mettre en place la situation d'énonciation en ayant garde de bien dissocier le temps présent du temps passé, objet de la rêverie» (Prioux, 2012). Es algo sabido que una de las características esenciales para la efectividad del fenómeno sobrenatural es que surja en un entorno realista, parecido al mundo del lector. A modo de ejemplo veamos cómo Gautier prepara a sus lectores empezando por descripciones del ambiente no exentas de lenguaje subliminal. Así, al principio de «Arria Marcella» escribe:

Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité. Quiconque a vu une fois cette lumière d'or et d'azur en emporte au fond de sa brume une incurable nostalgie (Gautier, 1962: 217).

En esta supremacía absoluta de colores, el término *rêve* aparece por primera vez como opuesto a la realidad. Y en este ambiente empieza a presentar, con pequeñas pinceladas, el perfil psicológico del héroe. El *Incipit* es breve, como conviene a un relato, pero igualmente muy preciso:

Trois jeunes gens, trois amis qui avaient fait ensemble le voyage d'Italie, visitaient l'année dernière le musée des Studii, à Naples, où l'on a réuni les différents objets antiques exhumés des fouilles de Pompéi et d'Herculanum. Ils s'étaient répandus à travers les salles et regardaient les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte, selon que leur caprice les éparpillait, et quand l'un d'eux avait fait une rencontre curieuse, il appelait ses compagnons avec des cris de joie, au grand scandale des Anglais taciturnes et des bourgeois posés occupés à feuilleter leur livret.

Mais le plus jeune des trois, arrêté devant une vitrine, paraissait ne pas entendre les exclamations de ses camarades, absorbé qu'il était dans une contemplation profonde (Gautier, 1962: 215).

Aunque Octavien, «le plus jeune des trois», aún no es nombrado por el narrador para crear un efecto de suspense, aparece ya, desde la primera página, como el más sensible. Hablando de mujeres, unas páginas más adelante, se podrá leer que «Fabio ne faisait cas que de la beauté», y que «Max [...] n'aimait, lui, que les entreprises difficiles», Octavien confiesa que la realidad apenas le seduce, porque considera que «il y avait autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants.». Y cuando Fabio adivina que Octavien «tentait de sortir du temps et de la vie, et de transposer son âme au siècle de Titus», el lector ya está preparado.

---

<sup>2</sup> Pedro Pardo defiende esta tesis cuando afirma: «El ideal que así se construye es el de una escritura eminentemente visual que, como la pintura, tiene su principio y fin en la transcripción del objeto, una escritura pues literalmente objetiva cuya modalidad textual más eficaz es, naturalmente, la descripción» (Pardo, 2007: 241).

El elemento fantástico no surgirá inmediatamente. Los tres amigos recorren las ruinas de Pompeya como unos turistas más, pero ciertas alusiones a lo que vendrá después se deslizan en el texto: «La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec ses mille détails sous un jour aveuglant» (Gautier, 1962: 217). A esto se añade una cierta facilidad para viajar en el tiempo pues «deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne»; en este punto las comparaciones con el París del XIX aparecen por doquier: El Vesubio recuerda a Montmartre, los anuncios y los carteles de los espectáculos son los mismos que se podrían encontrar pegados en un muro parisino. Pompeya se desnuda ante ellos y no se presenta como una ciudad muerta, más bien al contrario, con las huellas de una vida activa. La imaginación de los visitantes hace el resto:

[...] ces maisons aux toits effondrés laissant pénétrer d'un coup d'œil tous ces mystères d'intérieur, tous ces détails domestiques que négligent les historiens et dont les civilisations emportent le secret avec elles; ces fontaines à peine tarries, ce forum surpris au milieu d'une réparation par la catastrophe, et dont les colonnes, les architraves toutes taillées, toutes sculptées, attendent dans leur pureté d'arête qu'on les mette en place; ces temples voués à des dieux passés à l'état mythologique et qui alors n'avaient pas un athée; ces boutiques où ne manque que le marchand; ces cabarets où se voit encore sur le marbre la tache circulaire laissée par la tasse des buveurs [...] (Gautier, 1962: 219).

Tras el recorrido habitual: el anfiteatro, la casa del Toro de Bronce, la del Fauno, el templo de la Fortuna, la casa de Meleagro, la Academia de Música, la Farmacia, el habitáculo de las Vestales, llegan a la Villa de Arrius Diomedes en la que el guía les entretiene con sus cumplidas explicaciones. Una descripción cuidadosa y profusa nos hace pensar en ese Gautier para quien la naturaleza y sus colores son el mayor de los tesoros<sup>3</sup>:

Cette inspection terminée, ils descendirent à l'étage inférieur, car le sol est beaucoup plus bas du côté du jardin que du côté de la voie des Tombeaux, ils traversèrent huit salles peintes en rouge antique, dont l'une est creusée de niches architecturales, comme on en voit au vestibule de la salle des Ambassadeurs à l'Alhambra, et ils arrivèrent enfin à une espèce de cave ou de cellier dont la destination était clairement indiquée par huit amphores d'argile dressées contre le mur et qui avaient dû être parfumées de vin de Crète, de Falerne et de Massique comme des odes d'Horace. Un vif rayon de jour passait par un étroit soupirail obstrué d'orties, dont il changeait les feuilles traversées de lumières en émeraudes et en

---

<sup>3</sup> Esta referencia a Granada nos recuerda inexorablemente aquella bellísima descripción de la puesta de sol que Gautier nos regala en su *Voyage en Espagne* : [...] «la montagne semble avoir revêtu une immense robe de soie changeante, pailletée et côtelée d'argent; peu à peu, les couleurs splendides s'effacent et se fondent en demi-teintes violettes, l'ombre envahit les croupes inférieures, la lumière se retire vers les hautes cimes, et toute la plaine est depuis longtemps dans l'obscurité que le diadème d'argent de la Sierra étincelle encore dans la sérénité du ciel sous le baiser d'adieu du soleil» (Gautier, 1859: 212).

topazes, et ce gai détail naturel souriait à propos à travers la tristesse du lieu (Gautier, 1962: 223).

Este ambiente mágico contribuye a la ensoñación, pero también concluye la preparación de lo fantástico. El corazón romántico de Octavien estaba ya abierto a este amor retrospectivo cuando, en el Museo de Nápoles, había contemplado la forma conservada del cuerpo de la mujer.

Les phrases banales du guide causèrent une vive émotion à Octavien. Il se fit montrer l'endroit exact où ces restes précieux avaient été découverts, et s'il n'eût été contenu par la présence de ses amis, il se serait livré à quelque lyrisme extravagant; sa poitrine se gonflait, ses yeux se trempaient de furtives moiteurs : cette catastrophe, effacée par vingt siècles d'oubli, le touchait comme un malheur tout récent; la mort d'une maîtresse ou d'un ami ne l'eût pas affligé davantage, et une larme en retard de deux mille ans tomba, pendant que Max et Fabio avaient le dos tourné, sur la place où cette femme, pour laquelle il se sentait pris d'un amour rétrospectif, avait péri étouffée par la cendre chaude du volcan (Gautier, 1962: 224).

Y está atrapado en algo que sus amigos habrían considerado una extravagancia. En este momento es cuando se perfila uno de los temas privilegiados en el imaginario de Gautier: la amante ideal es la que lleva su pensamiento a un pasado intemporal. Estos personajes, impregnados del gusto «passéiste» del autor, prefieren a las mujeres de antes, no a las de su época, lo que responde a una pulsión que Pagán define como «un désir de perfection et d'absolu, face à une réalité imparfaite à laquelle se joindrait une angoisse personnelle» (Pagán, 2006: 204). Empieza a dejar traslucir un cierto deseo de viajar al pasado, lamentando «de ne pas s'être trouvé à Pompeï le jour de l'éruption du Vésuve pour sauver la dame aux anneaux d'or et mériter ainsi son amour» (Gautier, 1962: 225).

Pero, a pesar de esta preparación, lo fantástico irrumpe poco a poco: el fantasma de «Arria Marcella» no surge brutalmente en medio de las ruinas que parecen restaurarse lentamente con la llegada de la noche, momento ideal para la fantasía y el misterio en un ambiente tranquilo y suave:

Le jour était tombé et la nuit était venue, nuit sereine et transparente, plus claire, à coup sûr, que le plein midi de Londres; la terre avait des tons d'azur et le ciel des reflets d'argent d'une douceur inimaginable; l'air était si tranquille que la flamme des bougies posées sur la table n'oscillait même pas (Gautier, 1962: 226).

La complicidad de la luna hace el resto. Los tonos azulados y plateados ceden su espacio a otros matizados, que Gautier califica como «jour nocturne»:

La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du

soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption; les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique (Gautier, 1962: 229).

El vocablo «fantástico» abre la puerta a la vida de tal manera que la «cité fossile» empieza a animarse, y el arqueólogo se convierte en un historiador que ha conocido estos lugares de primera mano. A veces, Octavien tiene la impresión de percibir unas formas humanas vagas, así como susurros, algo que atribuye a «quelque papillonnement de ses yeux, à quelque bourdonnement de ses oreilles», pero se apodera de él una extraña sensación de estar acompañado.

Quelquefois même Octavien crut voir se glisser de vagues formes humaines dans l'ombre; mais elles s'évanouissaient dès qu'elles atteignaient la portion éclairée. De sourds chuchotements, une rumeur indéfinie, voltigeaient dans le silence [...] Cependant il éprouvait une espèce d'angoisse involontaire, un léger frisson, qui pouvait être causé par l'air froid de la nuit, et faisait frémir sa peau (Gautier, 1962: 230).

Esta inquietante presencia contribuye a acentuar la idea de lo fantástico, hasta el punto de que podría pensarse que Théophile Gautier intenta embarullar la frontera entre sueño y realidad con objeto de sumergir al lector en una incertidumbre respecto a lo que está leyendo; aunque la aventura fantástica no pueda de ninguna manera confundirse con el sueño, que no es en sí mismo una experiencia sobrenatural o irracional<sup>4</sup>.

Octavien parece rechazar la idea de racionalizar las cosas. Las sombras invisibles y la soledad le hacen caer «au milieu d'un mystère, et l'on semblait attendre qu'il fût parti pour commencer». Y al pasar delante de una casa que ya había visto de día, la ve íntegra y llega a pensar que los historiadores se han equivocado, que la erupción del volcán nunca existió. En una perfecta descripción nos da detalles precisos impregnados de sus conocimientos artísticos<sup>5</sup>:

Cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu, tourmentait beaucoup Octavien, sûr d'avoir vu cette maison le jour même dans un fâcheux état de ruine. Le mystérieux reconstruteur avait travaillé bien vite, car les habitations voisines avaient le même aspect récent et neuf; tous les piliers étaient coiffés de leurs

---

<sup>4</sup>En opinión de Giovanna Bellati, «l'atmosphère sinistre, ou du moins étrange, apparaît d'emblée comme propice à des aventures inquiétantes. Irving surtout, et en partie Scott, font une utilisation assez diffuse de la prolepse, dans le but évident de créer une attente par rapport à l'événement fantastique qui se prépare dans une telle ambiance» (Bellati, 2012).

<sup>5</sup>Según Virginie Prioux, a partir de ese momento «La nouvelle devient alors un document sur l'architecture antique, faisant ainsi partager sa passion de l'urbanisme pompéien à ses contemporains. L'intrigue même de la nouvelle donne à Théophile Gautier l'occasion de redoubler ses explications : lors de son voyage dans le temps, Octavien retrouve ces villas intactes, ce qui permet de nouveaux passages de descriptions» (Prioux, 2012).

chapiteaux; pas une pierre, pas une brique, pas une pellicule de stuc, pas une écaille de peinture ne manquaient aux parois luisantes des façades, et par l'interstice des péristyles on entrevoyait, autour du bassin de marbre du cavædium, des lauriers roses et blancs, des myrtes et des grenadiers. Tous les historiens s'étaient trompés; l'éruption n'avait pas eu lieu, ou bien l'aiguille du temps avait reculé de vingt heures séculaires sur le cadran de l'éternité (Gautier, 1962: 231).

El personaje acaba de pasar por competo al otro lado. La luna cede el sitio al sol. Y las calles cobran vida. Un esclavo, unos campesinos, un grupo de chicas pasan sin verle, pues la ciudad «se peuplait graduellement comme un de ces tableaux de diorama, d'abord déserts, et qu'un changement d'éclairage anime de personnages invisibles jusque-là». Los ropajes antiguos, como los que se pueden ver en mosaicos y pinturas encontrados en Pompeya, están perfectamente descritos. Un joven le saluda muy cortés en latín, y Octavien le responde:

C'est alors qu'il se félicite d'avoir été fort en thème, et remporté des prix au concours général. Le latin enseigné par l'Université lui servit en cette occasion unique, et rappelant en lui ses souvenirs de classe, il répondit au salut du Pompeï en style de *De viris illustribus* et de *Select e profanis*, d'une façon suffisamment intelligible, mais avec un accent parisien qui fit sourire le jeune homme (Gautier, 1962: 236).

Y, con un rasgo de ironía, el autor se dirige al lector, burlándose en cierto modo de su personaje, pues «devant son latin à l'accent parisien, le lecteur ne peut plus douter qu'Octavien est réellement transporté au 1<sup>er</sup> siècle».

Acompañado por este guía pompeyano, va a asistir incluso a una representación teatral, concretamente de la *Casita* de Plauto, y mediante una especie de *mise en abyme* literaria Gautier nos describe cuidadosamente la sala, el telón, el público, en fin, todo el espectáculo que él considera admirable comparado con los teatros parisinos del XIX.

[...] une fine pluie d'eau, aromatisée de safran, tombait des frises en gouttelettes imperceptibles, et parfumait l'air qu'elle rafraîchissait. Octavien pensa aux émanations fétides qui vicient l'atmosphère de nos théâtres, si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de torture, et il trouva que la civilisation n'avait pas beaucoup marché (Gautier, 1962: 238).

Todo se desarrolla sin incidentes hasta el momento en el que percibe entre el público a la bella Arria Marcella, a la que reconoce como el molde que de ella vio en el museo y de quien se queda prendado:

En regardant cette tête si calme et si passionnée, si froide et si ardente, si morte et si vivace, il comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour, sa coupe d'ivresse suprême; il sentit s'évanouir comme des ombres légères les souvenirs de toutes les femmes qu'il avait cru aimer, et son âme redevenir vierge de toute émotion antérieure. Le passé disparut (Gautier, 1962: 241).



Gautier reconstruye así la imagen de esa mujer irreal y tan amada. Y lo hace al estilo de Hoffman, partiendo de lo ideal hacia lo real, y, al igual que hiciera Pygmalion, se produce la metamorfosis de una representación artística en una mujer viva; como dice Pagán «partant d'une abstraction il cherche dans la réalité l'incarnation de son idéal» (Pagán, 2006: 204).

En este instante se desliza uno de los temas preferidos del autor, el del amor retrospectivo como la encarnación del amor ideal en un pasado intemporal. La mujer soñada cobra vida por el poder del deseo, ya que, como ella misma dirá, no existen las fronteras en el tiempo y en el espacio: «On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient»<sup>6</sup> (Gautier, 1962: 245). De este modo la aparición de las «mortes amoureuses» en medio de la noche se perfila como una finalidad en sí misma, ya que, según Bellati, «elle n'est jamais qu'un point de départ dans le fantastique de Gautier, où elle est suivie d'une histoire qui se déroule selon un certain nombre de variantes, mais qui est toujours axée sur la rencontre et la passion pour la séductrice défunte» (Bellati: 2012). Lo importante no es la aparición, sino la relación que se establece entre el personaje y la fantasma, imposible, pero no por ello menos grandiosa.

Todo ello implica que la presencia de Arria Marcella, que aun siendo un espectro no causa ningún tipo de temor, modifique la historia, pero nunca el relato de la vida cotidiana en Pompeya que Gautier estaba llevando a cabo hasta este instante, ya que la dama pertenece al medio que el narrador describe y el protagonista no asiste a su materialización como una aparición súbita. Existe en su época, vive en una casa, tiene esclavos a su servicio, como le dice una de ellas: «Je suis Tyché Novoleja, commise aux plaisirs d'Arria Marcella, fille d'Arrius Diomèdes. Ma maîtresse vous aime, suivez-moi» (Gautier, 1962: 242).

Su aparición engloba más a toda una civilización, a un ideal estético, a una concepción de la existencia, algo que cobra vida en este relato. Nunca idealizado por el hecho de ser antiguo, sino por comparación con lo contemporáneo, que, una vez más, sale perdiendo en esta confrontación. Aquella civilización se superpone a la actual, hasta producir una ósmosis perfecta entre ambos mundos en el momento en el que se establece una relación entre Octavien y Arria. El mundo sobrenatural se ofrece al protagonista para que pueda conocer una felicidad imposible en la realidad.

A mon dégoût des autres femmes, répondit Octavien, à la rêverie invincible qui m'entraînait vers ces types radieux au fond des siècles comme des étoiles provocatrices, je comprenais

---

<sup>6</sup> La evocación de los muertos, no con la participación de una *medium* sino por el poder del deseo amoroso, es un tema que apasiona a Gautier. Lo habitual es que la iniciativa venga de los muertos, que seducen a los vivos. Valga como ejemplo el caso de Omphale, que sale de un tapiz, o Angéla en *La Cafetière*.

que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace. C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si comme Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et mon dernier amour (Gautier, 1962: 246).

Se podría hablar al respecto del acceso definitivo del hombre a la dimensión de la vida espiritual, en una fusión total con el más allá, pues «On n'entendit plus qu'un bruit confus de baisers et de soupirs» (Gautier, 1962: 246). En este género fantástico el equilibrio queda restaurado por el regreso a la realidad poniendo en su sitio al protagonista y al lector. Y en este relato es la irrupción del padre de la aparecida, que va a abortar de manera violenta la experiencia sobrenatural, destruyendo de este modo el ideal que se estaba materializando y que tan real parecía en la otra dimensión. El viejo Arrius, consciente de la separación entre los dos mundos, «deux sphères» como él dice, reprocha a su hija:

Arria, Arria, dit le personnage austère d'un ton de reproche, le temps de ta vie n'a-t-il pas suffi à tes déportements, et faut-il que tes infâmes amours empiètent sur les siècles qui ne t'appartiennent pas? Ne peux-tu laisser les vivants dans leur sphère, ta cendre n'est donc pas encore refroidie depuis le jour où tu mourus sans repentir sous la pluie de feu du volcan ? Deux mille ans de mort ne t'ont donc pas calmée, et tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de cœur, les pauvres insensés enivrés par tes philtres (Gautier, 1962: 247).

Pronuncia una fórmula de exorcismo que hará desaparecer esta ilusión, mientras una campana lejana parece reclamar a Octavio a su siglo. Y entonces, «le vieillard avait disparu. Le soleil se levait, et la salle ornée tout à l'heure avec tant d'éclat n'était plus qu'une ruine démantelée» (Gautier, 1962: 247). La realidad se impone y Octavien y sus amigos abandonan Pompeya sin saber exactamente si todo había sido sólo un sueño. Melancólico y taciturno, retoma su vida, se casa con una joven inglesa que siempre tuvo la impresión de tener una rival desconocida, pero «comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère ?» (Gautier, 1962: 249).

Esta cuestión retórica que sirve de conclusión a la novela se sitúa en la misma línea de la cita, *leit motif* de toda la historia, en mi opinión:

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini (Gautier, 1962: 245).

¿Sueño o realidad? La duda entre lo que es real y lo que no lo es siempre quedará en la mente del lector, aunque no se pueda afirmar de manera categórica si se trata de algo fantástico, extraño, insólito o maravilloso, o si realmente existe una diferencia entre soñar y vivir. En efecto, el lector cierra el libro sin saber qué parte es la del sueño y cuál es la de la realidad. Gautier se encarga de difuminar los límites.

«La frontière du réel et du rêve, toujours si vague, était encore plus imprécise ce soir-là. Cela aurait pu être aussi bien hier ou il y a quelques siècles...» dijo Marcel Brion en su novela «La ville de Sable» (Brion, 1959: 9), y bien lo hubiera podido afirmar el protagonista de «Arria Marcella» de Théophile Gautier. Lo que sí ha existido fue esta ciudad que duerme desde hace veinte siglos y «Arria Marcella» es más que un viaje en el tiempo. Gracias al autor, el lector puede revivir a placer la efervescencia de las calles de la antigua Pompeya y como dice Virginie Prioux, «il fait entrer son lecteur dans ce monde mi-onirique mi-historique, mêlant ainsi sa fascination pour l'Antiquité à son goût du fantastique» (Prioux, 2012).

### Referencias bibliográficas

- BELLATI, G. (2012) *La chambre fantastique. Théophile Gautier et l'espace (u)topique d'une expérience extrême*. Università di Bologna, in [http://www.griseldaonline.it /temiestremi/bellati-chambre-fantastique-teophilegautier.html](http://www.griseldaonline.it/temiestremi/bellati-chambre-fantastique-teophilegautier.html) (consultado el 12/09/2013).
- BRION, M. (1959). *La Ville de sable*, Paris: Albin Michel.
- GAUTIER, T. (1962). *Contes fantastiques*. Paris: Corti.
- , (1859) *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier in [http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:GautierVoyage\\_en\\_Espagne.djvu&page=3](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:GautierVoyage_en_Espagne.djvu&page=3) (consultado el 27 /09 /2013).
- GODENNE, R. (1974) *La nouvelle française*. Paris: PUF.
- HOUSSAIS, Y. (2007) «Théophile Gautier et la nouvelle: une écriture du paradoxe», *Anales de Filología Francesa*, nº 15, p. 175-180. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- PAGÁN LÓPEZ, A. (2006) «Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique», in *El relato corto francés del Siglo XIX. Anales de Filología Francesa*, nº 14, p. 199-216. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

- PARDO JIMÉNEZ, P. (2007) «El metadiscursivo descriptivo en los relatos de Théophile Gautier», *Anales de Filología Francesa*, nº 15, p. 240-252. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- PRIoux, V. (2012) «L'antiquité onirique de Théophile Gautier dans "Arria Marcella" et "Le Pied de la momie"», *Réflexion(s)*. Université de Perpignan in <http://www.reflexions.univ-perp.fr/> (consultado el 18/09/2013).
- STEINMETZ, J.-L. (2008) *La littérature fantastique*. Paris: P.U.F. (Que sais-je ?).

PSYCHOGENESE D'UNE CRISE FAMILIALE: *LA FILLE DEMANTELEE* DE  
JACQUELINE HARPMAN

Francisca Romeral Rosel

Universidad de Cádiz

[francisca.romeral@uca.es](mailto:francisca.romeral@uca.es)



Frederic Leighton, *The Return of Persephone* (1891)

Leighton House Museum

### Resumen

Relato autoficcional de ritmo hechizante marcado por sucesiones de anatemas dirigidos a una madre que, aun muerta, no cesa de ser molesta, *La fille démantelée* es la lucha de una mujer adulta contra esa presencia materna que no cesa de atormentarla. Al término de un minucioso autoanálisis, conseguirá apaciguar a la niña/adolescente herida y rencorosa que fue y que dormita todavía en ella, volviendo a analizar los traumas y los fantasmas engendrados por una crisis comunicacional y emocional madre-hija/padres-hija, que abarca tanto lo personal como lo histórico y lo social. La madre aparecerá bajo una nueva luz.

## Résumé

Récit autofictionnel incantatoire scandé par des successions d'anathèmes lancés à une mère qui, même morte, ne cesse d'être dérangeante, *La fille démantelée* est la lutte d'une femme adulte contre cette présence maternelle qui la hante toujours. Au terme d'une minutieuse autoanalyse, elle parviendra à apaiser l'enfant/adolescente blessée et rancunière qu'elle fut et qui sommeille encore en elle, en revisitant les traumatismes et les fantasmes engendrés par une crise communicationnelle et émotionnelle mère-fille/parents-enfant qui embrasse tout autant le personnel que l'historique et le social. La mère lui apparaîtra sous un nouveau jour.

Publié en 1990, *La fille démantelée* signifie, avec *La mémoire trouble* (1987), le retour à l'écriture de Jacqueline Harpman à la suite d'une période d'interruption de plus de vingt ans durant laquelle elle se consacra à la pratique de la psychanalyse. Il s'agit d'un roman oral au caractère autobiographique fortement accentué, dans lequel la narratrice, Edmée, écrivaine d'un certain âge et double incontesté de Harpman, parle à sa mère morte. Les questions rhétoriques qu'elle va lui poser tout au long de ces retrouvailles imaginaires, vont la conduire peu à peu à éclaircir les causes de la relation tendue, voire violente, qui exista toujours entre elles. De cette remontée dans le temps, il en ressort une analyse décharnée de souvenirs précis et indélébiles qui depuis la première enfance lestent la mémoire d'Edmée et l'assaillent encore inopinément dans la vie adulte. Les personnages – les parents, Rose et Walter, et leur enfant mal-aimé, Edmée – sont les membres d'une famille en crise constante qui évolue dans un contexte historique convulsé lui aussi, celui de la Belgique de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Le roman, centré sur la figure de la Mère, inculte et possessive, dédaigneuse envers sa fille mais soucieuse d'élargir sa fortune, n'est pas sans évoquer la figure du mythe de Déméter<sup>1</sup>, mère de Perséphone. Tout comme Perséphone, Harpman va reconstituer à l'issue de ce qui est son propre parcours d'auto-analyse, le fil conducteur de son entrée dans les enfers et de sa sortie des géhennes, et par là faire le deuil d'une relation mère-fille-parents désaxée pour se réconcilier avec une mère désincarnée, symbolique, victime d'une époque, inoffensive finalement.

Le livre suit les étapes conventionnelles d'une cérémonie d'émancipation, désir-souffrance-sublimation, et cherche les raisons du malaise d'Edmée dans l'examen de

---

<sup>1</sup> En grec ancien, Déméter signifie « la Mère » et Perséphone, épouse de Hadès, « celle qui porte la mort ».

souvenirs allant de la toute première enfance à l'âge mûr, dans un projet bien défini dès le début: se libérer de l'emprise de la Mère qui persiste *post mortem*. Harpman le définit ainsi: « Je construirai un mausolée superbe, un bel hommage de haine, et chaque mot, chaque image, chaque pensée sera un coup que je porterai. Et quand tout sera fini, quand tout sera parfait, je regarderai mon œuvre avec satisfaction, puis je lui dirai adieu et je m'en irai sans jamais me retourner » (Harpman, 1990 : 24). Karl Gustav Jung expliquait que, pour réussir à s'émanciper, l'individu avait besoin de cérémonies et de rituels: « L'arrivée à l'âge adulte et la séparation extérieure d'avec la mère ne suffisent pas [...]; il faut [...] des cérémonies opérant une renaissance, pour parfaire efficacement la séparation de l'individu d'avec sa mère et, par voie de conséquence, d'avec son enfance » (Jung, 1964 : 134). Dans cette perspective, nous pouvons considérer *La fille démantelée* comme une cérémonie nécessaire à la transgression car Harpman – tout comme Julia Kristeva – part du principe que l'écriture est là pour produire une valeur, que c'est une exigence intelligible dans la mesure où elle est essentielle à la transformation de la nature d'une obsession et de la destructivité passionnelle, c'est-à-dire nécessaire à la réussite du processus d'individuation:

L'écriture romanesque comme la cure psychanalytique mettent en œuvre des processus de transformation de la 'matière première psychique', mais leurs visées diffèrent: mise en jeu de la vitalité créative de l'auteur dans l'espace culturel d'un côté; intégration de la destructivité par la remise en jeu et en liens dans l'espace transféro-contretransférentiel de l'autre (Harpman, 2012 : 5).

Il s'agit pour Harpman/Edmée de conquérir sa propre estime par l'écriture, en commençant par la « dure tâche » (Harpman, 1990 : 202) de dire le vrai, car se taire c'est demeurer dans les ténèbres: « Ma mère habite en moi, c'est dans mon obscurité qu'elle s'abreuve, c'est à mon ignorance qu'elle mange: si je fais la lumière, si j'ouvre les fenêtres, que l'air circule partout, peut-être s'affaiblira-t-elle et, anémiée, amenuisée, réduite à rien, elle disparaîtra ? » (Harpman, 1990 : 23) Cette pensée se rapproche d'une conception positive de l'idée de souffrance – par laquelle on accède à la sublimation – *La fille démantelée* étant certainement, comme disait Harpman à propos de Proust et de son œuvre *À la recherche du temps perdu*, « une recherche sur l'origine de sa souffrance » (Harpman, 2012 : 31) dans une nécessité urgente de trouver enfin la paix. Le récit, jalonné de dates et de repères temporels, commence peu après la mort de la mère, ou, plus exactement de la Mère, « cette femme immense, infatigable, [dont] un dieu terrible souffle sans fin le vent de sa fureur » (Harpman, 1990 : 129). Dans le texte, ce M majuscule, majestueux, grandiloquent qui renvoie au début le

sentiment de mépris de la fille, l'insolence et le dédain de la jeunesse, ne sera plus, à la suite de la réconciliation de la narratrice avec son passé, que le signe du vide.

La psychogenèse de cette souffrance individuelle amène la narratrice à remonter vers ses ancêtres femmes: en flash-back défilent des générations de *filles démantelées* victimes d'une *passion*<sup>2</sup> maternelle sans amour ni tendresse. Ce n'est pas seulement Edmée qui est démolie par Rose, sa mère; Rose et sa sœur Agnès<sup>3</sup>, avaient été défoncées bien avant par leur propre mère, Augusta<sup>4</sup>, la grand-mère d'Edmée; Augusta, décrite comme « une bête de somme qui trim[ait] et qui ronfl[ait] » (Harpman, 1990 : 42) avait été auparavant durement traitée par sa mère, Célestine, une paysanne rude. Rose, la fille aînée d'Augusta, détestait sa mère, femme avare et dominatrice qui l'obligeait à travailler dans des blanchisseries où elle s'abîmait les mains, tandis que la fille cadette avait droit à l'école. Cette façon d'être dans un monde prosaïque où l'amour n'avait pas lieu, se transmettait de mère en fille, de génération en génération, c'est ce que Rose avait appris et c'est ainsi qu'elle traitait sa propre fille qui se demande, au tournant de l'adolescence, voyant sa mère s'enlaidir:

Est-ce la fureur qui la fit vieillir si vite, ou le sang des paysannes tannées par tous les temps, les siècles dans la glèbe, la fatigue millénaire des femmes silencieuses dont elle était issue et qui criaient par sa voix ? [...] A travers Rose [ces femmes] me haïssaient et Rose regarda mon avenir comme un défi au sien (Harpman, 1990 : 155).

Rose trouve un substitut de cet amour maternel en Walter qui se convertit en instrument de vengeance contre cette mère haïssable devant laquelle il est exhibé comme s'il s'agissait d'un trophée de guerre: « Chaque luxe, chaque fleur de Walter, elle l'arrachait à cette femme qui ne donnait rien » (Harpman, 1990 : 60). Voici le portrait déplorable que dresse Harpman de ses ancêtres féminines: « C'étaient des femmes effroyables, ces soumises au devoir, ces frotteuses de plancher, qui faisaient leur salut en torchant leurs bébés, elles étaient folles de rage devant leurs vies sans joies et n'avaient à donner que leurs imprécations. [C'étaient des] semeuses de haine » (Harpman, 1990 : 61). Et c'est précisément de ces

---

<sup>2</sup> Julia Kristeva conçoit la maternité comme une passion qui peut évoluer vers l'amour ou vers la haine: « La maternité est une passion au sens où les *émotions* (d'*attachement* et d'*agressivité* à l'égard du fœtus, du bébé, de l'enfant) se transforment en *amour* (idéalisation, projet de vie dans le temps, dévouement, etc.), avec son corrélat de *haine* plus ou moins atténuée. La mère est au carrefour de la biologie et du sens, cela dès la grossesse: la *passion maternelle débiologise* le lien à l'enfant, *sans pour autant se détacher complètement* du biologique, mais l'agrippement et l'agressivité sont toujours déjà en voie de sublimation ». [http://www.kristeva.fr/passion\\_maternelle.html](http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html) (consulté le 20/02/2014).

<sup>3</sup> Peu avant de mourir, l'artériosclérose qui avait fragilisé le cerveau d'Agnès libéra aussi son esprit de l'obéissance aux règles qui avaient ordonné sa vie: « L'obscur violence qui l'avait animée éclata. Elle avait consacré sa vie au devoir et aux sentiments prescrits par le catéchisme, la seule nourriture intellectuelle qu'elle eût jamais reçue » (Harpman, 1990 : 139).

<sup>4</sup> Rose se vengera de sa mère en lui tondant les cheveux à ras « comme on faisait aux femmes qui avaient couché avec les soldats allemands. Elle s'est vengée sur Augusta mourante d'Augusta qui l'avait envoyée à la blanchisserie » (Harpman, 1990 : 143).



femmes-là que Harpman veut se détacher, se différencier – la dédicace du livre à ses deux filles, Marianne et Toinon, constitue une preuve de cette intention – car, écrit-elle, on « casse la chaîne de la colère » (Harpman, 1990 : 221) quand on ne reproduit plus ce que ces mères ont fait et qu'on commence par être attentif aux désirs des autres.

### **L'importance du contexte historique dans la crise familiale**

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la Belgique commence à montrer les signes d'un fort changement social, en raison surtout de la propagation de la pensée anarchique qui, depuis 1870, se diffuse en Europe. Le mouvement anarchique, qui préconise l'absence de gouvernement quel qu'il soit en invitant l'individu à se libérer des dogmes et des structures qu'il avait intériorisées par obéissance au système, cherche à rompre avec le déterminisme social. La transformation de « bêtes de somme » (Harpman, 1990 : 42) en êtres humains devient précisément l'une des tâches prioritaires fixées par le Parti Ouvrier Belge juste avant la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans la déclaration de principes du POB au Congrès de Quaregnon des 25 et 26 mars 1894, nous lisons :

Le socialisme doit donc poursuivre simultanément l'émancipation économique, morale et politique du prolétariat. Néanmoins, le point de vue économique dominant, car la concentration des capitaux entre les mains d'une seule classe constitue la base de toutes les autres formes de sa domination (Mabille, 1997 : 201).

Très probablement ni la grand-mère ni la mère de la narratrice qui, comme toutes les femmes belges de cette époque (elles n'auront droit au suffrage universel qu'à partir de 1948) restaient à l'écart de la vie politique et jouaient un rôle secondaire dans la société du moment, avaient eu connaissance de cette déclaration; cependant, inconsciemment, intuitivement, elles appréhendaient l'existence de classes sociales, l'inégalité dans la répartition des richesses et souhaitaient secrètement mieux se situer ne serait-ce qu'en se projetant à travers leurs enfants.

Ce qui est certain c'est que l'histoire familiale de *La fille démantelée*, qui recèle une autobiographie de Harpman, suit la chronologie de faits importants de l'histoire de la Belgique dans une relation de cause à effet. Le 5 juillet 1929, au moment où la crise économique qui va accabler la Belgique est sur le point d'éclater, Jacqueline Harpman naît à Etterbeek (Bruxelles). La mère de Harpman, qui apparaît sous le nom de Rose dans le récit, beaucoup plus attirée par les frivolités d'une vie de loisirs, laisse son bébé de six semaines en nourrice pour accompagner son époux, riche commerçant, en voyage. La narratrice, se revoyant bébé de trois semaines – ces souvenirs lui ont été transmis par sa tante Agnès –, décrit ainsi les préparatifs de ce premier abandon, celui d'une mère qui partira par la suite

« trop souvent [...] sans [elle] pour les autres côtés de la terre » (Harpman, 1990 : 19) : « Les passages sont achetés, elle part dans trois semaines pour l'Indochine, les marchandises cheminent déjà vers Saigon, Hirsch<sup>5</sup> a livré les robes du voyage » (Harpman, 1990 : 90). Âgée de douze ans, la jeune Jacqueline Harpman/Edmée suit ses parents au Maroc où son père, juif d'origine néerlandaise, décide de se réfugier cependant que la Belgique est envahie par l'armée allemande. La famille Harpman arrive ainsi à Casablanca – affectueusement appelée « Casa » dans le texte – fin avril-début mai 1940. La jeune fille est admise au collège Mars Sultan, le lycée français étant interdit aux juifs. Cinq ans plus tard, une fois la Belgique libérée de l'occupation allemande par les forces alliées (septembre 1944), la famille Harpman retourne en Belgique et la jeune fille achève ses études de Lettres à Bruxelles au lycée Forest et initie ensuite des études universitaires de médecine.

L'histoire de Walter, le père d'Edmée, tient une place importante dans la compréhension de la crise familiale car elle apporte des détails qui vont permettre à la narratrice de rectifier peu à peu le portrait négatif qu'elle garde de sa mère. Alors qu'en 1914, l'armée allemande, qui cherchait à attaquer l'armée française en faisant un détour par la Belgique, envahit celle-ci dans presque toute sa totalité car elle refuse de lui livrer passage, Walter s'enfuit en Amérique du Sud. Il ne revient en Belgique qu'en 1918 une fois la guerre terminée et bénéficiant d'une situation économique aisée: « Il avait quarante ans, de l'argent et une très belle écharpe de soie blanche » (Harpman, 1990 : 44), explique Harpman. C'est à ce moment-là qu'il rencontre Rose dans le magasin de cigares où celle-ci est employée; elle a alors vingt-et-un ans. Ils se marient un an après. On apprendra plus tard que Walter, homme séducteur, avait laissé en 1914 en partant pour l'Amérique, une épouse à Tournai, Jeanne Desmedt, qui assistera par ailleurs à ses funérailles, et, certainement avant de rentrer en Belgique, quelque « Dolores en détresse » (Harpman, 1990 : 45) au Brésil.

De Walter, on sait qu'à l'âge de treize ans il quitte ses parents et commence déjà à faire du commerce en revendant des lacets. Le portrait que fait de lui sa fille est peu flatteur: c'était un homme qui ne parlait que pour « les invectives et l'engueulade » (Harpman, 1990 : 47), « sournois, haineux, soupçonneux, vite hargneux et prompt à la retraite » (Harpman, 1990 : 58). Il n'éprouvait aucun sentiment paternel envers sa fille qu'il nommait en yiddish « *rotzak* ou *schijthuis* [...]. Le premier se traduit par “sac de pourriture” et le second par “maison de merde” » (Harpman, 1990 : 99). C'était un « vieux Narcisse épris de son reflet

---

<sup>5</sup> Maison de couture bruxelloise qui fut une référence pour la mode, tout particulièrement durant la période de l'entre-deux-guerres. Voir à ce sujet le document en ligne qui a pour titre Hirsch & Cie – Bruxelles 1869-1962: [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2007/i9782800412283\\_000\\_o.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2007/i9782800412283_000_o.pdf) (consulté le 10/04/2013).

femelle » (Harpman, 1990 : 104), Rose, qu'il couvrait de bijoux. « Je ne me laisserai jamais d'avoir des pensées haineuses à propos de mon père », avoue la narratrice : «Ma haine est comme un bon fumier qui toujours régénère le sol où pousse mon père détestable » (Harpman, 1990 : 59).

Pour saisir l'origine de l'enrichissement de Walter, sa façon d'être et son influence sur son entourage, il nous faut remonter un peu dans le temps et l'histoire de la Belgique. En 1884 a lieu l'établissement de l'Etat indépendant du Congo dont le roi des Belges, Léopold II, devient le souverain après avoir conclu des accords avec les chefs indigènes. Dès lors et jusqu'en 1930 la Belgique connaît une époque de prospérité économique et devient l'une des grandes puissances économiques mondiales. L'industrie belge est en plein essor et, grâce au soutien de puissants groupes financiers, elle tient une place majeure dans les marchés mondiaux, ce qui expliquerait les nombreux voyages, dans tous les continents, de Walter puis du couple. « Que ce soit en Russie ou en Chine, en Argentine ou en Egypte, partout on trouve des entreprises belges. La machine à vapeur, puis les moteurs Diesel construits en Belgique se rencontrent partout » (Dhont, 1979 : 106). Ces inventions ouvrent la voie à l'utilisation de l'essence et par conséquent à l'expansion de deux nouvelles industries, celle du pétrole et celle de l'automobile.

Dans les ouvrages ayant pour sujet l'histoire économique de la Belgique du XIXème et du XXème siècles, ce sont toujours les mêmes noms de puissants lobbies qui reviennent :

Plusieurs groupes financiers étendent dans le même temps leurs activités à de nombreux pays, parfois lointains. C'est le cas de groupes axés sur un secteur industriel: Empain dans la construction électrique, Solvay dans la chimie... C'est le cas aussi de la Société générale de Belgique, présente dans de nombreux secteurs. Empain construit le métro de Paris et des lignes de tramways en Egypte et en Chine; Solvay a des succursales et des filiales dans toute l'Europe jusqu'en Russie. La Société générale, qui a des intérêts en Russie, en Chine, au Mexique..., s'intéresse dès l'origine à l'exploitation du potentiel économique du Congo. Elle est suivie en cela par d'autres groupes. La Compagnie du Congo pour le commerce et l'industrie est créée en 1886, la Compagnie du Katanga en 1891 (Mabille, 1997 : 209-210).

Pour un homme débrouillard et industriel comme Walter, qui avait déjà fait fortune en Amérique du Sud, un vaste champ d'action s'ouvre à lui à partir de la libération. En effet, à partir de 1918, le gouvernement envoie une mission aux États-Unis afin d'y étudier le taylorisme et des méthodes d'organisation scientifique du travail :

Dans ce climat, le mouvement de concentration des entreprises se poursuit: La Société générale de Belgique prit le contrôle d'entreprises existantes comme la Fabrique nationale d'armes de guerre, en créa de nouvelles comme la Société générale métallurgique de Hoboken, participa avec d'autres à la création de nouvelles sociétés comme la Pétrofina;

des sociétés de grandes dimension naquirent par fusion d'entreprises existantes: l'Union cotonnière en 1919, Electrobél en 1929, l'Union chimique belge en 1930 (Mabille, 1997 : 235).

Pendant les années vingt, Walter fait de gros bénéfices en allant vendre dans les colonies et dans des pays sous-développés des produits de luxe non spécifiés, peut-être certains d'entre eux – Harpman les définit comme « des traces de ruine » (Harpman, 1990 : 232) – provenant des ventes publiques que Walter suivait habituellement à Bruxelles. Rose accompagne son époux en Indochine, en Afrique du Nord, en Amérique du Sud, en Indonésie, à New-York ou dans les plus belles villes d'Europe. Cependant, culturellement déficitaire, insensible à la découverte, elle est incapable de s'extasier ou de s'émouvoir devant quoi que ce soit, et, par la suite, de raconter ses souvenirs de voyage à sa fille. Rien ne l'intéresse sauf l'argent qu'elle peut accaparer ou dépenser.

En 1929, la crise économique qui éclate aux États-Unis, constitué par le krach en bourse de New-York, et qui se propage dans le monde, commence à se faire sentir en Belgique vers la fin de 1930<sup>6</sup> entraînant une baisse de la production en même temps qu'une augmentation du nombre de chômeurs. En 1932, cette crise sévit tellement que les gouvernements successifs vont tenter d'instaurer une politique de déflation en appliquant des mesures qui ont pour but de « diminuer la consommation intérieure mais favoriser l'exportation en diminuant les prix de production. Cette politique a été, on le sait, appliquée dans presque tous les pays à l'époque, et elle a généralement échoué » (Dhont, 1979 : 115). En dépit de ces circonstances adverses, Walter continue à obtenir de succulents bénéfices qui lui permettent de mener grand train de vie. 1935, c'est l'année de l'apothéose pour Walter et Rose. La description de la photo du couple prise sur le pont du paquebot qui part vers l'Indochine (Harpman, 1990 : 89-91) met en relief le niveau social atteint et l'insouciance du couple concernant les tâches familiales :

Rose est debout, fermement campée sur ses jambes larges [...]. Elle sourit droit devant elle, elle sait où elle est, où elle va, elle ne connaît pas le doute. La mer n'inquiète pas cette fille de paysan, ni les horizons, ni d'autres continents [...]. La robe vient d'un grand couturier, il y a un drapé particulièrement élégant qui descend de l'épaule à la taille, ce soir elle dîne à la table du capitaine. Elle porte le fin pendentif de diamants qu'elle rangera au coffre dès qu'elle aura la broche de diamants plus lourde et plus solide. Elle a ôté un de ses gants pour qu'on voie le gros diamant que Walter vient de lui offrir. [Walter] se tient debout à côté de sa femme. Ils partent en voyage à deux. Il est content. Il porte un beau costume, il tient son borsalino d'une main souple, l'autre main est passée sous le bras de Rose. Il a un sourire

---

<sup>6</sup> 1930, c'est aussi l'année où le Parlement belge vote un ensemble de lois qui divise la Belgique en deux régions linguistiquement différentes, la Flandre et la Wallonie.

bonhomme, paisible, qui ne marque aucune inquiétude. Il est où il veut être, comme il veut y être (Harpman, 1990 : 89-90).

Rose et Walter deviennent propriétaires d'une maison à trois étages avec jardin qu'ils remplissent de bibelots et d'objets d'art achetés à l'Exposition universelle de Bruxelles. Ils s'entourent des objets symboliques de l'opulence : un piano, des tentures en satin, des tableaux de maîtres, une radio « d'où sortira bientôt la voix de Hitler » (Harpman, 1990 : 91) qui semblera moins effrayante à Edmée que celle de sa mère. Rose « empile des titres et des rentes dans un coffre à la banque, elle amasse, thésaurise, entasse. La broche, les deux grands saphirs, tous les bracelets d'or, la montre et l'alliance de brillants datent des années trente » (Harpman, 1990 : 92). Ils ne vivront dans leur belle demeure que cinq ans, jusqu'en 1940.

En septembre 1939, Walter voit la guerre arriver mais décide de ne pas partir tout de suite. Il a soixante ans, il souffre de rhumatismes, il s'appuie sur une canne, il a perdu la vitalité et la virilité qu'il avait lors de la première guerre mondiale. La famille déménage dans un appartement où Walter choisit un fauteuil et se met en pantoufles. La narratrice est alors âgée de douze ans. Rose, mécontente de se retrouver en présence d'un « vieil homme » (Harpman, 1990 : 97) qui a vingt ans de plus qu'elle, dépourvue du confort auquel Walter l'avait habituée, déçue par ses enfants sur qui elle avait compté « pour agrandir son triomphe » (Harpman, 1990 : 94-95), abattue par ce revers du destin, devient irascible: « Les anges se détournent de Rose, elle est au milieu du chemin, le déclin commence » (Harpman, 1990 : 97). C'est pour elle « la fin de l'argent, donc la fin de tout » (Harpman, 1990 : 108).

La guerre se rapproche. En avril 1940, Walter se décide enfin à partir pour le Maroc en emmenant sa famille. Sa fille se souvient de lui « se recroquevillant devant les uniformes de la commission d'Occupation » (Harpman, 1990 : 178). Ils s'arrêtent d'abord à Paris, puis à Marseille pour prendre le bateau à destination de Casablanca. Le 10 mai 1940, la Belgique est de nouveau envahie par l'armée allemande; elle se déclare neutre et capitule militairement tout de suite (28 mai). Tout le territoire belge est administré directement par l'occupant qui va faire produire les industries belges au bénéfice de l'économie de guerre du Reich. La famille de Walter est partie juste à temps : les Juifs commencent à être persécutés et sont envoyés aux travaux forcés dès mars 1942. Le frère de Walter est déporté et meurt à Dachau.

Libérée par les Alliés fin août-début septembre 1944, la Belgique, qui n'a pas souffert de graves destructions ni de démantèlement industriel, n'est pas trop éprouvée du point de vue économique. Elle se retrouve exceptionnellement riche en dollars puisque sa situation géographique amena un nombre considérable de troupes alliées à y cantonner dans les derniers mois de la guerre. Or on sait que l'accord de *lend-lease* stipulait que le pays, où

cantonnaient les troupes, devait entretenir celles-ci, et était remboursé ensuite de ses dépenses en devises fortes. Elle se retrouve en même temps

avec des frontières entièrement restaurées (y compris les cantons de l'Est que le Reich avait annexés en mai 40), avec une colonie dont la capacité productive n'avait fait que s'accroître et des territoires sous tutelle dont nul n'imaginait alors qu'ils accéderaient à l'indépendance dans les quinze années à venir (Mabille, 1997 : 261).

Enfin, il y eut l'*opération Gunt* pour éviter l'inflation en bloquant les billets de banque. La Belgique devint vite un pays de niveau de vie élevé. Cependant, pour Walter et sa famille qui reviennent à Bruxelles une fois la guerre finie, la situation n'est plus aussi avantageuse. Rose, d'abord heureuse de retrouver « son compte en banque, les tapis d'Orient, les tentures de satin vieux rose » (Harpman, 1990 : 131), se rend bientôt compte Walter est devenu trop vieux, qu'il n'est plus en mesure ni de continuer sa carrière commerciale à travers les continents ni de lui offrir des plaisirs mondains.

Elle avait attendu que les bateaux repartent, que les trains crient à nouveau dans la nuit et qu'au dîner les capitaines se lèvent pour l'accueillir. [...] Elle voulait préparer des voyages et s'informa sur le monde: l'Indochine était dangereuse, l'Indonésie instable, l'Afrique du Nord appauvrie et on ne lui conseillait pas l'Amérique du Sud vers où descendait le dollar et où s'étaient réfugiés les nazis. [...] Elle emmena Walter à Paris, à Londres, à Amsterdam, prendre les nouvelles du monde, qui étaient mauvaises. Il n'y avait rien à acheter, donc à vendre. Les toileries ne fonctionnaient pas, les usines du Nord et du Pas-de-Calais ne tourneraient pas avant longtemps, les champs étaient dévastés où le lin devait pousser, il n'y avait presque pas de bateaux et le prix des passages était exorbitant. Les filatures américaines avaient détrôné la toile de Courtrai au Pérou et les dames de Saïgon faisaient leurs valises pour rentrer. Dans le train, dans le bateau pour Londres, elle apprit que Walter avait changé (Harpman, 1990 : 147).

Enragée, Rose se rend à l'évidence: son avenir est sombre. « Elle agonisait de terreur » (Harpman, 1990 : 149), elle était « possédée par le meurtre. Elle avait sous les yeux, rassemblés en ma personne, Hitler, l'Histoire, le déclin et la mort prochaine de Walter, tout ce qui depuis dix ans l'avait transpercée et clouée au sol » (Harpman, 1990 : 171).

Walter, de son côté, ne voulant pas reconnaître dans son orgueil les symptômes d'une maladie qui s'aggrave, meurt sept ans plus tard, en 1952, en pleine décadence. « Walter fut enterré. Je ne suis jamais allée sur sa tombe. Un enfant docile ne s'impose pas. Nous, les filles qui n'avons pas aimé notre père parce qu'il ne le voulait pas, nous lui tournons le dos et nous poursuivons notre route. Nous ne pleurons pas » (Harpman, 1990 : 190). La guerre d'Indochine qui prend fin en 1954, offre à Rose le simple bonheur de revivre, à travers les reportages qu'elle regarde à la télévision, les voyages merveilleux qu'elle avait faits avec son

mari et de revoir les lieux qu'elle avait eu le privilège de visiter : « Brusquement l'Histoire et son histoire se rejoignent, là où elle avait marché au bras de son amant la guerre avait passé » (Harpman, 1990 : 232). Quelques années plus tard, la fin de la présence coloniale belge en Afrique avec l'indépendance du Congo en 1960 et en 1962 avec celle du Burundi et Rwanda dont la Belgique était la puissance mandataire à l'issue de la Première Guerre Mondiale, est pour Rose une nouvelle occasion de revenir sur les souvenirs de ses années florissantes avec Walter.

### **L'itinéraire d'une jeune fille humble**

Edmée rapporte tristement comment, selon les propos de sa mère, elle fut conçue (Harpman, 1990 : 69) : un jour que Walter et Rose logeaient chez des amis, Rose n'avait pas pu aller se laver une fois l'acte fini et, se sachant enceinte, elle ne voulait plus se soumettre à d'autres avortements craignant pour sa santé. Aucun désir d'enfant, aucune tendresse. Agnès, la sœur de Rose, racontera plus tard à sa nièce que Walter s'exclama en voyant le bébé : « Encore une pisseuse » (Harpman, 1990 : 80). La naissance de sa fille oblige Rose à jouer le rôle détestable de mère, ce qu'elle avait essayé de repousser toujours à plus tard. Six semaines après la naissance de son enfant, Rose repart en voyage, laissant le nourrisson aux soins d'Agnès. En fait, à partir de ce moment-là et jusqu'aux onze ans de sa fille, elle sera fréquemment en voyage et fera « d'innombrables retours » à Bruxelles. Harpman précise : « de ma naissance à mes onze ans, elle revint dix fois pour deux mois » (Harpman, 1990 : 85). Trop fréquemment privée de la présence de sa mère, qui est le premier objet désirant et signifiant selon la psychanalyse, et dédaignée par elle, la narratrice construit sa haine envers Rose entre l'âge de douze et vingt ans :

Dans ma vie, je déteste les années trente et je ne vois pas comment je pourrais les aimer dans la vie de Rose. C'est parce que je ne comprends rien de ce qui me concerne. Je suis opaque. La confusion règne en moi, je me débats entre ce qu'on me dit qu'il faut que je pense, ce que je sens et ne peux pas nommer, ce que j'ai peur de penser et ce que je ne peux pas m'empêcher de penser (Harpman, 1990 : 86).

Objet d'agressivité et source de mécontentement pour la mère, Edmée s'étonne de savoir que Rose pouvait être belle et heureuse à d'autres moments d'où sa fille était exclue : « J'ai de photos où elle sourit » (Harpman, 1990 : 87). Julia Kristeva explique ainsi les deux penchants de la passion maternelle :

C'est dire que le *négatif* habite d'emblée la passion maternelle. Et que dans cet apprentissage de la relation à l'autre qu'est la maternité, la mère est en proie à deux motions contradictoires du négatif : à la fois la plus grande *intensité de la pulsion* (l'« identification

projective » de Melanie Klein – par laquelle le sujet s'introduit dans l'autre pour le posséder, le contrôler, lui nuire – est celle de la mère avec le bébé tout autant que celle du bébé avec la mère), et une *inhibition de la pulsion quant au but*, qui permet à l'affect de se muer en tendresse, en soin, en bienveillance (Kristeva).

Il est clair que chez Rose c'est l'identification projective qui prend le dessus. Décrite dans ses agissements comme portée par le principe de plaisir en ce qui concerne la relation avec son amant-mari, Rose est en même temps habitée par une agressivité liée à la pulsion de mort projetée sur sa fille. Sa tendance à la violence, à la haine ou à l'indifférence – une façon de nier la vie de l'autre – est abondamment illustrée dans le texte par des épisodes où la mère *attaque* sa fille sans raison apparente en lui lançant divers objets ou en la giflant, ou en niant son corps comme la scène de la robe de soie à smocks trop courte que la mère lui avait achetée à New-York. Le sentiment d'humiliation d'Edmée adolescente ne fait qu'augmenter:

Je me souviens des serpillières, des fourchettes, des gifles, jamais de ce qui les a provoquées et toujours de ma stupeur (Harpman, 1990 : 88).

Rose ne supporte pas qu'on la contrarie, elle agresse, elle crie et Edmée finit par se rebeller: un enfant pense, or ce qui était autre qu'elle l'offensait (Harpman, 1990 : 92).

Avant la naissance d'Edmée, en 1915, quand Rose alors âgée de vingt ans commence à travailler dans le magasin de cigares de Mme de Waele, elle découvre chez cette femme riche et indépendante un modèle à suivre. Mme de Waele raconte sa vie à Rose, comment elle est parvenue à se marier à M. de Waele, un homme beaucoup plus âgé qu'elle, et comment, à la mort de son mari, elle devient propriétaire du magasin de cigares. Elle lui parle de la condition féminine qui était de rigueur à cette époque-là et lui donne des conseils pour bien se marier: « Il faut jouer serré. Tu dois rester vierge et recevoir des cadeaux. Quand tu auras coûté vingt mille francs à un homme en bijoux et en babioles, s'il a de la raison, il aimera mieux t'épouser que perdre son investissement » (Harpman, 1990 : 40-41). En se mariant avec Walter, un homme fortuné en 1919, Rose réalise ainsi un rêve qui paraissait alors hors de portée pour une jeune femme de son milieu. Il y a d'elle un portrait dénigrant la décrivant marchant

avec majesté vers les lustres de cristal, les draps brodés, les servantes, ah ! les servantes dociles! la beauté profonde des parquets luisants qu'on n'a pas cirés soi-même ! [...] Elle franchit les grandes portes de l'hôtel Métropole et le Te Deum s'épanouit dans les prodigieux salons ornés de plantes rares amenées à grands frais des quatre coins du monde (Harpman, 1990 : 48).

La richesse l'exauce de tout complexe, c'est le principe de plaisir dans sa plénitude: en 1925, quand la mode fait maigrir les femmes et raccourcir les robes, Rose montre ses jambes rondelettes, parfaitement sûre de sa beauté.



Edmée a honte de cette mère calculatrice dont l'avidité n'a point de limites: « ses possessions lui désignaient ce qu'elle ne possédait pas encore » (Harpman, 1990 : 50). Avec son enfant, elle « prétendait au pouvoir absolu » (Harpman, 1990 : 54) et ignorante du monde extérieur, essayait de lui inculquer des attitudes inadaptées aux nouveaux temps.

De 1943 à 1945, c'est la guerre déclarée entre la mère et la fille. Rose voit son univers s'effondrer, l'argent manquer et jalouse sa fille qui devient belle, cultivée, et utilise des mots qu'elle n'a jamais entendus ; elle ne lui fait jamais de compliment, tout au contraire, elle tente de l'anéantir. Il est impossible pour Edmée de rendre sa mère heureuse: « [elle] ne connut jamais, du plaisir, que le plus élémentaire: la queue » (Harpman, 1990 : 96). Accompagnée maintenant d'un amant impuissant, revenue de force aux tâches ménagères, privée de toute satisfaction, le caractère de Rose s'aigrit d'avantage; elle fait de sa fille la proie de son insatisfaction et entreprend « la bataille contre les livres » (Harpman, 1990 : 118) alors qu'Edmée est entrée dans une « période de gloutonnerie intellectuelle ».

Peu à peu, dans ce long mouvement de mise à distance, affleure un sentiment d'indulgence. D'abord, la narratrice parvient à voir que la mère de sa mère a été victime de son temps, de l'ignorance, d'un héritage ancestral qu'elle a transmis sans questionnement. Comment aurait-elle pu être autrement, se demande Harpman au sujet d'Augusta:

Je la voyais s'éteindre après n'avoir usé de soi que pour la contrainte, le renoncement et le sacrifice. Sa peau n'avait connu que le savon et le coton, pas les mains attentives qui caressent. Sa bouche avait servi à donner des ordres et à faire ses comptes, à voix haute car c'était difficile. Ses pieds l'avaient portée du poêle à l'évier, de la casserole de ragoût à la table où servir les enfants affamés, combien de pas avait-elle faits vers un homme amoureux ou un coucher de soleil émouvant ? (Harpman, 1990 : 144).

Qu'est-ce qui avait uni Walter et Rose jusqu'à la mort de Walter? L'argent, quoiqu'il y en eût peu vers la fin : ils passaient leur temps à faire des comptes ensemble, revivant ainsi

le ruisseau d'or pur magnifié par le rêve qui avait coulé de Cochinchine, du Pérou, de Tunis et d'Indonésie droit dans le compte en banque [cachant] leurs médiocres rentrées [...] Jour après jour, ils avaient perdu leur avenir prodigieux, [...] ils déliraient ensemble et la mort de Walter la laissa sans partenaire (Harpman, 1990 : 191-192).

Les vingt-cinq ans qui suivent la mort de Walter représentent pour Rose la dernière étape de sa vie où elle s'obstine « en vain de s'aimer pour deux » (Harpman, 1990 : 192) en se raccrochant désespérément aux souvenirs merveilleux de son riche passé.

Finalement, l'écriture est venue à bout de la souffrance. L'analyse étant parachevée, ayant cherché chez sa mère un amour inexistant, la douleur de l'abandon de la mère vécu comme souffrance personnelle est déplacé et remplacé par la compréhension de l'évidente

ignorance et la turpitude de cette fille de paysan, une femme quelconque qui, par hasard, grâce à un homme épris de sa jeunesse et de sa beauté, avait fait la découverte des possibilités d'une vie aisée. Elle aurait certainement été différente si elle avait épousé un homme ordinaire:

Qui étais-tu ma Mère, pour m'avoir fait si peur ? [...] Avec un homme ordinaire, comme ceux qui aiment leurs enfants et qui vont au bureau, elle aurait été différente. Elle n'aurait pas goûté aux splendeurs de l'hôtel métropole où avait logé Mata-Hari, elle n'aurait pas traversé l'Atlantique sur l'Île-de-France et le souvenir de la gloire ne l'aurait pas tant blessée (Harpman, 1990 : 211).

Rose n'était pas de taille à résister à l'or de Walter, c'était un privilège inattendu, une opportunité à ne pas manquer pour une petite vendeuse de cigares. « Elle n'a été qu'une jeune fille pauvre, éblouie par le diable qui adore les jeunes filles pauvres, surtout quand elles sont jolies. Il s'est rué sur elle et l'a prise en sa possession » (Harpman, 1990 : 212), c'est lui qui l'a poussée à la haine, à détester sa fille. C'est aussi Walter qui « l'a fait naître à l'amour unique » (Harpman, 1990 : 213), reconnaît Harpman rendant ainsi justice à cette femme, victime de son temps, de son héritage social et des caprices d'un seul homme. Dans la compréhension de sa mère, Edmée, s'étant affranchie de son passé, redevient la figure de Perséphone remontant vers la lumière.

### Références bibliographiques

DHONDT, J. (1979, 1<sup>ère</sup> éd. 1963) *Histoire de la Belgique*. Paris : PUF.

HARPMAN, J. (1990) *La fille démantelée*. Paris : Stock.

--, (2012) *Écriture et Psychanalyse*. Bruxelles : Mardaga.

JUNG, K. G. (1964, 1<sup>ère</sup> éd. 1933) *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Traduit de l'allemand (Suisse), préfacé et annoté par Roland Cahen. Paris : Gallimard.

KRISTEVA, J. « La passion maternelle », in [http://www.kristeva.fr/passion\\_maternelle.html](http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html) (Consulté le 20/02/2014).

MABILLE, X. (1997) *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*. Bruxelles : Éd. du Centre de recherche et d'information socio-politiques.

## **CITADELLE: OBRA DE UNA CRISIS PERSONAL Y SOCIAL**

Ángeles Sánchez Hernández  
Universidad de las Palmas de GC

### **Resumen**

Antoine de Saint-Exupéry escribió *Citadelle* durante los últimos años de su vida en un momento de profunda crisis personal, época que coincide con la Segunda Guerra Mundial; acontecimiento que marcó definitivamente su existencia. El trabajo quiere demostrar la incidencia de ambas circunstancias en la redacción del libro que el escritor consideraba la obra culmen de su producción literaria.

### **Résumé**

Antoine de Saint-Exupéry rédigea *Citadelle* pendant les dernières années de sa vie où il traversa une profonde crise personnelle ; cette étape coïncide avec la Seconde Guerre Mondiale, événement qui marqua définitivement son existence. Cette étude veut montrer l'effet de ces circonstances dans la rédaction du livre que l'auteur considérait le chef-d'œuvre de sa production littéraire.

### **Introducción**

Distintos matices de la palabra *crisis* pueden atribuirse a la situación que atravesaba Antoine de Saint-Exupéry entre los años 1939 y 1944, año de su desaparición. Bien puede aplicarse en el sentido de cambio brusco o mutación de procesos físicos, históricos o espirituales, o bien desde la significación que conlleva la idea de soportar una situación difícil. Tras la ocupación de Francia por los nazis y la firma del Armisticio, el escritor atraviesa una época crítica al tomar la decisión de partir al exilio en EEUU dejando atrás su país y su familia. En Nueva-York su vida personal se complica: problemas conyugales, indiferencia del general de Gaulle, ataques de otros exiliados y un grave deterioro físico debido a los accidentes sufridos que le obligaban a una fuerte medicación para calmar el dolor. Paralelamente, el mundo se encuentra inmerso en un proceso de guerra y el territorio francés se halla en el epicentro de esa convulsión.

La redacción de su obra póstuma, *Citadelle*, coincide con esta etapa personal de abatimiento que se produce en este contexto histórico. El autor poseía plena conciencia de esta realidad como ratifican las notas de los editores y la respuesta dada por él a quien le preguntaba por la fecha de su publicación (Saint-Exupéry, 1948: 9): «Je n’aurai jamais fini... C’est mon œuvre posthume!». Cabe preguntarse cuál es la razón por la que un escritor comenzaría una obra que se siente incapaz de concluir. En nuestra opinión, la explicación subyace en su idea del oficio de escritor que no era otra que la de participar activamente en los hechos relatados en sus libros. El escritor conocía la compleja situación bélica de su país y sabía que sus cualidades físicas para participar activamente en la guerra estaban muy mermadas. Como consideraba *Citadelle* la culminación de su experiencia personal y literaria, poner el punto final le resultaba difícil; además esperaba dedicarle aún un largo trabajo de depuración que su prematura muerte impidió.

La redacción de *Citadelle* coincide con *Terres des hommes*, *Pilote de guerre* y *Le Petit Prince*. El narrador de esta ciudadela del desierto, el *caïd*, se hace eco de las reflexiones que encontramos en estas otras obras escritas simultáneamente a su obra póstuma. El principito representa el lado más poético del autor frente al *caïd*, atormentado por la fundamentación ideológica del imperio; este personaje ha dado lugar a numerosas controversias sobre el programa que enuncia. Los dos textos ofrecen una visión cósmica de la vida humana en tono bien distinto.

### **Situación personal de Saint-Exupéry en el periodo de redacción de 1939 a 1944**

En los años anteriores a la firma del armisticio de junio de 1940, fecha clave para entender la última etapa literaria de Saint-Exupéry, él ya había presenciado como periodista la barbarie de la guerra civil española como corresponsal de varios periódicos. En sus reportajes, desea alcanzar un punto de vista objetivo presentando las atrocidades realizadas por los dos bandos: el republicano y el franquista. La intolerancia ideológica que encontró en nuestra contienda le impactó porque además ya se adivinaba en ella el futuro que esperaba al resto de Europa y este hecho le llevó a reflexionar sobre los pilares sobre los que debería asentarse una cultura. Para él, la civilización ideal sería aquella «où l’homme est respecté au-delà de ses idées» (Cate, 1994: 402). La idea de salvar al hombre, la esencia del ser humano, guía la redacción de lo que consideraba su legado literario, *Citadelle*. Sus páginas fueron, pues, fraguándose en ese momento de inestabilidad sociopolítica que alcanzaría al mundo entero y su redacción fue difícil como manifiestan sus cartas (Vircondelet, 2008: 44).

Tras la declaración de la guerra, le ofrecen un puesto como monitor de pilotaje, destino que rechaza. Su interés se centra en participar del riesgo que corren sus compañeros, no de formarlos para que sean ellos quienes arriesguen su vida. Según él, al hombre se le reconoce en sus actos, sus palabras lo corroboran: «On ne peut pas dire “nous” si on se sépare. Ou alors, si on dit ‘nous’ on est un salaud!» (Saint-Exupéry, 1997: 23). Y, además, acción aérea y escritura formaban un tándem inseparable, como confirma en el artículo publicado por el periódico *Le Figaro Littéraire* del 27 de mayo de 1939: «Pour moi, voler ou écrire, c’est tout un» (Spas, 2009: 61). El escritor consideraba que su lugar estaba en el frente con los que arriesgaban la vida en defensa de sus ideales. Por esa razón, persigue sin descanso el reingreso en el ejército, al que se reincorpora en el grupo de reconocimiento aéreo 2/33, con el grado de capitán aunque su edad ya no era apropiada para volar. Quienes compartieron con él las misiones aéreas le describen como un hombre lleno de satisfacción que parecía rejuvenecer en la acción. Jean-Marie Chirol (1981: 12), en su libro dedicado a los aviadores del 39-40, recuerda así su actitud: «Saint-Exupéry sait aussi être attentif à ses camarades du groupe et les divertir par ses multiples talents: d’artiste, de conteur, de joueur de billard et des cartes...». En aquel grupo, traba una gran amistad con el padre Bougerol con quien mantiene largas charlas sobre filosofía y metafísica, temas centrales de su pensamiento que expone su último libro.

Tras la firma del armisticio, Pétain le ofrece participar en el gobierno como ministro de educación (Lallemand de Driesen, 1997: 52), oferta que rechazó. Decide exiliarse y, en su marcha hacia EEUU, pasa por Portugal donde conoce la muerte de Guillaumet en un acto de guerra en el Mediterráneo. Un año antes, otro de sus íntimos, Mermoz, había desaparecido en el Atlántico Sur. No puede evitar que un profundo sentimiento de soledad le invada al ser el único superviviente de las tripulaciones de África y de América que fraguaron su ideal de amistad y camaradería. Tras la muerte de sus compañeros, Saint-Exupéry intuye el final de una concepción de la aviación fundamentada en el heroísmo; ya no le queda nadie con quien compartir aquellas vivencias que habían creado en él una visión cósmica única y su aislamiento se confirma aún más.

Durante su estancia en Nueva York, el abatimiento le domina por la impotencia ante el porvenir de Francia y el alejamiento de los suyos (Delange, 1948: 101). Además comprueba que la división de sus compatriotas en su país a raíz del armisticio se reproduce entre los franceses establecidos en el exilio americano, aunque él no desea contribuir a esas desavenencias porque comprende a quienes no quisieron abandonar su país (Migeo, 1959: 239; Richelmy, 2000: 87). Frente a esta problemática, su silencio no es total ya que expone su

visión de la situación publicando *Pilote de guerre* en 1942. El libro relata la última acción de guerra que le encomendaron antes de la claudicación frente a los nazis: un vuelo de reconocimiento sobre Arras. A continuación citamos unas frases que resumen su pensamiento sobre los enfrentamientos entre franceses:

Puisque je suis d'eux, je ne renierai jamais les miens, quoiqu'ils fassent. Je ne prêcherai jamais contre eux devant autrui. S'il est possible de prendre sa défense je les défendrai. S'ils me couvrent de honte, j'enfermerai cette honte dans mon cœur, et me tairai. Quoi que je pense alors sur eux, je ne servirai jamais de témoin à charge (Saint-Exupéry, 1942: 210).

Sus palabras dejan claro que guardó el dolor de las críticas de sus compatriotas. En otras ocasiones, debió manifestarse públicamente para proteger su honor de las acusaciones. Por ejemplo, el gobierno de Vichy le nombró miembro del *Conseil National*, sin consultarle previamente. Esta decisión fue rechazada con rotundidad como recogió el periódico *New York Times* el 31 de enero del 1941. Los opositores a la ocupación alemana también esperaban un posicionamiento en su favor tras las luchas entre gaullistas y partidarios de Vichy en Siria en junio del 1941; sin embargo, Saint-Exupéry no lo hizo y, por ello, fue acusado de ser un traidor y un cobarde (Ferrier, 2009)<sup>1</sup>. Igualmente, sufrió las críticas irónicas de exilados en Nueva-York como André Breton (Vircondelet, 2008: 45), a quien dirige una carta para explicarle su rechazo de tomar partido en la dividida comunidad francesa refugiada en Nueva-York: «Si vous me connaissiez mieux, vous sauriez que je ne suis pas un “auteur” et que je n'ai jamais demandé à mes amis d'aimer mes livres. J'ai demandé à mes amis d'être mes amis» (Montenot, 2008).<sup>2</sup> Asimismo, entabla una polémica con J. Maritain que juzga excesivamente reconciliador el llamamiento que el escritor realizó: «Français, réconcilions-nous pour servir» (Richelmy, 2000: 87). Como asegura Jean Montenot, la persona de Saint-Exupéry nunca ha dejado de indisponer, tanto en vida como después de su muerte.

*Pilote de Guerre*, publicado primeramente en inglés –*Flight to Arras*– en los Estados Unidos, se convierte en un éxito editorial durante varios meses. Para la crítica, este libro constituía la mejor respuesta que las democracias podían dar al *Mein Kampf* de Hitler (Chevrier, 1958: 32). Se reconoció la calidad de la novela en la que Saint-Exupéry presenta la realización plena del hombre a través de la intervención directa en el mundo y en la historia (Major, 1968: 226). La publicación de esta obra en Francia revela la incompreensión que sufrió el escritor. En un primer momento, la censura cortó una frase: «Hitler qui a déclenché cette guerre démente». Poco después, el gobierno de Vichy la prohibió definitivamente por considerarla contraria a sus intereses tras el escándalo entre los medios colaboracionistas y las

<sup>1</sup> Conferencia de Ch. Ferrier sin paginación que incluimos en la bibliografía.

<sup>2</sup> Documento de Internet sin número de página.

denuncias derivadas (Borot, 1995: 48). Desde la resistencia gaullista, el libro fue considerado como una proclama fascista, prohibiendo igualmente su difusión así como también la publicación de *Lettre à un otage* (Jules Roy, 1998: 69).

Charles de Gaulle no apreciaba a Saint-Exupéry porque veía en él a un rival, carismático y poco vanidoso, cuya idea de reconciliación nacional se oponía totalmente a la suya (Vircondelet, 1994: 93). La actitud que el general mantuvo hacia el escritor la describe Stacy de la Bruyère (1994: 446) en los siguientes términos: «[...] vindicatif, impitoyable, perfide, déloyal et plein de haine ». Era conocida la inclinación de Saint-Exupéry hacia el general Girard, amigo de Eisenhower, que se convirtió meses después en figura clave para decidir la intervención americana en la guerra. Con el desembarco americano en África en la conocida como operación Antorcha en noviembre de 1942, Saint-Exupéry se siente aliviado y hace un llamamiento a sus compatriotas buscando la reconciliación con artículos publicados en *New York Time Magazine* y en el *Canada* de Montréal, así como por radio. Al año siguiente (1943) publicará en América dos libros más: *Lettre à un otage* y *Le Petit Prince*. Con el mismo afán que escribe, prosigue sus gestiones aspirando a reunirse con su grupo 2/33 que permanecía desde la desmovilización en Argelia. Logró su objetivo en mayo del 1943, incorporándose con el grado de comandante. Jules Roy (1951: 66) justifica la incorporación al ejército como un acto de fidelidad a sí mismo y de rechazo a permanecer como mero testigo de los acontecimientos. Tras la negativa a volar, aduciendo su edad y sus problemas de salud, se accede posteriormente a encomendarle cinco misiones en Cerdeña ante su insistencia, que se convertirían en ocho. Algunos investigadores interpretan esta insistencia en lograr la autorización para volar como una obsesión personal (Wagner, 1996: 13).

La situación personal del escritor en esa época era compleja porque la vida conyugal no correspondía a los usos de una pareja bien avenida de la época. Sin embargo, su esposa Consuelo Sucin constituía un bastión en su vida con el que necesitaba reunirse, en ocasiones, de forma perentoria. Escribió frases que reflejan ese amor por su mujer: «Il n'y a que toi, parce que tu es le pain de ma vie, le sel de ma terre et que tu me nourries» (Vircondelet, 2005: 168). Pero también son innegables otras relaciones amorosas. La ambivalencia del carácter del escritor le conduce a constantes infidelidades. En ocasiones porque la fragilidad de la esposa le lleva a no querer apenarla aún más con su propia angustia. Las cartas a su madre revelan la necesidad de protección y ternura que tan reiteradamente le reclama. Quizás fuera esa ambivalencia emocional la que le lleva a establecer relaciones con personalidades femeninas muy diferentes de su esposa, como Silvia Hamilton o Nelly de Vogüé –conocida también por el seudónimo de Pierre Chevrier – a quien confía su abatimiento por la situación

de su país en 1942 con estas palabras: «je n'en peux plus!» (Vircondelet, 2005: 148) ya que Saint-Exupéry sufría lo que Jules Roy denomina «le mal de France» (1998: 38). Sin embargo, el escritor siempre se sintió responsable del bienestar de Consuelo e intentó protegerla, pero la convivencia era difícil. Esa incompreensión constituyó una fuente de sufrimiento para ambos, inquietud que Consuelo confiesa: «Les allées et venues de mon mari, certaines voix, certaines voix féminines, certains rires [...] me faisaient trembler de jalousie, étouffer dans ma solitude d'épouse délaissée. Je me sentais un peu comme une reine à qui l'on n'enlève pas son titre, mais qu'on envoie vivre à l'écart» (Vircondelet, 2005: 94). Ella conocía ese otro lado de la personalidad de Saint-Exupéry que ella no podía satisfacer, pero era también consciente de la necesidad de su proximidad y de su afecto para el equilibrio del escritor.

El último dato de su vida lo constituye el despegue en un vuelo de reconocimiento sobre la región de Haute-Savoie el 31 de julio de 1944 del aeropuerto de Borgo para realizar una misión de la que no regresaría. Estaba previsto que se le comunicara al día siguiente la decisión del cese de cualquier otra misión a su cargo. Este dato ha dado lugar a controversias sobre las causas de su desaparición ya que algunos señalan que él conocía la noticia, aunque nunca hubo comunicación oficial. Se ha especulado con la posibilidad de que su muerte fuera premeditada. Sin embargo, su opinión sobre el suicidio aparece en boca del *caïd*: «L'honneur est le rayonnement non du suicide mais du sacrifice» (1948: 367). Una desaparición intencionada no resulta coherente con su trayectoria ni con su pensamiento, pero es evidente que la idea de sacrificio personal por su comunidad le era grata. Era consciente de su total imposibilidad física de saltar del avión en caso de ataque y Jules Roy refuerza este día al afirmar: «Non, il ne se suicidera pas. Il monte au calvaire dans l'écoeurement et la solitude» (1998: 69). Esta soledad que ponen de relieve igualmente las cartas de esta época (Sáiz, 2007: 395). A pesar de las distintas conjeturas, lo único cierto es que desapareció en el mar posiblemente abatido por un avión alemán, y que algunas de sus pertenencias han sido rescatadas del Mediterráneo en las costas de Toulon en los últimos años. Parece bastante verosímil que los restos del avión que él pilotaba en su última misión se correspondan con los descubiertos en la bahía de Marsella<sup>3</sup> pocos días antes de la conmemoración del centenario de su nacimiento. El manuscrito de *Citadelle* se encontró en el interior de un maletín que él confió a un compañero Gavaille junto con la consigna para abrirlo, la víspera de su muerte (Roy, 1963: 227; Richelmy, 2000: 129).

---

<sup>3</sup> Noticia aparecida en el diario *El País* el 28 de mayo de 2000, p. 38.



### **La propuesta humanística de *Citadelle***

La génesis de *Citadelle* remonta a 1936, año en el que lee las primeras páginas a sus amigos Drieu la Rochelle y Crémieux que no la consideraron apropiada a su trayectoria literaria. El escritor, sensible a sus críticas, relegó su redacción que se acelera a partir de 1939, precisamente por la situación personal y social que atravesaba. La incomprensión que sufría como hemos explicado en el apartado anterior le convenció de contar su historia a través de símbolos para tratar de soslayar las interpretaciones malintencionadas. Su libro póstumo se propone exponer las ambivalencias de la existencia humana evitando las limitaciones del propio lenguaje. El ‘símbolo’ adquiere en este escritor la dimensión que le otorga Gilbert Durand (1964: 7) como reconducción de lo sensible o de lo figurado al significado, produciéndose lo que Durand denomina una *épiphanie*; es decir, la aparición de lo indecible *por y en* el significante.

La unidad de *Citadelle* se crea a través de la voz del personaje central: el *caïd*. El texto posee varios niveles de lectura. En un primer momento, leemos las palabras enunciadas en primera persona por el jefe bereber que, tras el asesinato del padre, evoca las enseñanzas que él le transmitió. La historia que relata se acerca a la parábola bíblica y transcurre en el desierto. En segundo lugar, la novela propone una reflexión sobre el ordenamiento social y sobre el ejercicio de la autoridad política. Y, finalmente, la obra constituye un ensayo moral sobre la existencia humana y la necesidad de trascendencia del hombre.

Si seguimos de cerca la evolución del personaje del *caïd*, se reconocen fácilmente datos de la vida del escritor que hemos comentado en el anterior apartado; como, por ejemplo, cuando habla de «ce chanteur accusé de chanter faux car il chantait de façon pathétique dans l’empire délabré et ainsi célébrait un Dieu mort...» (Saint-Exupéry, 1948: 10), manifestación evidente del sentimiento de impotencia que invade al escritor ante la incomprensión de sus palabras y de sus actos frente a la contienda mundial. Observamos igualmente el sentimiento de aislamiento fatal al evocar ese dios muerto que ya no reconocía entre sus compatriotas.

El escritor se resistió a participar en las luchas entre expatriados. Por esa razón, el narrador de la ciudadela no comprende la actitud de los refugiados bereberes: «ils se surveillaient les uns les autres comme des chiens qui tournent autour de l’auge» (Saint-Exupéry, 1948: 10); sus palabras se clarifican al comprender su realidad de exiliado de aquel momento histórico. El jefe del desierto expone una intención semejante a la que mantuvo el escritor en su conducta frente al conflicto: «me situant à l’extérieur des faux litiges dans mon irréparable exil, n’étant ni pour les uns ni pour les autres. [...], luttant pour l’arbre seul contre les éléments de l’arbre et pour les éléments de l’arbre» (Saint-Exupéry, 1948: 10). Para el

escritor el enemigo era indiscutiblemente los ocupantes nazis y consideraba una pérdida de tiempo las divisiones internas de los franceses.

Como ya hemos comentado, este libro está lleno de simbologías complejas que no caben en esta comunicación. Nos centraremos en uno de estos elementos: el árbol. El *caïd* afirma: «Je te veux d'un arbre et soumis à l'arbre. Je veux que ton orgueil loge dans l'arbre. Et ta vie, enfin qu'elle prenne un sens» (Saint-Exupéry, 1948: 514). El árbol representa el orden de la existencia encarnado en su tronco, pero esa unidad central en la que se yergue el árbol procede de unas raíces que se expanden diversificadas en la tierra y que vuelven de nuevo a separarse en sus ramas, pero todas ellas florecen de ese tallo común que las une. Constituye un símbolo de significación dual en Saint-Exupéry porque alude a la sociedad, en cuanto que simboliza la unión del pueblo francés en su conjunto; pero también representa al individuo:

L'ordre que je fonde, disait mon père, c'est celui de la vie. Car je dis qu'un arbre est en ordre, malgré qu'il soit à la fois racines et tronc et branches et feuilles et fruits, et je dis qu'un homme est en ordre, malgré qu'il ait un esprit et un cœur, et ne soit point réduit à une fonction, comme le serait de labourer ou de perpétuer l'espèce, mais qu'il soit à la fois celui qui laboure et qui prie, qui aime et qui résiste à l'amour, et travaille et se repose, et écoute les chansons du soir (Saint-Exupéry, 1948: 213).

El árbol explica el ordenamiento social alimentado por una misma savia que fluye en su interior desde las raíces a las ramas, y simboliza la totalidad cósmica en su génesis y en su devenir. Simultáneamente, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre como explica Gilbert Durand (1969: 394-395). Este elemento está relacionado con la inquietud espiritual y con la multiplicidad de aspectos que componen la vida del hombre.

Una temática transversal en la obra de Saint-Exupéry lo constituye el nudo de interrelaciones entre el hombre y el objeto. La interdependencia entre estos dos puntos se vivifica por medio de lo que el escritor denomina la *ferveur*: «Seul compte l'absolu qui provient de la foi, de la ferveur ou du désir. [...] la clef de voûte, s'il est question de l'homme, ne réside point dans les traces visibles. Il faut s'élever pour la découvrir» (Saint-Exupéry, 1948: 240). El hombre comprende a través de la materialidad los valores que dan sentido a la existencia; ese mismo hombre se encuentra inmerso en una sociedad de la que es miembro *responsable*. Saint-Exupéry fue sin duda un hombre de acción, pero deja claro en *Citadelle* que no son los actos los que definen al hombre sino el espíritu o la razón que lo mueve a realizarlos. La fuerza del individuo se nutre de los principios de su civilización de la que es heredero responsable:

Bien aveugle celui qui n'aperçoit l'homme que dans ses actes, qui croit que l'acte le montre seul, [...] Ce qui compte pour l'homme n'est point ce dont il dispose dans l'instant. [...] Celui qui me suit dans la guerre est plein de souvenirs de sa bien-aimée qui ne peut ni voir ni toucher ni serrer dans ses bras [...]. Et cependant l'homme est chargé de ce qu'elle existe [...], chargé de parfums qu'il ne respire pas, chargé d'un murmure de jet d'eau qui fait le cœur de sa maison et qu'il n'entend pas, chargé lui aussi du poids d'un empire qui le fait différent des autres (Saint-Exupéry, 1948: 66).

En la cita, comprobamos que la acción tal y como él la conceptualiza se sustenta en principios intangibles. Al concepto de *ferveur* que anima la acción del hombre para darle una significación, se yuxtapone la idea d'*échange*: «Nous découvrons que la vie n'a de sens que si on l'échange peu à peu. La mort du jardinier n'est rien qui lèse un arbre. Mais si tu menaces l'arbre, alors meurt deux fois le jardinier» (Saint-Exupéry, 1948: 41). En sus palabras comprobamos que este valor d'*échange* del individuo nos descubre que, para Saint-Exupéry, la sociedad que le había transmitido estos valores está por encima del individuo. Lo colectivo supera lo individual porque el hombre pierde su identidad sin ese marco referencial que es la comunidad a la que pertenece y la civilización encarna el valor que da cohesión al imperio y, a través de él, al individuo. En el pensamiento exuperiano, la herencia cultural constituye la clave que descifra el mundo y le da sentido, el hombre es depositario y garante de su transmisión a las generaciones futuras (Sánchez Hernández, 2001: 369).

Saint-Exupéry se siente responsable de la pervivencia de los valores que habían animado sus travesías aéreas para unir su país y sus compatriotas a otros continentes y culturas en África o en América. Su ideal del comportamiento humano nos revela el sentido de sacrificio individual para lograr el bien general en su visión personal de la situación por la que atravesaba su país en esos momentos. Indudablemente, las dudas sobre qué interesaba más a Francia le asaltan y, por esa razón, la problemática sobre dónde reside la verdad se repite de manera incesante y de forma repetitiva. Al mismo tiempo, esta cuestión se une a la problemática lingüística de cómo expresar esa verdad sin distorsionarla o malinterpretarla. Más que nunca, su inquietud de depuración estilística aparece de forma obsesiva en sus escritos aunque no puede solucionar este aspecto por su muerte. En esta obra póstuma, se señala que: «Quand les vérités sont évidentes et absolument contradictoires, tu ne peux rien, sinon changer ton langage» (Saint-Exupéry, 1948: 350). Esa verdad que persigue se le revela multiforme y esquiva, concluyendo que la verdad yace en la multiplicidad de verdades, si bien hay una esencia que persiste en la complejidad múltiple. Esta visión enlaza con lo que hemos afirmado anteriormente en relación con la simbología del árbol; el lenguaje de símbolos abre

la vía de la comprensión de la complejidad de la vida en esa relación entre significante/significado (Sánchez Hernández, 2001: 376).

Dentro de la forma de expresión estilística de la verdad, la narración en forma de parábola le pareció la vía más apropiada para la interpretación. El *caïd* de la ciudadela afirma: «Je suis lourd de trésors inutiles comme une musique qui jamais plus ne sera comprise» (Saint-Exupéry, 1948: 535). A través del relato del jefe del desierto, trata de elaborar un sistema moral que permita a cada hombre encontrarse con el Hombre, de desentrañar esos tesoros que ya parecían inútiles en el mundo en el que habitaba. Establece la diferencia entre la palabra *hombre* con minúscula referida al individuo y la mayúscula que describe al ser que ha luchado por alcanzar la perfección en su naturaleza (Bodin de Galembert, 2006: 123). El idealismo de Saint-Exupéry se acerca al idealismo nietzscheano por considerar que el hombre debe proponerse como objetivo moral un ideal, una concepción cercana a la perfección. Para él, el hombre adquiere toda la significación de la palabra cuando se ha medido con las dificultades y ha sabido sobreponerse a ellas.

En los años del conflicto, la preocupación moral invade el pensamiento del autor. En *Citadelle* se percibe la inquietud espiritual de trascendencia que está enraizada en la tradición cristiana en la forma del lenguaje elegido. Sin embargo, su búsqueda huye del dogmatismo y adquiere rasgos de insatisfacción por las explicaciones que se ofrecen al individuo. Saint-Exupéry persigue la verdad individual: «Et je dis vérité cela seul qui t'exalte. Car il n'est rien qui se démontre ni pour ni contre» (1948: 346). Su creencia se centra en aquello capaz de despertar y de hacer vibrar al espíritu humano y la respuesta es única para cada persona. Su sistema moral se fundamenta en la realidad tangencial que despierta los sentidos del individuo para hacerle ver a través de los objetos y acercarlo al ideal, todo ello dentro del enclave de responsabilidad social sin ningún comportamiento gregario.

La labor de búsqueda no termina nunca, el *caïd* afirma: «Ceux qui, à travers les choses, savent toucher le nœud divin qui les noue, ne disposent point de ce pouvoir en permanence. L'âme est pleine de sommeil» (Saint-Exupéry, 1948: 344). Se necesita del esfuerzo constante que impida al alma aletargarse y, consecuentemente, el reposo significa el final de sus beneficios. Su ideal persigue un espíritu independiente responsable frente a los problemas de la comunidad. La acción individual no basta como manifiesta el jefe bereber:

Le sauvage croit seul, ajouta mon père, que le son est dans le tambour. Et il adore le tambour. Un autre croit que le son est dans les baguettes, et il adore les baguettes. Un dernier croit que le son est dans la puissance de son bras et tu le vois qui se pavane le bras

en l'air. Tu reconnais, toi, qu'il n'est ni dans le tambour, ni dans les baguettes, ni dans le bras et tu dénommes vérité le tambourinage du tambourineur (Saint-Exupéry, 1948: 301).

La cita anterior pone de relieve que la salvación social radica en el trabajo colectivo y encadenado sin que ninguna individualidad prevalezca sobre otra, este era el medio capaz de lograr la conciliación final en el pensamiento del escritor. La solución se centra en enlazar a los hombres en un trabajo orquestado que producirá la armonía final.

## Conclusiones

*Citadelle* no puede juzgarse estéticamente como si hubiera sido una obra acabada; no hay que olvidar que Saint-Exupéry pensaba dedicar diez años a la redacción del que fue su libro póstumo y otros tres o cuatro más a la revisión del manuscrito (Roy, 1998: 39), revisión que se convertía casi siempre en una reescritura. El autor nos habla de su tiempo, ese tiempo que consideraba ya agotado para él puesto que no se reconocía en los principios que regían la sociedad francesa ni se sentía partícipe de las manifestaciones de muchos de sus compatriotas. Saint-Exupéry buscaba participar y sacrificarse en la acción bélica para concluir su vida como él entendía que debía hacerlo: compartiendo el destino de todos los franceses. Por eso consideraba que en *Citadelle* ofrecía al lector su testamento literario y que, aunque no hubiera muerto, no tendría nada más que decir a los hombres después de esta publicación.

## Referencias bibliográficas

- BODIN DE GALEMBERT, L. (2006) *Le sacré et son expression chez Saint-Exupéry*. Thèse de doctorat. Paris: Université de Sorbonne-Paris IV.
- BOROT, M.-F. (1995) «Saint-Exupéry, témoin de notre temps ?», in G-M<sup>a</sup>. Jordà (ed.) *Saint-Exupéry en nuestro tiempo*. Barcelona: PPU, p. 35-43.
- CATE, C. (1994) *Antoine de Saint-Exupéry: laboureur du ciel*. Paris: Grasset.
- CHEVRIER, P. (1958) *Antoine de Saint-Exupéry*. Paris: Gallimard.
- CHIROL, J.-M. (1981) *1939-1940 Groupes de chasse et reconnaissance à Orconte et Saint-Dizier*. Langres: D. Guéniot.
- DELANGE, R. (1948) *La vie de Saint-Exupéry*. Paris: Seuil.
- DURAND, G. (1964) *L'imagination symbolique*. Paris, Presses universitaires de France.
- , (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- FERRIER, CH. (2009) «De Gaulle-Saint-Exupéry: le malentendu», in *Grandeur* n° 114, <https://sites.google.com/site/charlesdegaullebe/extraits-revue-grandeur/De-Gaulle--Saint-Exupery> (Consultado 15/05/2013).

- LA BRUYERE, S. de (1994) *Saint-Exupéry, une vie à contre-courant*. Paris: Albin Michel.
- LALLEMAND DE DRIESEN, M. (1997) *Un survol de l'œuvre de Saint-Exupéry. Introduction à la lecture de l'œuvre de 'Citadelle'*. Paris: AE.
- MONTENOT, J. (2008) «Qui était Saint-Exupéry», *Lire* n° 6. URL: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/qui-etait-saint-exupery\\_902596.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/qui-etait-saint-exupery_902596.html) (Consultado 15/09/2013).
- MIGEO, M. (1959) *Saint-Exupéry*. Paris: Flammarion.
- RICHELMY, M. (2000) *Homme synthèse du siècle*. Lyon: Éditions lyonnaises d'art et d'histoire.
- ROY, J. (1951) *La passion de Saint-Exupéry*. Paris: Gallimard.
- , (1963) *Saint-Exupéry*. Paris: Hachette.
- , (1998) *Saint-Exupéry*. Paris: La Renaissance du livre.
- SAINT-EXUPERY, A. (1942) *Pilote de guerre*. Paris: Gallimard.
- , (1948) *Citadelle*. Paris: Gallimard.
- , (1997) *Lettres à sa mère*. Paris: Gallimard.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, A. (2001) *El verbo en 'Citadelle' (A. de Saint-Exupéry). Análisis estadístico, campos estilísticos y estructura léxica*. Tesis de doctorado: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- SPAS, T. (2009) «Saint-Exupéry ou la révélation du désert», in J. Grave *L'imaginaire du désert au XX siècle*. Paris: L'Harmattan, p. 61-84.
- VIRCONDELET, A. (1994) *Antoine de Saint-Exupéry*. Paris: Julliard.
- , (2005) *Antoine et Consuelo de Saint-Exupéry*. Vérone: Les Arènes.
- , (2008) *La véritable histoire du petit prince*. Paris: Flammarion.
- WAGNER, W. (1996) *La conception de l'amour-amitié dans l'œuvre de Saint-Exupéry*. Paris-Wien: Peter Lang.

## CONFLICTO DE IDENTIDADES EN *LES DÉSORIENTÉS* DE AMIN MAALOUF

Pere Solà Solé

Universitat de Lleida

### Resumen

Amin Maalouf, en sus obras, aborda la noción de identidad y los conflictos que ésta puede generar y ha generado a lo largo de la Historia. El autor muestra, a través de sus personajes, el esfuerzo de éstos para comprender a los otros, aquéllos que pertenecen a otras culturas, a otras religiones, que tienen una concepción del mundo y de la vida distinta. Esta gran diversidad del mundo es el origen, demasiadas veces, de tensiones y de conflictos entre civilizaciones. Frente a la desesperanza, a la resignación e incluso al victimismo, el escritor busca a través de los protagonistas de *Les désorientés*, la tolerancia, la empatía y la comprensión del otro.

### Résumé

Amin Maalouf dans ses œuvres aborde la notion d'identité et les conflits qu'elle peut occasionner et a occasionné tout au long de l'Histoire. Il montre à travers ses personnages leurs efforts pour comprendre les autres, ceux qui appartiennent à d'autres pays, à d'autres cultures, à d'autres religions et qui ont une conception du monde et de la vie différente. Cette grande diversité du monde est source, trop souvent, de tensions et de conflits entre civilisations. Face au désespoir, à la résignation et même à la victimisation, l'écrivain cherche à travers les protagonistes de *Les désorientés* la tolérance, l'empathie et la compréhension d'autrui.

El escritor franco-libanés Amin Maalouf, en sus ensayos y en sus novelas, aborda e indaga sobre la noción de identidad y los conflictos que ésta ha originado a lo largo de la Historia y que aún genera en la actualidad. Frente a una concepción «étroite, exclusive, bigote, simpliste qui réduit l'identité entière à une seule appartenance, proclamée avec rage» (Maalouf, 1998:14), ya sea grupal o cultural, constatamos, en las obras de este autor, la presencia, a través de la mayoría de los protagonistas de sus novelas, de una voluntad y de un esfuerzo para comprender a *los otros*, a aquéllos que pertenecen a otras culturas, a diferentes religiones, a distintas concepciones del mundo. Maalouf señaló, en la ceremonia de entrega de

los galardones Príncipe de Asturias de las Letras 2010, que existe una gran diversidad en el mundo y destacó que esta

diversité du monde, cette extraordinaire diversité culturelle qui caractérise aujourd’hui toutes les sociétés humaines, il nous arrive tous d’en chanter les louanges, mais il nous arrive tous aussi d’en souffrir. Parce qu’elle est source de richesse pour nos pays, mais également source de tension (Maalouf, 2010).

Esta tensión visible o latente fue objeto de análisis en *Les identités meurtrières*. Amin Maalouf en el siguiente pasaje de su ensayo, después de advertir sobre la realidad de situaciones conflictivas entre distintas comunidades, manifiesta que existen personas divididas entre dos identidades:

Partout où se côtoient aujourd’hui des groupes humains qui diffèrent les uns des autres par la religion, par la couleur, par la langue, par l’ethnie, ou par la nationalité, partout où se développent des tensions, plus ou moins anciennes, plus ou moins violentes –entre immigrés et population locale comme entre blancs et noirs, catholiques et protestants, juifs et arabes, hindouistes et sikhs, lituaniens et russes, serbes et albanais, grecs et turcs, anglophones et québécois, flamands et wallons, chinois et malais...-, oui partout, dans chaque société divisée, se trouvent un certain nombre d’hommes et de femmes qui portent en eux des appartenances contradictoires, qui vivent à la frontière entre deux communautés opposées, des êtres traversés, en quelque sorte, par les lignes de fracture ethnique ou religieuses ou autres (Maalouf, 1998: 50).

Esas personas «qui portent en eux des appartenances contradictoires» son muy numerosas, según Maalouf, y deberían servir «de “relais” entre les diverses communautés, les diverses cultures» y desempeñar «en quelque sorte le rôle de “ciment” au sein des sociétés où ils vivent» (Maalouf, 1998: 51). Ésta era la función explícita que habían asumido los protagonistas de su novela *Les désorientés*, todos jóvenes universitarios cuando crearon el «Círculo de los Bizantinos», antes del estallido de la guerra civil que asoló el Líbano entre 1975 y 1990, país cuyo nombre Maalouf nunca cita en esta obra. Así describe Adam cómo se fraguó el grupo:

A l’université, pour railler nos incessantes pinailleries, on nous avait accolé l’épithète de « Byzantins », qui se voulait désobligeante ; et nous par crânerie, nous l’avions adoptée. Il fut même question de fonder une « fraternité » portant ce nom. Nous en avons discuté interminablement, au point qu’elle n’a jamais vu le jour, victime, justement, de notre « byzantinisme ». Certains, parmi nous, rêvaient de transformer notre bande en un cénacle littéraire ; d’autres songeaient à un mouvement politique, qui aurait commencé parmi les étudiants avant de s’étendre à la société tout entière ; d’autres encore nourrissaient cette idée séduisante que Balzac avait illustrée à sa manière dans son « Histoire des Treize », et selon laquelle des amis peu nombreux mais dévoués à des causes communes, mais porteurs



d'une ambition commune, une poignée d'amis courageux, compétents, et surtout indissociablement soudés, pouvaient changer la face du monde (Maalouf, 2012: 35).

Los integrantes del grupo procedían de comunidades religiosas distintas. Aquello que consolidó el grupo respondía a la voluntad de «changer la face du monde» y a su heterogeneidad. Así lo reconocía Albert, uno de los componentes del grupo:

Mon meilleur ami parmi les musulmans, c'était Ramez ; mon meilleur ami parmi les chrétiens, c'était Adam. Bien entendu, tous les chrétiens n'étaient pas comme Adam, ni tous les musulmans comme Ramez, ni tous les juifs comme Naïm. Mais moi, je voyais d'abord des amis. Ils étaient mes œillères, ou, si tu préfères, ils étaient les arbres qui me cachaient la forêt (Maalouf, 2012: 499-500).

Ese grupo de amigos quería cambiar el mundo y por ello pretendía establecer una ecuación dialéctica entre lo tradicional y lo nuevo, entre todos los sustratos religiosos del cristianismo, del Islam, del judaísmo y, a la vez, con las corrientes del pensamiento occidental que han emancipado el hombre y le han alejado de la omnipresente tutela divina. El desenlace de ese empeño no podía ser más trágico, fue volver al punto de partida, regresar de nuevo a las identidades exclusivas y excluyentes, las que exigen todos los pensamientos integristas, como así constata el protagonista de *Les désorientés*, Adam, al referirse a él mismo y a sus amigos:

Mes amis appartenait à toutes les confessions, et chacun se faisait un devoir, une coquetterie, de railler la sienne –puis, gentiment, celle des autres. Nous étions l'ébauche de l'avenir, mais l'avenir sera resté à l'état d'ébauche. Chacun de nous allait se laisser reconduire, sous bonne garde, dans l'enclos de sa foi obligée. Nous nous proclamions voltairiens, camusiens, sartriens, nietzschéens ou surréalistes, nous sommes revenus chrétiens, musulmans ou juifs, suivant les dénominations précises, un martyrologue abondant, et les pieuses détestations qui vont avec.

Nous étions jeunes, c'était l'aube de notre vie, et c'était déjà le crépuscule. La guerre s'approchait. Elle rampait vers nous, comme un nuage radioactif ; on ne pouvait plus l'arrêter, on pouvait tout juste s'enfuir. Certains d'entre nous n'ont jamais voulu l'appeler par son nom, mais c'était bien une guerre, « notre » guerre, celle qui, dans les livres d'histoire, portait notre nom. Pour le reste du monde, un énième conflit local ; pour nous, le déluge. Notre pays au mécanisme fragile prenait l'eau. Il commençait à se détraquer ; nous allions découvrir, au fil des inondations, qu'il était difficilement réparable.

Désormais, les années seraient liées dans notre mémoire à des tragédies. Et, pour notre cercle d'amis, aux défections successives (Maalouf, 2012: 36-37).

Con esas palabras Adam establece un *constat d'échec*, un auténtico naufragio de los ideales de una juventud generosa que creyó en el mestizaje y en la necesidad de convivir en armonía en una tierra lastrada por la violencia a lo largo de dos milenios. Amin Maalouf ya

anticipó, en su ensayo *Les identités meurtrières*, los riesgos y las consecuencias de un fracaso de aquéllos que estaban destinados a

tisser des liens, dissiper les malentendus, raisonner les uns, tempérer les autres, aplanir, raccommo... Ils ont pour vocation d'être des traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures. Et c'est justement pour cela que leur dilemme est lourd de signification : si ces personnes elles-mêmes ne peuvent assumer leurs appartenances multiples, si elles sont constamment mises en demeure de choisir leur camp, nous sommes en droit de nous inquiéter sur le fonctionnement du monde (Maalouf, 1998: 13-14).

Ante el fracaso evidente para establecer una sociedad tolerante, una convivencia armónica o, en su defecto, una coexistencia pacífica entre las distintas comunidades de un país que se precipita en el abismo, el espíritu de grupo heterodoxo del Círculo de los Bizantinos se diluye; unos escogen el sendero de la involución, otros el camino del exilio, y todos ellos parecen unos desorientados en un contexto geográfico e histórico desolador, el de una guerra civil donde nadie puede estar éticamente *au-dessus de la mêlée*. De ahí, esa confianza del propio Adam cuando reconoce que ha tenido una realidad distinta a la de Mourad, su mejor amigo, ya que no tenía familiares para proteger ni poseía propiedades heredadas de sus padres. Él nunca tuvo que luchar como una fiera para mantener el patrimonio familiar como señala en estas líneas:

Dans la famille d'artistes où j'ai grandi, on ne m'a pas inculqué les mêmes vertus. Ni ce courage physique, ni ce sens du devoir, ni cette fidélité. Dès les premières tueries, je suis parti, je me suis sauvé ; j'ai gardé les mains propres. Mon lâche privilège de déserteur honnête (Maalouf, 2012: 21-22).

Adam no quiso mancharse las manos, no quiso tomar partido en la lucha fratricida que empezaba a asolar a su país. Esta actitud también la tomó otro componente del grupo, Naïm, al que le dirige esas palabras, hablando de Mourad y preguntándose si puede existir una alternativa distinta:

Je voudrais seulement ajouter à ton interrogation, ce que je me suis souvent dit en songeant à notre ancien ami : toi et moi, nous avons dû nous éloigner du Levant pour essayer de garder les mains propres. Nous n'avons pas à en rougir, mais il serait aberrant de prôner l'exil comme solution unique à nos dilemmes moraux. Il faudra bien qu'on trouve, un jour ou l'autre, une solution sur place- s'il en est une, ce dont je ne suis plus tout à fait sûr... (Maalouf, 2012: 183).

El dilema moral en torno a la incipiente guerra en la que se sumergía el país se planteó en el Círculo de los Bizantinos, y así lo relata Adam, en los siguientes términos, al mencionar la existencia de ciertos debates y el carácter del conflicto:

les conflits qui agitaient notre pays étaient-ils simplement des affrontements entre tribus, entre clans, pour ne pas dire entre différentes bandes de voyous, ou bien avaient-ils réellement une dimension plus ample, une teneur morale ? En d'autres termes : valait-il la peine de s'y engager, et de prendre le risque d'y laisser la peau ? (Maalouf, 2012: 214).

Para ellos, en aquella época, uno de los conflictos en el que existía una verdadera causa era la guerra de España; a pesar de los excesos cometidos, valía la pena el sacrificio porque tenía una auténtica dimensión ética. Junto a la Guerra Civil española había otros acontecimientos históricos dignos del sacrificio, como señala Adam en este pasaje de su diario:

Pour nous, à cette étape de notre vie, il était entendu que la guerre d'Espagne, en dépit de ces exactions qui avaient été commises, était l'exemple même du conflit qui avait une vraie cause, une vraie dimension éthique, et qui méritait donc qu'on se sacrifie. Aujourd'hui, avec mon regard d'historien bientôt quinquagénaire, j'ai quelques doutes à ce sujet. A l'époque, je n'en avais pas, et mes amis non plus. Le seul autre combat qui, à nos yeux, méritait qu'on se sacrifie était la résistance au nazisme. Qu'elle soit française, italienne, soviétique ou allemande ; à tue-tête nous chantions « Bella ciao » et « L'Affiche rouge » d'Aragon, nous voulions tous être Stauffenberg ou, mieux encore, Missak Manouchian, menuisier arménien de Jounieh devenu le chef d'un réseau de résistants en France.

Notre tristesse, notre tragédie, c'est qu'il nous apparaissait que les combats que nous pourrions mener à notre époque et dans notre pays n'avaient pas la même pureté ni la même noblesse (Maalouf, 2012: 214).

El exilio llevará a Adam a París donde permanecerá 25 años sin regresar a su país de origen. Tras recibir la llamada de Tania, la mujer de Mourad, notificándole que éste, gravemente enfermo, desea verle antes de morir, Adam decide regresar a su tierra natal, a pesar de su hostilidad hacia él porque su comportamiento durante la guerra civil fue una traición a los valores que habían compartido. El reencuentro resulta imposible ya que cuando Adam llega, Mourad ya ha fallecido. No obstante, este regreso le permite reencontrarse con el pasado y anotar minuciosamente en su diario sus reflexiones sobre las actitudes tomadas por los distintos componentes del Círculo de los Bizantinos frente a los acontecimientos acaecidos en su juventud.

Toda reflexión sobre una emigración, que se convierte en definitiva en un país lejos del de su nacimiento, no puede eludir el debate en torno a la noción de identidad. Como afirma el autor del libro en *Les identités meurtrières*: «L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence» (Maalouf, 1998: 33) y, por ello, esta noción es dialéctica, permeable a la cultura y a los valores del país de acogida en el caso del inmigrante. Adam, que sostiene postulados ya expresados por Maalouf en sus ensayos y novelas, se aproxima a la concepción subjetiva de nación manifestada por la

escuela francesa, después de formular los motivos por los que renuncia a la ciudadanía vinculada a su país natal, en las siguientes líneas:

C'est d'abord à ton pays de tenir, envers toi, un certain nombre d'engagements. Que tu y sois considéré comme un citoyen à part entière, que tu n'y subisses ni oppression, ni discrimination, ni privations indues. Ton pays et ses dirigeants ont l'obligation de t'assurer cela ; sinon, tu ne leur dois rien. Ni attachement au sol, ni salut au drapeau. Le pays où tu peux vivre la tête haute, tu lui donnes tout, tu lui sacrifies tout, même ta propre vie ; celui où tu dois vivre la tête basse, tu ne lui donnes rien. Qu'il s'agisse de ton pays d'accueil ou de ton pays d'origine. La magnanimité appelle la magnanimité, l'indifférence appelle l'indifférence, et le mépris appelle le mépris. Telle est la charte des êtres libres et, pour ma part, je n'en reconnais aucune autre (Maalouf, 2012: 66).

Adam señala la superioridad de esta «charte des êtres libres» sobre todo otro tipo de factores como la lengua, la religión, los rasgos físicos que sustentaron los defensores de la concepción objetiva de nación pertenecientes a la escuela alemana. En las palabras de Adam se privilegia el factor psicológico, que exige el reconocimiento de los derechos civiles y políticos, así como la voluntad de vivir en una comunidad tanto en el presente como en el futuro. Ello se convierte en un plebiscito cotidiano. Y de ahí la observación de Amin Maalouf (1998: 57): «le pays d'accueil n'est ni une page blanche, ni une page achevée, c'est une page en train de s'écrire». No cabe, pues, esperar un afecto incondicional ya que ese está vinculado al total cumplimiento de la carta de los seres libres. Ello implica una cierta reciprocidad, un respeto de la singularidad que nunca debe estar en contradicción con la cultura del país receptor como indican estas consideraciones del escritor en su ensayo:

si j'adhère à mon pays d'adoption, si je le considère mien, si j'estime qu'il fait désormais partie de moi et que je fais partie de lui, et si j'agis en conséquence, alors je suis en droit de critiquer chacun de ses aspects ; parallèlement, si ce pays me respecte, s'il reconnaît mon apport, s'il me considère, avec mes particularités, comme faisant désormais partie de lui, alors il est en droit de refuser certains aspects de ma culture qui pourraient être incompatibles avec son mode de vie ou avec l'esprit de ses institutions (Maalouf, 1998: 59).

A pesar de esta voluntad de adopción, de integración, permanece un substrato de identidad vinculado a raíces familiares que Amin Maalouf reivindica y recrea en su obra *Origines*, en la que afirma:

Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par-delà les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le bruissement d'un nom.

Pour patrie, un patronyme ? Oui, c'est ainsi ! Et pour foi, une antique fidélité !

Je n'ai jamais éprouvé de véritable appartenance religieuse –ou alors plusieurs, inconciliables ; et je n'ai jamais ressenti non plus une adhésion totale à une nation –il est vrai que, là encore je n'en ai pas qu'une seule (Maalouf, 2004: 10).

En *Les désorientés* Adam ensancha esta visión de pertenencia dándole una nueva dimensión:

Quitter son pays est dans l'ordre des choses; quelquefois, les événements l'imposent ; sinon, il faut s'inventer un prétexte. Je suis né sur une planète, pas dans un pays, dans une ville. Si, bien sûr, je suis né aussi dans un pays, dans une ville, dans une communauté, dans une famille, dans une maternité, dans un lit... Mais la seule chose importante, pour moi comme pour tous les humains, c'est d'être venu au monde. Au monde ! Naître, c'est venir au monde, pas dans tel ou tel pays, pas dans telle ou telle maison (Maalouf, 2012: 59).

Otros integrantes del Círculo de los Bizantinos emprenden también el camino del exilio. Albert, antes de plantearse esa opción, pensó en suicidarse ya que era incapaz de soportar la realidad de su país.

Je ne pouvais plus [confiesa a Adam] vivre dans ce pays, et je ne parvenais pas non plus à le quitter. Je ne trouvais pas en moi la force de m'extraire de mon appartement, et j'en étais arrivé à me dire que le mieux serait que je m'endorme une dernière fois dans mes meubles, entouré de mes livres et de mes boîtes à musique, pour ne plus me réveiller, ou pour me réveiller... ailleurs [...] Je suis comme le rescapé d'un naufrage. J'avais du mal à sauter du navire qui prenait l'eau, mais maintenant que je n'y suis plus, il ne me viendrait pas à l'esprit de remonter à son bord. Pour moi cette page aussi est définitivement tournée [...] notre Levant est perdu, irrémédiablement (Maalouf, 2012: 143).

Albert habla del Levante soñado por los miembros del Círculo de los Bizantinos, un país de libertad y de progreso, un mosaico de culturas, de razas, de religiones viviendo en armonía. Pero, como afirma Naïm,

nous sommes à l'âge de la mauvaise foi et de camps retranchés. Qu'on soit juif ou arabe, on n'a plus le choix qu'entre la haine de l'autre et la haine de soi. Et si tu as le malheur d'être né, comme moi, à la fois arabe et juif, alors tu n'existes tout simplement pas, tu n'as même pas le droit d'avoir existé ; tu n'es qu'un malentendu, une confusion, une méprise, une fausse rumeur que l'Histoire s'est déjà chargée de démentir. Et ne t'avise pas de rappeler aux uns et aux autres que c'est en arabe que Maïmonide a rédigé le « Guide des égarés »! (Maalouf, 2012: 286-287).

El libro *La Guía de Perplejos o descarriados* del judío andalusí Maimónides, que abandonó Córdoba huyendo de la intolerancia de los almohades contra su comunidad, tenía como objetivo demostrar que la filosofía y la religión no eran incompatibles. En el libro, Maimónides sostenía que algunas personas estaban confusas, perplejas, desorientadas por las aparentes contradicciones entre filosofía y religión. Solo bastaba una lectura, un análisis correcto de los textos. Era necesaria una reflexión serena como también lo es para Naïm

hablar de lo que había ocurrido en el país. Tiene dudas que ello pueda darse y así se lo comunica a Adam:

Crois-tu que, dans notre cercle d'amis, ou dans ce qu'il reste, on peut encore parler de ces sujets avec sérénité ? Est-ce que le Juif que je suis pourra exprimer les nuances de sa pensée sans avoir à se proclamer, d'emblée, anti-israélien et antisioniste ? (Maalouf, 2012: 287).

Como Albert, Naïm piensa que *le Levant est perdu* y decide acudir al encuentro que organiza Adam a petición de la viuda de Mourad. Visitará el país y dice que « je me gaverai de bonnes choses, et je raconterai mes souvenirs d'enfance en évitant les sujets qui fâchent » (Maalouf, 2012: 287). Los apasionados debates del Círculo de los Bizantinos ya no podrán repetirse, prevalecerá la autocensura y con ello el distanciamiento. Naïm tendría muchas dificultades para que algunos de sus antiguos amigos pudieran admitir ese razonamiento no exento de crítica también hacia su propia comunidad judía:

Moi je déplore [dice Naïm] surtout que les miens soient aujourd'hui déconnectés de ce qui a été, au cours des siècles, leur rôle historique le plus significatif, le plus emblématique, le plus irremplaçable : celui du ferment humaniste global. C'est cela notre mission universelle, la mission qui nous a valu d'être détestés par les fanatiques, les chauvins, et tous les êtres obtus. Je comprends que l'on veuille devenir « une nation comme les autres », avec sa propre logique nationaliste. Mais dans cette mutation, quelque chose d'essentiel est en train de se perdre. On ne peut pas être à la fois farouchement nationaliste et résolument universaliste (Maalouf, 2012: 313).

El padre de Naïm escogió para su hijo un nombre *neutro*, porque quiso romper con la tradición familiar de poner a los hijos nombres vinculados a la religión judía y rechazaba que, sistemáticamente, los cristianos tenían que llevar nombres cristianos, los musulmanes nombres musulmanes y los judíos nombres judíos. Se preguntaba: ¿Por qué tenía todo el mundo que llevar en su mismísimo nombre el estandarte de su religión? Por este motivo optó por la neutralidad. Y a pesar de haber compartido, en su juventud, ideales similares a los de su hijo le aconsejó que abandonara *le Levant*:

Quand j'avais ton âge, j'avais moi aussi des amis estimables, des jeunes gens honnêtes, instruits, talentueux, appartenant à toutes les communautés, et qui avaient les ambitions les plus nobles. Pour moi, ils étaient plus importants encore que ma famille. Nous rêvions ensemble d'un pays où les citoyens ne seraient plus définis en priorité par leur appartenance religieuse. Nous voulions secouer les mentalités et bousculer les vieilles habitudes [...] j'ai eu, dans ma jeunesse, les mêmes idéaux que toi, les mêmes rêves de coexistence entre toutes les communautés, et que ce n'est certainement pas de gaieté de cœur que j'emmène aujourd'hui ma famille hors d'un pays où mes ancêtres ont vécu pendant cinq cents ans. Mais pour nous, vivre ici est devenu impossible, et tout me porte à croire que sera pire demain (Maalouf, 2012:279).

Para el padre de Naïm la coexistencia pacífica entre la comunidad judía y árabe era imposible y, de ahí, el abandono del país de sus antepasados. El conflicto árabe-israelí lo ha envenenado todo y para los judíos, como Naïm, ya no hay escapatoria posible, le recuerda su progenitor:

On pourrait effectivement dire que la guerre des Six Jours, c'est comme un Pearl Harbor qui aurait brillamment réussi. Pendant que les Israéliens exultent, les Arabes sont fous de rage, et nous, nous devenons leurs souffre-douleur. C'est minable de s'attaquer à des populations civiles sans défense, mais il ne faut pas attendre des foules humiliées qu'elles se montrent magnanimes et chevaleresques. Nous sommes désignés comme ennemis, et nous serons traités comme tels ; même toi, Naïm, et quelles que soient tes opinions. On est là ! Que cela nous convienne ou pas, il n'y a pas d'échappatoire (Maalouf, 2012: 281-282).

La única alternativa posible para ellos es el exilio. Resulta, en definitiva, un fracaso que alcanza a todas las comunidades incapaces de coexistir en un mismo espacio.

Adam ensancha el conflicto árabe-israelí y le da una dimensión que trasciende el marco del Próximo Oriente, para él es un enfrentamiento entre civilizaciones, y así se lo dice a Naïm:

Ce conflit qui a bouleversé nos vies n'est pas une question régionale comme les autres, et ce n'est pas seulement un affrontement entre deux « tribus cousines » malmenées par l'Histoire. C'est infiniment plus que cela. C'est ce conflit, plus que tout autre, qui empêche le monde arabe de s'améliorer, c'est celui qui empêche l'Occident et l'Islam de se réconcilier, c'est lui qui tire l'humanité contemporaine vers l'arrière, vers les crispations identitaires, vers le fanatisme religieux, vers ce qu'on appelle de nos jours « l'affrontement des civilisations ». Oui, Naïm, j'en suis persuadé, ce conflit qui a gâché ta vie et la mienne est aujourd'hui le nœud douloureux d'une tragédie qui va bien au-delà de nous ou de notre génération, bien au-delà de notre pays natal ou de sa région. Je le dis en pesant mes mots : c'est d'abord à cause de ce conflit que l'humanité est entrée dans une phase de régression morale, plutôt que de progrès (Maalouf, 2012: 279).

Para Ramez, otro de los integrantes del Círculo que se enriqueció como empresario, esta dimensión del conflicto se traduce en un menosprecio hacia los árabes.

Depuis des années [dice Ramez a Adam], je me réveille chaque matin avec deux sentiments opposés, l'un de joie et l'autre de tristesse. La joie d'avoir réussi dans ma profession, d'avoir gagné beaucoup d'argent [...] Mais aussi la tristesse de constater que mon peuple est au fond de l'abîme. Ceux qui parlent ma langue, ceux qui professent ma religion, sont partout déconsidérés, et souvent détestés. J'appartiens, de naissance, à une civilisation vaincue, et si je ne veux pas me renier, je suis condamné à vivre avec cette tache sur le front [...]

Quand je voyage en Europe, on me traite avec des égards, comme tous ceux qui sont riches. [...] Mais en eux-mêmes, ils me détestent et ils me méprisent. Pour eux je ne suis qu'un

barbare enrichi [...] je reste pour eux, moralement un va-nu-pieds. Pourquoi ? Parce que j'appartiens à un peuple vaincu, à une civilisation vaincue (Maalouf, 2012: 247).

Este menosprecio es resentido como una humillación por Nidal, el hermano integrista de Bidal, el único de los miembros del Círculo de la Bizantinos muerto en una guerra, que siguiendo el ejemplo de Hemingway, consideraba que no podía quedarse al margen de ella. Bidal reprocha a Adam, en una conversación que mantiene con él, su ambigüedad con el pretexto de su condición de historiador que quiere mantenerse neutral « entre l'agresseur et l'agressé, entre le prédateur et sa proie, entre les massacreurs et leurs victimes » (Maalouf, 2012: 360). Insinúa que se *había pasado al enemigo*, relatando el siguiente agravio histórico:

Depuis quatre cents ans, nous n'avons pas envahi un seul pays d'Occident, et ce sont toujours eux qui nous envahissent, eux qui nous imposent leur loi, eux qui nous soumettent et qui nous colonisent, eux qui nous humilient. Nous n'avons fait que subir, subir, subir... Mais toi, l'historien, soucieux de vérité et d'objectivité, tu nous renvoies dos à dos. « Ils nous détestent autant que nous les détestons... » Les torts sont partagés, c'est ça ?  
« Les Français débarquent en Algérie, ils annexent le pays, ils massacrent tous ceux qui leur résistent, ils font venir une population européenne qui se comporte comme si la terre lui appartenait et comme si la population locale n'était faite que pour obéir et servir [...] Ils emploient tous les moyens pour forcer les habitants à délaisser la langue arabe et à se détourner de l'islam. Puis, au bout de cent trente ans, ils s'en vont en laissant derrière eux un pays meurtri, dévasté, qui n'a jamais pu s'en remettre [...] Les juifs émigrent en masse vers la Palestine, ils colonisent la terre et chassent les habitants, qui deviennent du jour au lendemain des apatrides, et qui vivent depuis plus d'un demi-siècle dans les camps de réfugiés » (Maalouf, 2012: 358-359).

Ante la insistencia de Nidal en señalar que «en Occident tout ce qui émane de nous est regardé avec hostilité» (Maalouf, 2012: 356), y la humillación infligida a los países árabes e islámicos, Adam pide a su interlocutor una reflexión,

regarder en face nos propres manquements, nos propres travers, nos propres infirmités. Il faudra bien que nous finissions par regarder notre propre défaite, la gigantesque, la retentissante débâcle historique de la civilisation qui est la nôtre [...]  
Les vaincus sont toujours tentés de se présenter comme des victimes innocentes. Mais ça ne correspond pas à la réalité, ils ne sont pas du tout innocents. Ils sont coupables d'avoir été vaincus. Coupables envers leurs peuples, coupables envers leur civilisation. Et je ne parle pas seulement des dirigeants, je parle de moi, de toi, de nous tous. Si nous sommes aujourd'hui les vaincus de l'Histoire, si nous sommes humiliés aux yeux du monde entier comme à nos propres yeux, ce n'est pas seulement la faute des autres, c'est d'abord notre faute (Maalouf, 2012: 363).

De forma sintética encontramos en la exposición de motivos de Adam para explicar la debacle sufrida por los árabes y la consiguiente humillación a lo largo de esos últimos



cuatrocientos años, los argumentos expresados por Amin Maalouf en *Les croisades vues par les Arabes* (1983).

En todos los ensayos y en casi todas las novelas de Amin Maalouf aparece, bajo distintas formas, el impacto de esa debacle y humillación y sus consecuencias y, en casi toda su obra, se constatan las dificultades de un encuentro y de una convivencia pacífica entre ambas civilizaciones.

A modo de conclusión reproducimos los argumentos formulados por Naïm y por Adam a la pregunta de Dolores, la compañera del protagonista de *Les désorientés*, al referirse al Próximo Oriente: ¿Por qué la fe ocupa tanto espacio en esta región del mundo? La respuesta de Naïm es:

C'est l'Occident qui est croyant, jusque dans sa laïcité, et c'est l'Occident qui est religieux, jusque dans l'athéisme. Ici, au Levant, on ne se préoccupe pas des croyances, mais des appartenances. Nos confessions sont des tribus, notre zèle religieux est une forme de nationalisme... (Maalouf, 2012: 501).

Y Adam la enriquece añadiendo:

Et aussi une forme d'internationalisme. C'est les deux à la fois. La communauté des croyants remplace la nation ; et dans la mesure où elle enjambe allègrement les frontières des Etats et des races, elle se substitue aussi aux prolétaires de tous les pays qui, paraît-il, devaient s'unir (Maalouf, 2012: 247).

Ello conlleva evidentes riesgos de conflictos. Si este internacionalismo de carácter identitario y defensivo pretende ser hegemónico, exclusivo y totalitario, se mantendrá *le dérèglement du monde* como insistía Amin Maalouf (2009) en un ensayo en el que señalaba que todavía estamos a tiempo de superar el conflicto de civilizaciones y entrar en la edad adulta.

### Referencias bibliográficas

- MAALOUF, A. (1983) *Les Croisades vues par les Arabes*. Paris: Jean-Claude Lattès.
- , (1998) *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset.
- , (2004) *Origines*. Paris: Grasset.
- , (2009) *Le dérèglement du monde*. Paris: Grasset.
- , (2010) «Discours d'Amin Maalouf lors de la réception du Prix Príncipe de Asturias» in [www.scribd.com/fullscreen/47401096?access\\_key=key5jumm1n0wog0mcyt6h7](http://www.scribd.com/fullscreen/47401096?access_key=key5jumm1n0wog0mcyt6h7), (Consultado el 14/04/2014).
- , (2012) *Les désorientés*. Paris: Grasset.

## **L'EXPERIENCE DE LA GRANDE GUERRE DANS LA LITTERATURE D'HENRI BARBUSSE ET DE ROLAND DORGELES**

Cristina Solé Castells

Universitat de Lleida

### **Resumen**

Barbusse y Dorgelès participaron en la Primera guerra mundial, como voluntarios. Tras el conflicto bélico, ambos escriben sendas novelas inspiradas en su experiencia de la guerra, en las que narran la vida cotidiana de los soldados durante el conflicto con idéntica finalidad: evitar que tras la guerra, caiga en el olvido el sacrificio realizado por tantos héroes anónimos.

A pesar de la evidente distancia que separa a ambos escritores tanto desde el punto de vista estilístico como en su percepción de la guerra, del ser humano y de su destino, ambos coinciden en numerosas reflexiones sobre los acontecimientos que vivieron y sobre el destino de la sociedad de su tiempo.

Nuestro trabajo se propone realizar un análisis en profundidad de estas coincidencias y diferencias, poniendo el acento en las primeras, que son las menos estudiadas y las menos evidentes.

### **Résumé**

Barbusse et Dorgelès ont pris part aux combats de la Grande guerre comme volontaires. La guerre finie, les deux ont écrit des romans inspirés de leur expérience personnelle durant le conflit armé. Ils y retracent la vie quotidienne des soldats pendant la guerre. Leur but est dans les deux cas, d'éviter que le sacrifice fait par tant de petits soldats inconnus tombe dans l'oubli une fois la paix rétablie.

Malgré la distance évidente qui sépare les deux écrivains, aussi bien dans leur style narratif que dans leur perception de la guerre, de l'être humain et de son destin, ils ont en commun de nombreux éléments dans leurs réflexions concernant les événements qu'ils ont vécus et le destin de la société de leur époque.

Notre article a pour but d'entreprendre une analyse détaillée des ressemblances et des dissemblances, tout en mettant l'accent sur les premières, qui sont les moins évidentes et les moins étudiées.

Henri Barbusse et Roland Dorgelès ont pris part aux combats de la Grande guerre, où tous les deux se sont portés volontaires dans l'infanterie. En 1914 Barbusse avait 41 ans et une santé délicate qui le dispensaient de tout service actif. Dorgelès, à son tour, avait 29 ans et avait été réformé deux fois pour des problèmes pulmonaires. Pourtant les deux écrivains partageaient un sens profond du devoir qui les a menés à s'engager dans la guerre par patriotisme et par leur volonté ferme de ne pas laisser défendre le pays seulement par les autres. Comme tant d'autres, les deux écrivains ont vécu l'expérience terrible des tranchées. Ils ont ressenti la même détresse face à cette guerre à machines, anonyme et aux conséquences insoupçonnées, qui a traumatisé l'Europe.

La guerre finie, les deux auteurs ont écrit des romans inspirés de leur expérience personnelle durant le conflit armé: Barbusse publie *Le feu* en 1917 et, deux ans plus tard, il reprend le sujet dans *Clarté*. Dorgelès à son tour publie *Les Croix de bois* et *Le cabaret de la belle femme*<sup>1</sup>, en 1919, et tout le long de sa vie il reprendra à plusieurs reprises le sujet de la Grande guerre dans d'autres ouvrages. *Souvenirs sur Les Croix de bois*<sup>2</sup> (1929), *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre* (1949) en sont des exemples.

Malgré la distance qui sépare les deux écrivains, aussi bien dans leur style narratif que dans leur différente perception de l'être humain et de la société, et dans leur attitude face à la vie -souvent antagonique-, les deux auteurs ont en commun de nombreux éléments dans leurs réflexions concernant les événements qu'ils ont vécus et dans leur perception de la société de leur époque.

Dans leurs romans ils retracent la vie quotidienne des soldats pendant la guerre tout en affirmant leur volonté de rester fidèles à la réalité. Le but qu'ils se sont fixé est d'éviter que le sacrifice énorme fait tant de petits soldats inconnus tombe dans l'oubli une fois la paix rétablie, car ils sont convaincus que tant de sang versé et tant de douleur ressentie ne seront utiles à l'avenir que s'ils sont préservés de l'oubli. L'écriture est l'arme la plus efficace dont ils disposent pour y aboutir. « Tout ça s'use dans vous et s'en va, on ne sait comment. [...] On est des machines à oublier. Les hommes, c'est des choses qui pensent un peu, et qui, surtout, oublient. Voilà ce qu'on est » (Barbusse, 1965: 359) - écrivait Barbusse en 1917.

---

<sup>1</sup> Dans le projet littéraire initial de Dorgelès, ne devaient faire qu'un seul et même livre. Mais il redoutait que les éditeurs pourraient refuser un volume de 600 pages. Il décida alors d'en faire deux ouvrages. La première édition est de 1919 pour les deux romans. Mais en 1922 Barbusse publie une nouvelle édition de *Le Cabaret de la belle femme* augmentée d'un conte. Finalement en 1928 paraît l'édition définitive, augmentée de deux contes et de 3 chapitres inédits qui devaient initialement paraître dans *Les Croix de bois*.

<sup>2</sup> Il s'agit d'un recueil d'articles parus dans la revue *Les Nouvelles littéraires* entre le 24 novembre et le 15 décembre 1928.

Malgré que dans leurs romans comme dans leurs essais Dorgelès et Barbusse se montrent contraires aux affrontements armés, ils n'y expriment pas un pacifisme radical, comme celui de Romain Rolland. Les deux écrivains partagent l'idée que la guerre est la conséquence de la courte vue des politiciens et des savants, mais lorsqu'elle est là, ils sont d'avis qu'on n'a pas le droit de rester passif: on a le devoir moral de combattre et de vaincre: « Les soldats font leur devoir et le font jusqu'au bout pour des raisons plus hautes que la peur de la misère, de la souffrance, de la mort » (Becker, 1999: 49) - écrivait Barbusse en 1918.

Par ailleurs l'action joue un rôle de première importance dans la pensée et dans la littérature des deux écrivains. Elle stimule le développement et l'affermissement de l'identité de chaque individu. Des années plus tard, d'autres écrivains aussi dissemblables que Sartre, Malraux, Drieu la Rochelle, ou Montherlant, parmi d'autres, vont rejoindre Dorgelès et Barbusse dans le développement de ce sujet dans leurs romans et/ou dans leurs essais. L'espace de la guerre possède à cet égard une importance particulière: le combat est action trépidante et constante. Il fait vivre à ceux qui y participent des expériences d'une intensité dramatique extraordinaire et unique.

Dans leurs romans, ils offrent au lecteur une peinture similaire de la vie dans les tranchées, des dangers courus par les soldats, des rigueurs et des privations de toutes sortes qu'ils ont subies, de leur fatigue... Pourtant les leçons qu'ils tirent de la guerre sont dissemblables, voire antagoniques. Dorgelès trouve dans la guerre -en plus de l'occasion de réaliser son sentiment patriotique- un espace qui lui permet de s'évader de la monotonie de la vie quotidienne, de vivre intensément, et particulièrement de vivre « une grande aventure » (Dorgelès, 1949: 47), dans le but d'écrire ensuite un roman singulier: « Je crois qu'il y a quelque chose d'extraordinaire à écrire avec cela. Et si peu d'écrivains l'ont vu » (Dorgelès, 2003: 84), écrit-il à Mado, et quelques semaines plus tard, en s'adressant à sa mère: « Je voulais absolument voir la guerre, car comment écrire mon livre sans cela. J'ai vu des choses épatantes qui me permettront d'écrire quelque chose de neuf » (Dorgelès, 2003: 94).

Dorgelès, comme Barbusse, décrit fidèlement dans son roman les moments de douleur, de désarroi, mais il y raconte également les moments de détente, de rires, lorsque les soldats sont au repos. Dans *Les Croix de bois* il affirme:

Oh! Non, vous n'auriez pas du mourir... Une telle joie était en vous qu'elle dominait les pires épreuves. Dans la boue des relèves, sous l'écrasant labeur des corvées, devant la mort même, je vous ai entendu rire: jamais pleurer. [...] Pour raconter votre longue misère, j'ai voulu rire aussi, rire de votre rire (Dorgelès, 1968: 436).

Les combattants qu'il dépeint sont des hommes simples, comme ceux de Barbusse. Mais, à la différence des protagonistes de *Le Feu*, les personnages de Dorgelès ne se posent guère de questions philosophiques et, malgré les conditions de la guerre, dans les jours de repos, ils essaient de vivre comme ils l'avaient fait avant le conflit. Ainsi dans les repas en commun, ils ont même établi l'interdiction de parler de la guerre : « [o]n parle de son métier, de ses amours, de ses affaires, avec de la gaieté partout » (Dorgelès, 1968: 169-170). Les privations et les misères que comporte la guerre y sont même interprétées souvent de façon optimiste, comme des leçons de bonheur : elles apprennent aux êtres humains à prendre conscience de la valeur de tant de petites choses auxquelles ils étaient habitués et dont ils n'avaient jamais pensé à la beauté et à l'importance. L'un des personnages des *Croix de bois*, Berthier, réfléchit à cet égard : « Il a fallu la guerre pour nous apprendre que nous étions heureux. [...] -Oui, il a fallu connaître la misère, approuve Gilbert. Avant, nous ne savions pas, nous étions ingrats... » (Dorgelès, 1968: 171). Et, quelques lignes plus loin :

Maintenant nous savourons la moindre joie, ainsi qu'un dessert dont on est privé. Le bonheur est partout : c'est le gourbi où il ne pleut pas, une soupe bien chaude, la litière de paille sale où l'on se couche, l'histoire drôle qu'un copain raconte, une nuit sans corvée (Dorgelès, 1968: 172).

Par contre Barbusse ne retrace dans son roman que l'horreur, la misère et les injustices subies par les soldats dans la confrontation armée. Ni au repos, ni en permission, on n'y trouve guère des moments de joie, des répit d'espoir. Dans *Le Feu* l'enfer du combat ou son souvenir accapare -et gâche- chaque instant de la vie des combattants. À lire *Le Feu* on se demande, en suivant Thabeth Ouali, « comment il s'est pu qu'une telle armée ait même tenu, avant de vaincre » (Ouali, 2011 : 122). En fait, la souffrance, l'injustice, le désarroi et la mort sont présents non seulement dans les romans de Barbusse consacrés à la guerre, mais dans l'ensemble de sa production littéraire. Des expressions telles que « monde de souffrance », « amertumes de l'existence » ou « angoisse des êtres » se répètent comme un écho de poème en poème, de roman en roman. La souffrance et la mort dominent tous les niveaux de l'existence des êtres humains: la conscience du *moi* individuel, la vie familiale et professionnelle, les rapports sociaux... La société tout entière se fond et se confond dans un cri de douleur profond et déchirant. La trilogie romanesque formée par *L'enfer* (1908), *Le Feu* (1916) et *Clarté* (1918) est particulièrement illustrative à cet égard.

Pour Barbusse la souffrance et la mort sont en dernier ressort très utiles au progrès des personnages individuels et à celui de l'humanité dans son ensemble. Dans ses romans consacrés à la guerre, seule la douleur en rapport étroit avec l'action donne aux personnages

qui la subissent une lueur d'espoir : elles mènent les personnages de Barbusse à ce qu'il appelle la découverte de « la vérité ». Lorsque la guerre se termine, les soldats sont devenus éclairés: « [...] leurs yeux sont ouverts. Ils commencent à se rendre compte de la simplicité sans bornes des choses. Et la vérité non seulement met en eux une aube d'espoir, mais aussi y bâtit un recommencement de force et de courage » (Barbusse, 1965: 375).

La découverte de « la vérité » a, d'après Barbusse, une double dimension: elle permet aussi bien le progrès de la société dans son ensemble que l'affermissement de la conscience individuelle: c'est-à-dire la prise de conscience de soi et l'assomption de l'individualité et de la différence de chaque être humain, c'est-à-dire, sa « détermination » (Poulet, 1985: 5). Les deux sont étroitement liées dans la pensée de Barbusse: pour lui l'individu se définit par rapport à la société. Staliniste convaincu, il pense que la grandeur de l'intérêt commun, et la petitesse des intérêts individuels est cause que tous les hommes se ressemblent, sans que cela comporte le renoncement à la différence et aux particularismes de chacun. Mais au centre de sa pensée il y a toujours la cause collective, même si elle comporte des sacrifices individuels. Il est d'avis que la tuerie dans le combat a beau être dans tous les cas un acte ignoble, elle est parfois nécessaire:

L'œuvre de l'avenir sera d'effacer ce présent-ci (...) comme quelque chose d'abominable et d'honteux. Honte à la gloire militaire, honte aux armées, honte au métier de soldat, qui change les hommes tout à tour en stupides victimes et en ignobles bourreaux. Oui, honte: c'est vrai, mais c'est trop vrai, c'est vrai dans l'éternité, pas encore pour nous. (Barbusse, 1965: 282)

Au dire de Barbusse, la dévastation produite par la guerre sera probablement utile aux sociétés de l'avenir: elle apprendra aux nations à chercher d'autres chemins plus civilisés pour résoudre leurs différences. Mais sa pensée va évoluer vite vers la radicalisation. Dans son essai *Le couteau entre les dents. Aux intellectuels* (1921 : 42-45), Barbusse accepte et justifie l'emploi de la violence et de tous les moyens efficaces pour aboutir à son objectif: l'abolition de l'injustice sociale. La violence et la mort deviennent ainsi sacrifice. Sacrifice nécessaire pour le salut de l'humanité: le sacrifice -dont la mort- de quelques-uns favorise la réussite de ceux qui viendront après eux, et qui seuls parviendront au seuil de l'avenir. Dans une lettre à sa femme, il écrivait: « [j]e crois à la nécessité du sacrifice dans une guerre qui est une guerre de libération sociale, comme celle de 1792 » (Barbusse, 1937 : 99). Il s'agit donc d'une violence fondatrice.

Par ailleurs, pour lui, la réussite de cette violence fondatrice est étroitement liée à la temporalité: Barbusse est d'avis qu'il faut profiter de la guerre, et du découragement collectif

qu'elle commençait à produire dans la société française de 1915<sup>3</sup>, pour déclencher une action révolutionnaire rapide et tranchante. Cette formule permettrait, d'après lui, en finir rapidement avec l'injustice, avec le système politique en place qu'il juge décadent, et avec la violence elle-même. Dans ses romans il reproduit fidèlement cette pensée non seulement dans le fond, mais aussi dans la forme: après une longue narration de la fiction romanesque, l'action se termine toujours par une série de réflexions morales et sociales qui mènent les personnages à la découverte de « la vérité » et à agir en conséquence. De nombreux spécialistes ont signalé que la vitesse excessive avec laquelle se produit ce changement bâcle la fin de ses romans: le lecteur a l'impression que l'auteur s'est laissé porter par l'impatience ou par son inexpérience et qu'il a été incapable de rédiger un dénouement équilibré et progressif. Cette violence formelle que Barbusse impose à ses romans va de pair avec sa conviction qu'il est possible parvenir sur-le-champ à bâtir une société nouvelle par une action révolutionnaire sommaire et tranchante qui garantirait, d'après lui, un nouvel ordre politique capable d'imposer une paix durable, et de garantir à tous les citoyens ce que Barbusse appelle la justice sociale.

Romain Rolland dans une lettre de février 1922, exprimait à Barbusse son inquiétude pour la passion de l'immédiateté, à son avis excessive et irréaliste, qui le dominait, et lui conseillait de ne pas perdre de vue la réalité. Ce sujet a été au centre d'une longue et aigre polémique entre les deux écrivains :

Vous avez, Barbusse, le généreux besoin d'agir, d'agir à tout prix, pour arracher les peuples aux misères présentes et à celles, plus angoissantes encore de l'avenir menaçant. [...] Mais j'ai, moi, un autre besoin : celui de voir la réalité telle qu'elle est, non telle que je la désire.  
(Rolland, 1970 : 211)

Les écrits de Dorgelès, par contre, sont un chant à la vie. Ils débordent d'optimisme et d'espoir. Le narrateur des *Croix des bois* expose admirablement le point de vue de l'auteur lorsque, la veille d'une attaque contre les Allemands, les soldats assistent à la messe et prient Dieu:

Nous acceptons tout: les relèves sous la pluie, les nuits dans la boue, les jours sans pain, la fatigue surhumaine qui nous fait plus brutes que les bêtes; nous acceptons toutes les souffrances, mais laissez-nous vivre, rien que cela: vivre... Ou seulement le croire jusqu'au bout, espérer toujours, espérer quand même (Dorgelès, 1968 : 241).

---

<sup>3</sup> Lorsque la Grande Guerre a commencé, en 1914, la société française était convaincue que la guerre serait courte et les mobilisés partent confiants. Pourtant, en 1915 on commençait à prendre conscience que le conflit serait plus long et plus meurtrier de ce qu'on avait prévu.

Dans la pensée de Dorgelès « l'homme prévaut toujours sur l'idée » (Dupray, 2000 : 349). Exercer la violence contre les êtres humains, porter atteinte à leur liberté quel qu'en soit le but, est donc inacceptable pour lui. Toute sa vie il restera fidèle à ce principe. Par ailleurs il a toujours pris soin de se tenir à distance des différents discours politiques, et a refusé de se laisser embrigader par un parti ou dans une quelconque idéologie. C'est pour cela que, lors de l'Occupation, il est devenu suspect auprès des autorités nazies. Il a été accusé d'avoir une attitude ambiguë, car il aidait volontiers des personnes appartenant aux groupes et aux idéologies les plus divers. Ceci a été cause qu'il s'est fait traiter de « enjuivé », « gaulliste », « communiste », « terroriste »... En mai 1944, averti de sa prochaine arrestation par la Gestapo, il a été obligé de quitter son domicile pour prendre refuge à Aspet, village dont le maire était devenu son ami. De là, il collabora avec la Résistance.

Dorgelès fut toujours un homme de tempérament bienveillant et pacifiste qui se définissait comme « anarchiste chrétien » (Dupray, 2000 : 29). Il était pour le bonheur de chacun et pour la fraternité universelle. Mais il ne partagera jamais l'idée barbusienne d'y aboutir au moyen de la répression et de la force.

Loin de là, nous retrouvons dans *Les Croix de bois* quelques évocations de la doctrine de l'Unanimisme, que Romain Rolland avait développée en 1908 dans son volume *La vie unanime* et qui restait très connue à l'époque où Dorgelès et Barbusse écrivent. À la différence de Jules Romains, Dorgelès ne situe pas la formation d'unanimes dans l'espace de la ville, mais dans celui de la guerre. Mais il y décrit également l'existence d'une *âme collective*, d'une conscience enthousiaste de collectivité, de solidarité et de fraternité qui forment une individualité nouvelle: celle du groupe (l'unanime), beaucoup plus forte et plus puissante que celle de chaque individu isolé. Leurs trajets parallèles forment ainsi un mouvement collectif libre et spontané qui ne nie à aucun degré l'individu. C'est ce qui se produit dans *Les Croix de bois* à l'occasion d'une attaque des soldats français contre les tranchées allemande: les premiers se sentent tout à coup reliés dans une volonté collective qui les saisit et les dépasse, et dont la force prodigieuse les mène à la victoire :

Toutes les sapes, toutes les tranchées étaient pleines, et de se sentir ainsi pressés, reins à reins, par centaines, par milliers, on éprouvait une confiance brutale. Hardis ou résignés, on n'était plus qu'un grain dans cette masse humaine. L'armée, ce matin-là, avait une âme de victoire (Dorgelès, 1968: 264).

Le même phénomène se reproduit à l'occasion d'un défilé qui suit la victoire militaire. Les soldats sont fiers de leur prouesse : « Le régiment, soudain, ne fut plus qu'un être unique.



Une seule fierté : être ceux qu'on salue ! Fiers de notre boue, fiers de notre peine, fiers de nos morts ! » (Dorgelès, 1968 : 304).

Pourtant, dans la fiction de Dorgelès la formation d'unanimes n'aboutit pas dans tous les cas à la victoire ou au succès. Ainsi, dans *Les Croix de bois*, lors du lancement d'obus allemands contre les tranchées françaises c'est la peur des soldats traqués qui donne lieu à la formation d'un unanime: « Sous cette mort tonnante, on n'est plus qu'un tas qui tremble, une oreille qui guette, un cœur qui craint... » (Dorgelès, 1968 : 276).

Écrivain humaniste, amoureux de la vie et de la liberté, Dorgelès a pour but de dépeindre la guerre sous ses aspects les plus humains. Lorsqu'il a publié *Les Croix de bois* il connaissait *Le Feu* de Barbusse. Il a voulu subtilement faire la différence entre son roman et celui de Barbusse en précisant à plusieurs reprises que, à la différence d'autres romans sur la Grande Guerre, dans *Les Croix de bois* il ne racontait pas SA guerre, mais LA guerre sous tous ses aspects, telle qu'il l'a vécue.

Dorgelès restera fidèle toute sa vie aux engagements qu'il annonçait déjà dans *Les Croix de bois* : le patriotisme, la liberté, et la préservation de la mémoire de ceux qui ont donné leur vie pour la France, la foi dans l'avenir, et surtout l'amour de l'autre, qu'il soit français ou étranger, et une grande indulgence envers les défauts et les contradictions des êtres humains, comme en fait preuve son attitude envers l'Allemagne à la fin de la Seconde guerre mondiale: malgré avoir été menacé et persécuté, malgré les atrocités commises par les nazis, dès la libération il a été l'un des premiers à se déclarer partisan du pardon et de l'amnistie: « Il faut faire preuve de clémence envers les fanatiques et les faibles qui se sont trompés de chemin » (Dupray, 2000 : 365-366), a-t-il écrit. Des années plus tard, en juin 1971 à l'occasion des cérémonies pour le 49<sup>ème</sup> anniversaire des combats à Verdun il a prononcé un discours où il a réaffirmé sa revendication d'une réconciliation franco-allemande définitive et dans son refus de la guerre: « Il faut tuer la guerre. Ce serait la plus noble des victoires » (Dupray, 2000 : 207), a-t-il lancé.

Dorgelès est un humaniste qui a le sens du concret. Mais il n'en reste pas aux données immédiates du réel. Dans son écriture il laisse paraître l'existence d'une réalité spirituelle extérieure à l'individu, capable de générer des continuités restreintes à des moments précis - des unanimes-. Grâce à cette réalité spirituelle -que l'écrivain suggère mais à laquelle il ne fait pas d'allusion directe- il est donc possible, dans l'écriture de Dorgelès, de transcender les limites individuelles et de devenir plus grand que soi. Il n'est pas question pour lui de renverser l'organisation sociale en place, mais de l'améliorer et de la rendre plus juste en faisant appel à la conscience et à l'âme de chaque être humain. Ce sont ces facultés inhérentes

à la nature humaine qui permettent de générer un pouvoir énorme issu de la fusion d'une multiplicité de volontés.

Barbusse, pour sa part, nie l'idée d'une essence humaine de nature spirituelle, et s'anticipe à la thèse que Sartre formulera plus tard, et qui préconise que « [l']existence précède l'essence » (Sartre, 1996 : 26). L'œuvre littéraire de Barbusse, comme celle de Sartre, affirme le pouvoir de l'homme pour se créer une «essence» de son choix. Pour les deux auteurs, comme pour Nietzsche, la transcendance de l'homme est liée à sa volonté et à sa détermination. Et elle apparaît comme étant la seule voie pour aboutir à l'objectif rêvé par Barbusse: un avenir nouveau entièrement bâti par la raison humaine, libéré du poids mort du passé et de ses valeurs révolues, et libre de la superstition qu'est pour lui toute religion.

Nous avons fait référence à la douleur comme un élément clé dans la volonté de transcendance. Elle a une valeur initiatique. Triompher de la douleur est pour l'homme barbusse la preuve même de sa grandeur. Une fois vaincue, la douleur devient la marque de l'homme-dieu. Et elle conduit l'homme à sa réalisation et à sa divinisation, puisque tout est en lui.

Barbusse lui-même établissait souvent un parallélisme entre quelques-uns de ses «héros», qu'il définit comme « voleur[s] de vérité » (Barbusse 1991: 285), et le héros mythique Prométhée. La douleur éternelle à laquelle ces personnages sont condamnés trouve son équivalence dans la souffrance que Zeus infligea à Prométhée, le voleur du feu divin. Prométhée vola le feu, symbole de vie. Le héros barbusse vole la vérité, qui est symbole de vie aussi. Mais il dépasse le personnage mythique, et s'arroge le pouvoir de changer la punition en prix, la faiblesse en force, le mal en bien, bref, une nouvelle religion: la religion Humaine.

### Références bibliographiques

BARBUSSE, H. (1965, 1<sup>ère</sup> éd. 1916) *Le Feu*. Paris : Flammarion col. Le Livre de poche.

--, (1919) *Clarté*. Paris : Flammarion.

--, (1937) *Lettres à sa femme*. Paris : Flammarion.

--, (1991, 1<sup>ère</sup> éd. 1908) *L'Enfer*. Paris: Flammarion.

--, (1921) *Le couteau entre les dents. Aux intellectuels*. Paris : Clarté.

DORGELES, R. (1968, 1<sup>ère</sup> éd. 1919) *Les Croix de bois*. Paris : Le Livre de poche.

--, (1961, 1<sup>ère</sup> éd. 1920) *Le cabaret de la belle femme*. Paris : Flammarion col Le Livre de poche.

--, (1929) *Souvenirs sur les Croix de bois*. Paris : À la Cité des livres.

- , (1949) *Bleu horizon : pages de la Grande Guerre*. Paris : Albin Michel.
- , (2003) *Je t'écris de la tranchée*. Paris : Albin Michel.
- BECKER, A. (1999) « Écrire la Grande Guerre », *Le Magazine Littéraire*, n° 378, p. 49.
- OUALI, T. (2011) *Humanisme et engagement : la première guerre mondiale dans Les Croix de bois de Roland Dorgelès*. Thèse de doctorat. Université de Lyon III.
- POULET, G. (1985) *La pensée indéterminée I*. Paris : PUF.
- ROLLAND, R. (1970) *Textes choisis*. Paris : Éditions Sociales.
- DUPRAY, M. (2000) *Roland Dorgelès, un siècle de vie littéraire*. Paris : Albin Michel.
- SARTRE, J.P. (1996, 1<sup>ère</sup> éd. 1946) *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard.

## LA VISIBILITÉ DES STRUCTURES GRAMMATICALES

Álvaro Arroyo Ortega

Universidad Complutense de Madrid

[aarroyoo@ucm.es](mailto:aarroyoo@ucm.es)

### Resumen

A pesar de su simplicidad, a menudo sólo aparente, algunas estructuras gramaticales son difíciles para los estudiantes de FLE. Por lo tanto hemos intentado encontrar soluciones satisfactorias en las imágenes. Sorprendentemente estas *imágenes gramaticales* nos han proporcionado no sólo buenos recursos didácticos sino también explicaciones semánticas y sintácticas, e incluso pragmáticas, muy precisas donde intervienen conceptos como la distancia, la presencia o ausencia y el énfasis o primer plano.

### Résumé

Malgré leur simplicité, qui n'est souvent qu'apparente, certaines structures grammaticales sont difficiles pour les étudiants de FLE. Nous sommes donc allés chercher du côté des images pour trouver des solutions satisfaisantes. Étonnamment, ces *images grammaticales* nous ont fourni non seulement de bonnes solutions didactiques mais aussi des explications sémantico-syntaxiques, et même pragmatiques, très fines qui font intervenir des concepts de distance, de présence, absence et effacement, et de mise en relief.

### Introduction

La visibilité, selon le Trésor de la Langue Française informatisé, « est la possibilité pour un objet d'être perçu par le sens de la vue » et, en particulier, « d'être vu facilement, d'être aisément perçu dans sa structure, ses détails ». De plus, pour une chose non matérielle, la visibilité est « la possibilité [...] de se manifester aux sens, à l'esprit ; ce caractère qui la rend manifeste ». Or, l'image matérielle fixe (Bounie, 2015) est l'un des supports de la visibilité, comprise surtout « comme saillance émotionnelle » (Monneret, 2004 : 65). Alors, l'image pourrait-elle rendre manifeste les structures grammaticales, leurs détails, leur sens

profond, puisque, par ailleurs, l'image « a pour spécificité de mouvoir donc d'émouvoir » (Mondzain, 2003 : 27) ? C'est ce que nous prétendons en travaillant sur l'image de quelques éléments grammaticaux complexes ou difficiles pour les hispanophones en FLE.

Notre objectif est donc multiple :

1. Montrer comment l'image peut devenir un moyen plus performant pour l'enseignement-apprentissage de la grammaire du FLE.
2. Montrer que l'image peut nous révéler de nouveaux aspects de certains éléments grammaticaux aussi bien du point de vue sémantique que syntaxique et pragmatique. Et qu'elle est, donc, nécessaire à la construction d'une grammaire qui se voudrait globale (Riegel Pellat et Rioul, 2006).
3. Montrer que « l'image grammaticale » nous suggère très facilement des stratégies et des pratiques à mettre en place aussi bien pour le professeur que pour l'apprenant.

La méthode que nous employons, nous ne l'avons pas encore dit, est simple : nous utilisons la fonction « images » des moteurs de recherche disponibles sur internet. Toutes les interrogations ont été refaites entre mars et juin 2015.

### Exemple 1

Le premier exemple que nous allons analyser est la différence entre *elle est mon amie* et *c'est mon amie*. Wilmet (1998 : 266), à propos de *c'est/elle est ma femme*, admet que « leur utilisation adéquate ne va pas sans quelque subtilité ». Si nous lançons le moteur de recherche, les images que nous obtenons pour *elle est mon amie* montrent toujours deux femmes, ou un homme et une femme, qui sont physiquement très proches. Les deux énonciateurs sont présents sur l'image. Alors que, pour *c'est mon amie* le locuteur n'est pas présent. C'est donc le contact, le rapprochement, généralement physique mais d'autres rapprochements psychologiques sont envisageables, qui marque la différence. D'une certaine manière dans *elle est mon amie* il y a une mise en relief, l'amitié est plus forte, parce que « plus sentie », que dans *c'est mon amie*. Cela rejoint la dimension morfo-syntaxique, puisque le pronom *elle* est référenciel alors que *ce* ne l'est pas. *Elle* exprime une présence, une identité, une « existence pour moi », une double existence. Regardons les contextes qui nous sont montrés sur les sites et essayons de tirer profit de ce que « l'image grammaticale » nous montre :

- (1) Parce qu'**elle est mon amie** et que je suis drôlement fière d'être la sienne...

La réciprocité inhérente à cet exemple (*elle est mon amie, je suis son amie*) oblige une double existence, une double présence, donc la présence du pronom personnel sujet ; et puis

le pronom anaphorisant *la sienne* doit reposer sur la présence du pronom anaphorisé *elle* : ??parce que c'est mon amie et que je suis drôlement fière d'être la sienne.

(2) Quant à Marie, sa sœur, **elle est mon amie**

L'emphase exprimée par la duplicité *Marie* et *sa sœur* demande tout naturellement une mise en relief exprimée par une présence, donc par *elle* : ??quant à Marie, sa sœur, c'est mon amie.

(3) Dans le tumulte des hommes et des événements, la solitude était ma tentation. Maintenant, **elle est mon amie**.

La personnification doit s'appuyer sur la personne pour la rendre effective, pour qu'elle existe, sur une présence : ??dans le tumulte des hommes et des événements, la solitude était ma tentation. Maintenant, c'est mon amie.

(4) Ma maman n'est pas seulement ma mère, ma protectrice, mais aussi, et peut-être avant tout, **elle est mon amie**.

Le rapprochement physique est nécessaire pour que l'amitié soit sentie au même niveau que la protection. L'éloignement que l'on sentirait avec *c'* serait contraire au sens voulu par l'énonciateur : ??ma maman n'est pas seulement ma mère, ma protectrice, mais aussi, et peut-être avant tout, c'est mon amie.

(5) **Elle est mon amie** et c'est son anniversaire.

La force exprimée par *elle* anticipe la pertinence et l'implicite de la coordination *et* dans l'énoncé *et c'est son anniversaire* : « C'est précisément parce qu'elle est mon amie, une très bonne amie, que son anniversaire est d'autant plus important pour moi ». Avec *c'* tout l'implicite est supprimé et la coordination *et* est un ajout sans plus : ??c'est mon amie et c'est son anniversaire.

(6) Jessie, **elle est mon amie** (c'est peut-être plus vrai dans ce sens que dans l'autre d'ailleurs, elle en a tellement des amis elle)...

Les parenthèses visent une gradualité dans l'amitié et doivent donc se fonder, pour son interprétation sémantique, sur une présence (*elle*) qui marque un haut degré dans l'amitié : \* ??Jessie, c'est mon amie (c'est peut-être plus vrai dans ce sens que dans l'autre d'ailleurs, elle en a tellement des amis elle).

(7) **Elle est mon amie** de toujours, on a grandi ensemble, passé nos plus beaux étés ensemble et elle a toujours été présente dans les occasions les plus...

Cet exemple est paradigmatique par rapport à ce que l'image grammaticale de *elle est mon amie* nous montre : rapprochement, contact physique, mise en relief.

(8) Je suis sa confidente, **elle est mon amie**.

Comme dans (1), la réciprocité exprimée dans cet exemple demande la présence explicite du pronom *elle* : \* ??je suis sa confidente, c'est mon amie.

(9) Mais elle est mon amie, ce n'est pas pareil, tu comprends, n'est-ce pas ?

Le connecteur *mais*, anaphore adverbiale par ailleurs, qui repose donc sur un avant, doit être suivi d'un après mis en relief, donc d'une présence, de *elle* ; ceci est d'autant plus nécessaire que l'opposition est renforcée par la suite de l'énoncé : *ce n'est pas pareil,...* . En effet, ce n'est pas pareil *c'est mon amie* que *elle est mon amie*.

L'image grammaticale de *elle est mon amie*, fonctionne comme

Les fonctions et leurs courbes, en visualisant les connaissances et en les faisant tenir dans les variations d'une simple ligne, permettent, au surplus, à l'esprit de saisir un phénomène d'emblée, sans se perdre dans l'énoncé successif et fragmentaire du discours mental. « D'un coup d'œil », tout un ensemble complexe de notions est appréhendé concrètement (Huyghe, 1955 : 57).

## Exemple 2

Notre second exemple est le possessif *leur* et, plus particulièrement, la séquence *leur maison*. Lorsqu'on lance le moteur de recherche, on obtient, dans une large majorité des cas<sup>1</sup>, une image montrant les possesseurs au premier plan et la maison en arrière plan. Par contre, dans le cas de l'espagnol *su casa*, les résultats sont bien différents : ce sont les images montrant l'intérieur de la maison, avec ou sans possesseurs, qui sont largement majoritaires. C'est donc l'objet mis en relief qui est différent. En français, le possessif *leur* met en relief les possesseurs, alors que le possessif espagnol *su* met en relief l'objet possédé. Cela paraît tout à fait logique étant donné que le possessif *su* est un terme non marqué<sup>2</sup>. Par conséquent, ce qui rend difficile l'application de la règle pour un apprenant espagnol, et pour d'autres probablement, c'est le processus cognitif de mettre au premier plan les possesseurs (pour le rapport entre cognition et didactique, voir Bajric, 2009). L'image grammaticale du possessif *leur* rend visible le protagonisme des possesseurs et, conséquemment, le processus cognitif de leur mise en relief. La règle du possessif *leur* devrait donc être énoncée comme suit : **leur met en relief** des possesseurs possédant un objet en commun.

Il est, donc, nécessaire de mettre en place des activités, des stratégies qui déclenchent ce processus cognitif. Par exemple, en privilégiant les objets que plusieurs possesseurs peuvent avoir naturellement en commun, et ceci, par exemple, à travers les images : *leur affaire, leurs enfants, leurs soucis, leur chien, leur métier, etc.* On peut aussi imaginer ce

<sup>1</sup> Interrogation faite le 5 avril 2015 sur google images.

<sup>2</sup> Le morphème *su* est appliqué aux personnes *il, elle, ils, elles* et *vous* de politesse.

qu'un couple, ce que deux ami(e)s, ce que deux collègues peuvent avoir en commun. On peut aussi insister sur le nombre, sur le pluriel : les élèves (*leur professeur*), les employés (*leur bureau*), les habitants (*leur ville*), etc.

Bien sûr, cette mise en relief, ce premier plan, doit être « traduit » différemment en fonction des objets dont il s'agit. Par exemple pour *ville*, il n'est pas question vraiment de premier plan et arrière plan mais d'un plan presque unique où l'image montre les possesseurs et où la ville est presque absente, effacée. Il est intéressant de remarquer que dans le cas de *village*, celui-ci est plus présent, à travers des traits ruraux, sur les images montrées. Comme si *village* était plus marqué que *ville*.

### Exemple 3

Notre troisième exemple concerne les relatifs *qui* et *que*. Nous savons combien leur usage correct est difficile pour les apprenants de FLE, malgré une énonciation très simple de la règle : *qui* est sujet et *que* est objet. Eh bien, c'est précisément cette difficulté venant paradoxalement d'une règle simple qui nous a poussé à chercher ailleurs les raisons de cette discordance. Comment se fait-il qu'une construction aussi simple crée tant de problèmes ? Bien sûr, on pense tout de suite au fait qu'en espagnol il n'y a qu'un seul morphème et que celui-là ressemble à l'un des deux morphèmes français : *que*. Mais, cela ne peut nous satisfaire. Nous avons donc lancé le moteur de recherche, dans sa fonction « images », pour les énoncés incomplets « l'enfant qui » et « l'enfant que ». Les images que l'on obtient pour « l'enfant qui » nous montrent un enfant réalisant une action (manger, jouer, regarder, etc.). Cela n'a rien d'étonnant bien sûr : c'est le verbe, l'action, qui complète l'énoncé. Mais, lorsqu'on lance « l'enfant que » celui-ci disparaît de l'image ou bien il est très effacé. En effet, ce qui complète d'abord l'énoncé en *que* c'est le sujet de la relative. L'« enfant » devenant objet n'est plus mis en valeur, et c'est le sujet de la relative qui prend le rôle prépondérant. Nous pouvons donc conclure que *qui* cherche le verbe et *que* cherche le sujet. C'est là que nous trouvons une contradiction : le processus cognitif (*que* cherche le sujet) est en quelque sorte contraire à la règle (*que* est objet). Le concept de sujet et objet grammatical associé aux relatifs *qui* et *que* ne correspond pas tout à fait aux concepts mis en place lors du processus cognitif déclenché pour compléter les énoncés introduits par les pronoms relatifs. Nous comprenons maintenant que l'application de la règle, même d'une règle facile, ne va pas de soi, loin de là.



**Exemple 4**

Nous nous sommes aussi penchés sur la question de l'objet direct et indirect. Cette question, nous le savons, n'est pas sans intérêt pour le FLE. C'est ainsi que nous sommes allés à la recherche d'exemples comme *aider quelqu'un* et *nuire à quelqu'un*. L'image grammaticale de *Aider quelqu'un* montre **le geste** (la main tendue, les mains dans les mains, le rapprochement) ; alors que l'image grammaticale de *Nuire à quelqu'un* montre **le moyen** (la magie noire, la sorcellerie, etc.) ou **le résultat** (la détresse). Dans la construction directe, l'image montre le QUOI (*aider quelqu'un* c'est quoi ?), alors que dans la construction indirecte, ce que l'image montre c'est le COMMENT (*nuire à quelqu'un* c'est comment ?) ou la CONSÉQUENCE. C'est souvent le cas pour les constructions transitives directes (ce qui est montré c'est le geste : *demandez le journal !* –un jeune garçon brandissant un journal en criant les nouvelles du jour) et les constructions transitives indirectes (ce qui est montré c'est le moyen ou le résultat : *aider à la reconstruction* –une équipe d'hommes et de femmes).

L'image nous montre donc l'essence de l'élément grammatical. Dans « si j'avais su », ce qui est mis en relief ce n'est pas l'action qui n'a pas été faite (*j'aurais dû...*), mais le résultat, encore une fois, de ne pas l'avoir fait (l'accident, l'ambulance, etc.). Le conditionnel *si* porte donc en soi un élément négatif. Comme dans « tu auras été prévenu » où l'une des images est un embouteillage.

Ce n'est pas très différent de ce qui se passe pour le passé composé avec *être*. En effet, les verbes construits avec *être* expriment, en quelque sorte, un état (*être*) résultatif (présent-passé). Ceci est évident pour *je suis devenu* (= je suis), *je suis rentré*, *je suis arrivé*, *je suis revenu* (= je suis là), *je suis sorti*, *je suis parti* (= je ne suis pas là), *je me suis lavé* (= je suis propre). L'image grammaticale de *j'ai mangé* montre plutôt « ce que j'ai mangé » (les plats, la nourriture) et met donc en relief l'action et non pas le résultat de cette action (je n'ai plus faim). Mais, il est vrai que « l'état résultatif » pour les verbes en *être* n'est pas toujours senti dans tous les cas, par exemple pour le verbe *aller*. L'image de *je suis allé* ne montre que très peu de fois un état : *je suis allé chez le coiffeur* (maintenant je suis plus beau, plus à l'aise, etc.) ou *je suis allé au collège X* ou *au Lycée Y* (je suis très bien préparé, maintenant j'ai un bon emploi, etc.). Il est aussi intéressant d'observer que l'image de *je suis allé au cinéma* montre bien plus que le film : les pop-corns, la salle, les amis, etc.

## Exemple 5

Mais les images peuvent aussi servir à donner le sens global d'un mot à un moment déterminé (une détermination du sens global est donnée dans Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 226-228) . D'après le Trésor de la Langue Française informatisé, SILENCE c'est 1. Absence de bruit, d'agitation ; 2. Fait de ne pas parler, de se taire ; 3. Fait de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir exprimer sa pensée, ses sentiments ; 4. Omission, lacune dans un texte de loi ; 5. Interruption de relations épistolaires ; 6. Fait de laisser entendre sa pensée, ses sentiments, sans les exprimer formellement ; 7. Fait d'entrer en communion, en communication intime, sans le recours de la parole. Mais l'image de SILENCE montre bien plus : la solitude, le vide, le dénuement, la méditation, le recueillement, la nature pure, la peur, le danger, l'abandon, la discrétion, etc. Dans un mot il y a des phrases, disait J.C. Anscombe, mais aussi des images. Le sens global des mots ou des constructions est formé par un ensemble d'éléments significatifs dont les images sont l'une des parties les plus importantes. Les images montrent ce que sont les choses et les choses sont ce que les images montrent d'elles.

## Conclusion

Nous pensons avoir montré suffisamment que l'image d'une structure grammaticale, « l'image grammaticale » d'une structure, nous permet de comprendre beaucoup mieux son essence, son fonctionnement. Cela est d'autant plus important que nous pouvons à la fois déceler les difficultés de compréhension et d'usage en FLE.

Les concepts qui sont mis en avant lors de l'utilisation de l'image grammaticale sont la distance ou le rapprochement, la présence ou l'absence, la mise en relief, la mise en situation. L'image grammaticale est une mise en espace de la structure grammaticale, c'est une libération des sens emprisonnés, cachés dans la forme. Pour conclure donc :

- Les images nous montrent le fait grammatical dans sa **pureté**, dans sa **totalité**
- Elles nous en montrent l'**essence conceptuelle**
- Elles nous aident à **mieux comprendre** et à **mieux apprendre**
- Elles font partie d'une **éducation sensorielle**
- Elles montrent un contexte situationnel riche en **éléments émotionnels**

## Références bibliographiques

BAJRIC, S. (2009) *Linguistique, cognition et didactique*. Paris : PUPS.

- BOUNIE, D. « Introduction à l'image et à la sémiologie de l'image », in [http://bounie.polytech-lille.net/multimedia/semiologie\\_vp.pdf](http://bounie.polytech-lille.net/multimedia/semiologie_vp.pdf). (consulté le 5 avril 2015).
- HUYGHE, R. (1955) *Dialogue avec le visible*. Paris : Flammarion.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2002, 1<sup>re</sup> éd. 1999) *L'énonciation –De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin
- MONDZAIN, M.-L. (2003) *Le commerce des regards*. Paris: Seuil.
- MONNERET, PH. (2004) *Essai de linguistique analogique*. Dijon: ABELL.
- RIEGEL, M., PELLAT, J.-C R. RIOUL (2006, 1<sup>re</sup> éd. 1994) *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.
- WILMET, M. (1998, 1<sup>re</sup> éd. 1997) *Grammaire critique du français*. Paris, Bruxelles: Hachette, Duculot.

## PROMOCIÓN DE HOTELES POR INTERNET: EQUIPAMIENTO, ACCESORIOS Y PRODUCTOS DE CORTESÍA DE LA HABITACIÓN<sup>1</sup>

M<sup>a</sup> Elena Baynat Monreal

Universitat de València

[melena.baynat@uv.es](mailto:melena.baynat@uv.es)

### Resumen

La crisis que sufrimos en la actualidad afecta a todos los sectores económicos aunque a algunos mayormente que a otros. Gracias a la modernización de las instalaciones y de la promoción de los alojamientos el sector turístico es clave para remontar esta difícil situación. Y para mejorar esta promoción Internet y los nuevos géneros discursivos que han surgido en la web son fundamentales. En el marco del proyecto COMETVAL estamos investigando estos nuevos géneros discursivos en pleno auge y, más concretamente, las páginas web privadas de promoción de alojamientos. En este caso particular, proponemos analizar comparativamente el léxico utilizado en estas páginas de Internet para promocionar diferentes alojamientos francófonos, centrándonos en los accesorios y equipamientos así como en los productos de cortesía ofertados como reclamo para atraer al turista tanto en las habitaciones de los hoteles o alojamientos rurales como en los apartamentos (o apart-hoteles) y los *mobil-homes* de los campings. Para ello nos basaremos en la base de datos creada por el equipo investigador del citado proyecto a partir de 2000 alojamientos diversos (hoteles, campings, alojamientos rurales...), concretamente extraídos de páginas web de Francia y Canadá que han sido escritas originalmente (no traducidas) en lengua francesa.

---

<sup>1</sup> Publicación realizada en el marco del Proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (anterior, Ministerio de Ciencia e Innovación), Referencia FFI2011-24712, *Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística*. 2011-2014.

## **Résumé**

La crise que nous subissons actuellement concerne tous les secteurs économiques, même si quelques-uns notamment plus que d'autres. Grâce à la modernisation des installations et de la promotion des hébergements le secteur touristique est clé pour surmonter cette difficile situation. Et Internet et les nouveaux genres discursifs qui ont surgi sur le net sont fondamentaux pour améliorer cette promotion. Dans le cadre du projet COMETVAL nous avons donc entamé des recherches sur ces nouveaux genres discursifs en plein essor et, plus concrètement, les pages Web privées de promotion d'hébergements. Dans ce cas particulier, nous proposons analyser d'un mode comparatif le lexique utilisé dans ces pages d'Internet pour promouvoir différents hébergements francophones, attirant notre regard sur les accessoires et les équipements ainsi que les produits d'accueil offerts pour attirer le touriste dans les chambres d'hôtel ou les gîtes ruraux, ainsi que les appartements (ou appart hôtels) et les mobil-home des campings. Pour ce faire nous utiliserons la base de données créée par l'équipe de recherche du projet cité pour l'élaboration de dictionnaires plurilingues de promotion hôtelière à partir d'un choix d'environ 2000 hébergements de divers types de France (hôtels, campings, gîtes ruraux,...), extraits de pages web de France et du Canada écrites originairement (non traduites) en langue française.

## **Presentación de la investigación**

La investigación que presentamos en este artículo se enmarca en un proyecto formado por un grupo de investigación multidisciplinar y plurilingüe llamado COMETVAL (2009-2014).

Tras dos proyectos de investigación (2009<sup>2</sup> y 2010-11<sup>3</sup>) el grupo trabaja actualmente en un tercer proyecto<sup>4</sup> que tiene el objetivo de continuar con la implementación de la base de datos COMETVAL creada anteriormente con documentos de géneros discursivos de Internet de promoción hotelera (páginas web institucionales y privadas, blogs, foros, normativas turísticas, redes sociales...), análisis del corpus en diferentes lenguas (castellano, francés e inglés),

---

<sup>2</sup> *Recogida, Confección y clasificación de un corpus piloto del género promoción de servicios y/o productos turísticos en forma de folleto y páginas web del destino ciudad de Valencia en castellano, valenciano, inglés, francés y alemán a partir de fuentes turísticas institucionales locales*. Código referencia: 017061,N. Proyecto Oficial NOV-017/09.

<sup>3</sup> *Implementación y explotación léxica del corpus turístico multilingüe de la Comunidad Valenciana (COMETVAL)*. Código referencia: UV-AE-10-2447).

<sup>4</sup> *Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español-inglés-francés) de páginas electrónicas de promoción turísticas*. Código referencia: FFI2011-24712.

redacción de artículos científicos y participación en la elaboración diccionarios especializados<sup>5</sup>. Fruto de este proyecto ha sido la publicación en 2012 del libro: *Discurso turístico e internet: normas y usos* (cf. Referencias bibliográficas).

Analizaremos, a continuación, una parte del léxico seleccionado para la elaboración de un diccionario de promoción hotelera, concretamente del campo semántico de las habitaciones extraído de un corpus de aproximadamente 100 alojamientos de Francia y Canadá: estudiaremos cómo se promocionan en internet los tipos de habitaciones de los alojamientos, así como el mobiliario, el equipamiento y accesorios, los productos de cortesía y el cuarto de baño de esas habitaciones.

### **Promoción de hoteles por Internet: equipamiento, accesorios y productos de cortesía de la habitación.**

Como todos sabemos, el uso generalizado de Internet ha modificado sustancialmente la promoción y venta de productos turísticos, se han ampliado y diversificado las posibilidades comerciales. En efecto, en la web se abre un novedoso «canal de ventas» enormemente eficiente e inmediato «que permite una rápida y eficiente interacción oferta-demanda» (Quirós, Espadasín y Díaz, 2010: 1).

Como consecuencia de ello, se ha producido una verdadera revolución léxica, motivo de estudios e investigaciones cada vez más numerosos e interesantes. Así lo confirman las palabras de Giménez Folqués:

El ámbito de investigación lingüística que se dedica al turismo no ha tardado en hacerse eco de esta nueva situación y, de esta manera, ha empezado a contemplar en su campo de estudio la variante que supone internet en el turismo. Uno de los motivos de este interés es el aumento terminológico que se ha detectado en el ámbito turístico mediante esta vía (Giménez Folqués, 2013: 1).

En efecto, la riqueza léxica ha aumentado y se ha diversificado gracias o a causa de la web y por ello consideramos interesante centrarnos en su estudio. Tal y como explica Sanmartín, lo que interesa no es únicamente estudiar y clasificar la variedad léxica o las interesantes combinaciones y colocaciones formales de los términos, sino también la utilidad de esta abundancia y heterogeneidad terminológica para contribuir a mejorar la promoción hotelera y

---

<sup>5</sup> En relación con este proyecto el equipo de investigadores implicado ha organizado recientemente el Simposio Internacional: DISCURSO y GÉNEROS DEL TURISMO 2.0 (Universidad de Valencia: 2,3 y 4 abril 2014).

lograr una mayor efectividad en publicidad de las páginas web y, en definitiva, un mayor éxito comercial.

Por ello, planteamos, desde la lingüística aplicada, el uso de los datos obtenidos en la investigación no solo para conocer desde el punto de vista teórico la configuración de estos campos nocionales, sino para aprovechar los conocimientos en la mejora de los propios servicios turísticos (Sanmartín, 2012: 128).

Como todos sabemos la habitación es el elemento estrella de los alojamientos, el lugar que más interesa al turista y, en consecuencia, privilegiado en la promoción hotelera; por ello nos centraremos en el análisis del léxico empleado para promocionar este espacio privativo del alojamiento. En efecto, toda página web de alojamientos destina parte de su portada exclusivamente al lugar que el cliente convertirá temporalmente en su hogar y en el que disfrutará de sus momentos de privacidad: la habitación, que se convierte en un espacio prioritario del alojamiento que adquiere un protagonismo relevante y su acertada publicidad puede ser decisiva para la decisión final del cliente por un establecimiento u otro.

El corpus de esta investigación está compuesto por una muestra de aproximadamente un centenar de páginas de alojamientos de Francia y de Canadá en lengua francesa (33.500 términos) que representan únicamente una muestra representativa de lo que podemos hallar en la web, es decir, el análisis de la recopilación de algunas páginas web comerciales elegidas al azar pero siguiendo unos criterios: se ha tratado de conseguir un corpus más o menos coherente y homogéneo, eligiendo páginas de alojamientos en lengua francesa de diversas categorías (hoteles diversos de entre una y 5 estrellas, alojamientos rurales, campings, albergues...) así como de diversos lugares (de diferentes zonas geográficas de Francia y Canadá).

Nos hemos centrado, pues, en las habitaciones de los alojamientos y, basándonos en nuestro corpus, hemos analizado los accesorios y equipamientos así como los productos de cortesía ofertados en las páginas web como reclamo para atraer al turista. Al estudiar el léxico de nuestro (limitado) corpus, hemos podido hallar un gran número de objetos -tanto comunes como exclusivos- que nos han interesado y entre los que destacaremos los más frecuentes. No se trata de un estudio detallado de todas las posibilidades y variantes sino de un simple «vistazo» general que nos puede dar una idea del léxico en lengua francesa más frecuentemente usado en este tipo de páginas para promocionar las habitaciones. Para ello nos basaremos en el citado corpus COMETVAL alojado en la base de datos FILEMAKER y utilizaremos el programa de frecuencias ANTCONC.

## Equipamiento y accesorios de las habitaciones

El principal elemento que equipa las habitaciones y que interesa principalmente a los clientes es, sin ninguna duda, las camas y, como hemos podido observar al analizar nuestro corpus, la mayoría de hoteles utilizan el recurso de ofrecer una gran variedad de tipología de ellas como reclamo para atraer a sus clientes. Al clasificar los tipos de habitaciones hallados podemos observar que muchas de ellas se distinguen por los tipos (simple, doble...) o por el criterio del número de personas que las ocupan (para una o para dos usuarios).

El primer dato que llama nuestra atención es que si creamos en ANTCOINC un listado de frecuencias (WORDLIST) y observamos las concordancias de la palabra *lit* podemos comprobar la gran frecuencia del término en nuestro corpus: 2775 frecuencias ocupando el nº 38 en el ranking de frecuencias del listado (el sustantivo más frecuente del listado es *hôtel* con 6359 frecuencias, ocupando el puesto nº 23).<sup>6</sup> Si creamos en ANTCOINC un listado de concordancias, también se puede apreciar, ya a simple vista, que el término suele ir acompañado sobretodo de un adjetivo: *lit double, lit abaissé, lit adapté, lit antique, lit armoire*; o de un complemento preposicional: *lit avec couette, lit avec matelas*.

Comenzaremos analizando las camas individuales (otro criterio importante para clasificar las camas es el tamaño), en efecto, dentro de las camas individuales en nuestro corpus encontramos de diferentes tamaños: *lit de 90, lit 110 cm, grand lit de 120, un grand lit, un très grand lit*.

También encontramos literas con cama de uno: *lit simple superposé, lit superposé simple*, así como camas-nido de diferentes tipos: *lit cigogne, lit de jour gigogne (deux lits simples)*, literas simples (*lits superposés*) e, incluso, otras más sofisticadas -literas con una cama de matrimonio y otra simple (*lit double superposé d'un lit simple*)- y camas de tamaño especial: *lit grandeur double, lit californien très grand format*; en Canada, donde todo es más grande, también hemos hallado la *lit grand-mère* (suponemos que es más grande que la de matrimonio): «*Grande chambre à plafond cathédrale avec un grand lit deux places et un lit grand-mère. Idéal pour les parents accompagnés de leurs enfants. Salle de bains privée*». (Gîte Noble Queteux, Canada)

Finalmente citaremos las camas con dosel ofertadas en diferentes tamaños y materiales: *grand lit Baldaquin king, (lit) à baldaquin, (lit) baldaquin en bambou de 160/240 cm, (lit) queen*

<sup>6</sup> El listado de frecuencias incluye términos de todas las categorías semánticas.



à *baldaquín*.

Como se observa en los ejemplos anteriores las estructuras más comunes para denominar las camas individuales son sustantivo+preposición+númeral (lit de 90), mientras que para referirse a las camas de matrimonio se suele usar más la agrupación adjetivo+ sustantivo (grand lit).

Por otro lado, hallamos en el corpus camas adicionales especiales para bebés: *lit bébé*, escrito también *lit BB* (abreviatura frecuente de *bébé* en la páginas analizadas), también se nombra como: *lit de bébé* o *lit pour bébé*. Encontramos igualmente cunas o camas especiales, algunas plegables: *lit parapluie pour bébé*, *couchette bébé* o *lit supplémentaire pour bébé*. Y como servicio para atraer a los clientes con niños pequeños en algunas páginas web se ofrece la cama de bebé gratuita: *lit bébé gratuit*. En cuanto a las camas para niños encontramos los siguientes términos para denominarlas: *lit pour enfant*, *lit d'enfant* o si es para dos: *canapé-lit pour deux enfants*.

En las web de hoteles analizadas se ofertan también camas suplementarias, no necesariamente destinadas a los clientes más pequeños: *lit d'appoint*, *lit supplémentaire* o *lit d'appoint supplémentaire*; aunque también encontramos otros modos de denominarlas u otros tipos de camas adicionales: *lit armoire*, *lit clos*, *lit pliant*, *lit pliant supplémentaire*, *lit dépliant*, *lit mural*, *lits rabattables*, *lit queen escamotable*.

Y también hay una gran variedad de sofás cama individuales o dobles, con todas las combinaciones y variaciones lingüísticas imaginables, alguna formadas incluso por hasta 7 términos: *divan-lit*, *divan-lit doublé*; *canapé-lit*, *canapé-lit simple*, *canapé lit pour deux personnes*, *canapé-lit convertible ou cigogne*; *canapé convertible*, *canapé convertible pour deux personnes*, *canapé convertible en deux lits séparés*, *canapé cigogne convertible en deux lits séparés*; *sofá-lit*, *sofa-lit simple*, *sofa-lit double*, *sofa convertible en lit à deux places*; *banquette-lit*, *banquette avec lit tiroir à latte intégrée*, *lit banquette de 90x19.*,

Para terminar con los tipos de camas, hemos seleccionado algunos ejemplos curiosos de algunas cuya denominación depende de la naturaleza o costumbres de sus ocupantes: camas para personas físicamente discapacitadas *-lit adapté*, *lit en hauteur 70-* o en algunos hoteles de Canadá *très grand lit abaissé*; camas especiales para no fumadores: *lit d'appoint 100% non-fumeur*; y, finalmente, camas especiales para animales: *lit pour chien*.

En cuanto a los accesorios para las camas a disposición de los clientes, algunos los hemos hallado en hoteles y otros en apart-hoteles: colchones de diferentes grosores o tamaños así como

diversas fundas de colchón: *matelas de grande dimension, matelas de première qualité, futon doublé, surmatelas, surmatelas coussiné, housse amovible, couvre-matelas*; almohadas, principalmente antialérgicas: *oreillers hypoallergéniques, oreillers en duvet d'oie hypoallergénique*; mantas, colchas o edredones de diversas calidades, materiales o grosores: *couvertures, couvertures supplémentaires, couette en soie, couette en duvet, couette hypoallergénique, couette en duvet d'oie hypoallergénique, couvre-lit, jeté de lit*; ropa de cama y sábanas especiales *linge de lit, literie, literie haut de gamme, literie 240 fils, literie hypoallergène, draps en fin coton égyptien*; y otros complementos o accesorios de las camas: maderas para dormir con la espalda recta (*planche pour le lit*) o iluminación especial para la lectura en la cama (*éclairage en tête de lit*).

Además de las camas especiales para bebés, en las habitaciones de los hoteles se suele encontrar o poder solicitar diversos **accesorios** para calentar biberones, cambiar los pañales de los más pequeños o barandillas de seguridad para la cama: *chauffe-bibéron, kit bébé, barrière de sécurité, barrière de lit*.

Aparte de ofrecer el servicio telefónico de despertador muchos hoteles o apart-hoteles tienen en las habitaciones despertadores a disposición de la clientela, denominados de diversas maneras en el corpus analizado: *réveil matin, réveil-matin* (en Canadá: *réveille-matin*), *réveil automatique, réveil électronique, réveil lumineux ou vibreur*.

Por otro lado, un elemento esencial de cualquier habitación es el teléfono y, según nuestro corpus, se le ofrecen diferentes tipos que varían según su accesibilidad: *téléphone à accès direct, téléphone à composition directe, téléphone à ligne directe, téléphone direct, téléphone avec port d'accès*. Aunque también se le ofertan al cliente otros más completos con diversas líneas o puertos: *téléphone à deux lignes, téléphone deux lignes, téléphone doublé*; teléfonos fijos o inalámbricos con contestador incorporado: *téléphone avec boîte vocale, téléphone (boîte vocale), téléphone boîte vocale, téléphone avec service de boîte vocale, téléphone et boîte vocale programmable, téléphone sans fil avec boîte vocale, téléphone avec messagerie vocale, téléphone multiligne avec messagerie vocale*; u otros teléfonos con características especiales para necesidades particulares como teléfonos inalámbricos, con teclas más grandes, altavoces o amplificadores: *téléphone sans fil, téléphone filaire, téléphone à touches larges, téléphone amplifié, téléphone avec haut-parleur*. Y para terminar con la telefonía hemos hallado también una diferenciación según el emplazamiento donde se encuentran los teléfonos, dentro de la

habitación del hotel o en el cuarto de baño: *téléphone dans les chambres, téléphone dans la salle de bain.*

La televisión es otro accesorio fundamental de las habitaciones que puede ser determinante para que el cliente se decante por un alojamiento u otro. Los televisores que más «venden» y se ofertan con más frecuencia en las páginas web analizadas son evidentemente los más modernos, es decir, con pantalla plana, de grandes dimensiones o de plasma: *grand écran télé, écran géant, télévision LCD, (télévision) écran LCD, (télévision) écran plasma, télévision/téléviseur/TV à écran plat, télévision à écran plat haute définition, téléviseur à écran plat (câblé), télé, téléviseur LED, téléviseur ACL (CAN), téléviseur ASL (CAN), télévision avec câble, télévision câblée, téléviseur mural, téléviseur mural à HD (CAN), téléviseur mural à écran, moniteur TV.* Como se puede observar, hemos hallado tres sinónimos usados indistintamente para denominar este electrodoméstico *téléviseur, télévision* y el diminutivo *télé*, usados solos o constituyendo colocaciones diversas, algunas de ellas compuesta de hasta 6 términos. Y para terminar con este accesorio, no podemos olvidar el mando a distancia para la cadena de música o la televisión: *téléviseur à télécommande.* Añadiremos que en algunos hoteles se ofrecen también servicios relacionados con la televisión, como, por ejemplo, acceso a cadenas satélites o internacionales o incluso posibilidad de visionado de películas a elegir: *chaîne satellite, chaînes internationales, films à la carte, téléviseur avec accès à films payants* (este último ofrecido únicamente en los hoteles de Canadá).

Además de la televisión en las habitaciones suele ofrecerse variadas cadenas de música - normalmente se insiste en que son de alta tecnología- a disposición de los clientes; en las páginas web visitadas se denominan de diversos modos: *chaîne Hi-Fi, chaîne hifi, chaîne haute-fidélité, chaîne stéréo, chaîne stéréophonique.*

El mini-bar (*mini-bar/minibar*) es otro elemento que no suele faltar en las habitaciones y que ofrece un servicio complementario a los clientes, aunque normalmente no está incluido en el precio de la habitación. En nuestro corpus hemos encontrado también el *mini-bar réfrigéré.*

En muchos hoteles o apart-hoteles se le ofrece igualmente al cliente la posibilidad de hacerse un café o una infusión en la habitación y se suele encontrar algún de tipo de cafetera (*cafetière/machine à café*). En los establecimientos de Canadá hemos encontrado la cafetera con servicio de café o incluso té gratuitos como servicios adicionales de la habitación: *cafetière avec café à titre gracieux, cafetière avec thé et café à titre gracieux, cafetière et sachets de café.* En

ocasiones se especifica que es una cafetera eléctrica (*cafetière électrique*). También en Canadá, los hoteles suelen citar el tipo de café que hace o la marca de la cafetera como un plus de calidad: *cafetière expresso, cafetière Nespresso, machine à café expresso, machine à café Nespresso*. Y en relación con las cafeteras, hemos hallado también algunos aparatos para calentar agua, para hacer infusiones o sopas: *bouilloire pour des boissons chaudes, bouilloire électrique thé/café, machine à café et thé*. Y, principalmente en Canadá, algunas teteras (*théière*). En otras ocasiones se ofrece la cafetera y la tetera o el hervidor conjuntamente: *cafetière et bouilloire électriques, cafetière expresso et bouilloire* (solo en Canadá), *cafetière/théière* (en Francia y en Canadá).

Pasaremos a continuación a hablar del mobiliario de la habitación. En las páginas web analizadas se le ofrece al hotel habitaciones lo más completas posible y entre otros equipamientos se suele hacer alusión al tipo de mobiliario que se puede encontrar para mejorar la comodidad del cliente, como por ejemplo, diversos tipos de mesas y mesitas de noche: *table, table à manger, petite table, table basse, table à café* (Canadá), *table d'appoint, table de chevet*. O en los hoteles para clientes de negocios, una mesa de trabajo o escritorio, algunas incluso con características especiales: *table de travail* (Canadá), *bureau, bureau de travail, bureau à plan de travail, bureau ergonomique* (Canadá), *bureau avec prise électrique intégrée*. También encontramos otro tipo de mobiliario necesario como banquetas, taburetes y sofás que, como ya hemos comentado, en ocasiones, son convertibles en cama (*banquette, banquette d'appoint, tabouret, sofa, sofa convertible, divan...*). Finalmente, otro elemento del mobiliario al que dan importancia las páginas web para promocionar el hotel es la existencia de armarios o roperos en las habitaciones: *armoire, penderie, meuble/espace de rangement, dressing*.

Otro accesorio de las habitaciones destacado en las páginas de promoción hotelera son las moquetas y alfombras: *moquette (moquette pure laine, mouette douillette), tapis*; así como las cortinas espesas que favorecen el descanso de los clientes impidiendo que la luz exterior perturbe su sueño: *rideaux occultants, rideaux épais*.

Además, según nuestro corpus, en las habitaciones de hotel, principalmente las canadienses, se le suelen ofrecer a los huéspedes diferentes tipos de lámparas de lectura o de iluminación general de la estancia: *lampe ou lampadaire supplémentaire, lampe ajustable, lampe de chevet/lampe-chevet, lampe de lecture, lampe de travail lampe halogène*. En los hoteles franceses hemos encontrado otro término específico para las lamparitas de lectura: *liseuse en tête de lit*. Por otro lado también se da importancia a la existencia de enchufes o accesorios eléctricos

para enchufar diversos aparatos electrónicos: *prise de courant, prise pour ordinateur, prise internet, prise modem, prise Ipod, prise MP3*.

Algunos accesorios de las habitaciones pueden ser determinantes para atraer la atención de los futuros clientes, hablamos de la llave magnética y las cerraduras de seguridad, complementos atractivos para los viajeros en busca de alojamiento porque les ofrecen una mayor sensación de seguridad: *carte magnétique, clé électronique, serrure électronique, verrou automatique de la chambre*. Y otro elemento que aporta seguridad al cliente son las cajas de seguridad. En la mayoría de hoteles se le ofrece al cliente algún tipo de caja fuerte que le permita guardar con garantía de seguridad sus objetos de valor; los términos que hemos hallado en nuestro corpus para denominarlos son los siguientes (tanto sustantivos de adjetivo o de complemento preposicional como nombres compuestos): *coffre-fort, coffre fort, coffre-fort électronique, coffre-fort personnel, coffre-fort individuel, coffre individuel, coffre de sûreté*.

Para finalizar nos fijaremos en los productos de cortesía, accesorios frecuentes en la mayoría de hoteles -incluso en los de menor categoría- que son útiles para dar un servicio adicional y personalizado a los clientes, haciendo su estancia más agradable, pero también para promocionar directamente el hotel, puesto que muchos de ellos, sobre todo los del aseo, suelen llevarse para reutilizarlos posteriormente tras su salida del establecimiento: como suelen llevar el logo del establecimiento, estos productos de cortesía se convierten en muy buen medio de publicidad directo, eficaz y de bajo coste. En la página web *Hôtel à Paris*<sup>7</sup> aparece un glosario del hotel y en él se define y delimita lo que se entiende por producto de cortesía, insistiendo en que hay clientes que en ocasiones se llevan por error otros objetos que no lo son y también se especifica lo que suele llevar la bandeja de cortesía:

Plateau de courtoise

Plateau mis gracieusement à votre disposition dans votre chambre d'hôtel sur lequel vous trouverez de quoi déguster une boisson chaude ainsi qu'une bouilloire.

Produits d'accueil

Il s'agit des articles souvent siglés au nom de l'hôtel que vous trouverez à disposition dans votre salle de bains. Le plus fréquemment il s'agit de savonnette, shampoing. Dans les hôtels haut de gamme, cela peut aller jusqu'à des lotions pour le corps, accessoires (peigne, bonnet de douche etc.). L'utilisation de ces produits est gratuite, à ne pas confondre avec les serviettes ou peignoirs brodés dont il est très mal vu d'emporter avec soit à l'issue de son séjour. Certains hôtels facturent une telle pratique.

---

<sup>7</sup> Cf. Referencias bibliográficas

En los hoteles de mayor categoría solemos encontrar bandejas de cortesía que los clientes descubren al llegar a la habitación, normalmente suelen contener café (o cafetera), té, pastas o bombones: *plateau de courtoisie*, *plateau courtoisie (thé, café)*, *plateau de courtoisie (thé, café et chocolat)*, *plateau de courtoisie doté d'une cafetière Nespresso*, *plateau de courtoisie avec bouilloire, thé, café et petits gâteaux*, *plateau de courtoisie (bouilloire, thé, café et chocolat)*, *plateau d'accueil avec thé, café et galettes*. Otras veces los hoteles ofrecen al cliente un café de bienvenida: *café d'accueil*. También hay bandejas de bienvenida cuyo contenido no se especifica (*plateau de Bienvenue*), regalos de bienvenida sorpresa (*cadeau de bienvenue dans votre chambre*), bebidas de bienvenida (*boissons de bienvenue*) o cócteles de bienvenida (*cocktail de bienvenue*). Otros elementos relacionados con otros campos semánticos son la plancha y tabla de planchar de cortesía: *planche et fer à repasser de courtoisie*, *fer et table à repasser*; y bolsas de bienvenida: por ejemplo: *sac de bienvenue (comprenant une bouteille d'eau)*. Y por último, el más curioso, una bolsa para perros: *sac de bienvenue (pour les chiens)*.

## Conclusiones

No es ningún secreto que cualquier *plus* que ofrezca un hotel, por pequeño que sea, puede ser el factor determinante para que los clientes lo seleccionen de entre la gran variedad que pueden hallar en la red. En este sentido consideramos que es muy importante cuidar las páginas web de los establecimientos hoteleros que son, sin duda alguna, su principal medio de difusión y gestión en la actualidad. Para que una página de este tipo sea eficaz es fundamental ofrecer en ella una gran variedad de servicios e instalaciones del hotel en general de un modo atractivo y eficaz, pero también de la habitación en particular, puesto que es el espacio privado e íntimo donde el cliente más disfrutará y cuya calidad más apreciará: por ello debe estar dotada de elementos complementarios pero necesarios para hacer su estancia más agradable.

Concluiremos añadiendo que esperamos que el modesto análisis realizado haya contribuido a mostrar la riqueza léxica de estos espacios promocionales en internet: la clasificación de la abundancia y heterogeneidad de términos simples y colocaciones del campo semántico de estudio hallados en las páginas web analizadas -que en ocasiones varían según la zona geográfica elegida (Francia o Canadá)- demuestra que la mayoría de hoteles ofrecen una gran cantidad de accesorios en sus habitaciones y que este hecho sirve de reclamo para atraer a un mayor número viajeros. En definitiva, la gran variedad y calidad de la oferta que se propone a los

clientes en el interior de las habitaciones contribuye a mejorar los servicios ofrecidos por el hotel y a diferenciarlo de la competencia, siendo decisiva para realizar una promoción hotelera eficaz y conseguir así atraer a una mayor cantidad de clientela satisfecha.

### Referencias bibliográficas

GIMÉNEZ FOLQUÉS, D. (2013): «El léxico del turismo en el español de Argentina estudio de las principales páginas web hoteleras», *Normas: revista de estudios lingüísticos hispánicos* n°3 p. 57-76, in <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4501259> (fecha de consulta: 10/09/14).

QUIRÓS TOMÁS F.J.; ESPASANDÍN BUSTELO, F.; DÍAZ FERNÁNDEZ, M.C. (2010): «El empleo de Internet como canal de comunicación de la oferta hotelera a través de las páginas web corporativas», in J. L. Jiménez Caballero, P. de Fuentes Ruiz (coord.), *Nuevas perspectivas del turismo para la próxima década: III Jornadas de Investigación en Turismo*, Sevilla: Edición Digit@ltres, p. 161-179.

SANMARTÍN SÁEZ, J. (2012a): «Aplicaciones lexicográficas de un corpus de discurso turístico: contextos de usos y definiciones», *Pasos: revista de Turismo y patrimonio cultural*, vol. 10, n°4, Special Issue, in <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88123115013&idp=1&cid=3009809> (fecha de consulta: 09/09/2014).

--, (2012b): *Discurso turístico e internet: normas y usos*. Madrid: editorial Iberoamericana Vervuert.

### Webgrafía

HÔTEL À PARIS in <http://www.hotelaparis.com/glossaire-hotel-paris.html> (fecha de consulta: 17/03/2014).

GÎTE NOBLE QUETEUX, Canadá in <http://www.noblequeteux.com/> (fecha de consulta: 01/09/2014).

## EL RETO DEL TURISMO ANTE LA CRISIS: LÉXICO DE PROMOCIÓN HOTELERA A PARTIR DE PÁGINAS ELECTRÓNICAS (UN EJEMPLO EN CUARTOS DE BAÑO)<sup>1</sup>

M<sup>a</sup> Loreto Cantón Rodríguez

Universidad de Almería

[lcanton@ual.es](mailto:lcanton@ual.es)

### Resumen

El sector turístico es en la actualidad el sector que está ofreciendo más síntomas de recuperación dentro de la economía española. Las páginas electrónicas diseñadas para atraer a la clientela pueden ser consultadas desde cualquier lugar del mundo y se han convertido en el escaparate de cualquier establecimiento hotelero.

Dentro del Proyecto «Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística», basaremos nuestro análisis a partir de las páginas web de diferentes hoteles de Francia y Canadá para ofrecer desde la lingüística del corpus una terminología específica que pueda ayudar en la promoción y la venta de productos turísticos.

### Résumé

Le secteur touristique est actuellement celui qui offre quelques syntômes de récupération dans l'économie espagnole. Les pages électroniques dessinées de différentes manières pour attirer le public, peuvent être consultées dès n'importe quelle partie du monde et elles sont devenues la vitrine de tout établissement hôtelier.

Dans le projet «Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística » nous offrirons une analyse à partir des pages webs de différents hôtels de la France et du Canada pour établir, dès une linguistique du corpus, une terminologie spécifique pour aider à la promotion et à la vente de tout produit touristique.

---

<sup>1</sup> Esta publicación se desarrolla en el marco del Proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (anterior Ministerio de Ciencia e Innovación), Referencia FFI2011-24712, Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés, francés) de páginas electrónicas de promoción turística. 2011-2014.



## **Turismo, crisis y promoción.**

En el panorama actual, la industria turística se posiciona como uno de los sectores principales para salir de la crisis. En este último año el número de turistas tanto nacionales como internacionales ha mejorado con respecto a los últimos años obteniendo cifras récord. Basaremos nuestro estudio con relación a los turistas francófonos, con especial mención al turismo francés ya que, por posición geográfica es, dentro de este, el que más nos visita. Según los datos oficiales de 2013 el turismo francés supuso un 6,6% de los turistas lo que equivale a una subida del 10,8 %<sup>2</sup>.

A partir de los datos obtenidos en fuentes francesas, a mes de junio del año 2014, el segundo destino de los franceses son las Islas Canarias con un total de 91.400 viajes de circuito y, en cuarta posición, el resto de España con un total de 76.881 viajes de circuitos contratados, lo que supone un aumento del 1,4%<sup>3</sup>.

Junto a estos turistas, visitantes de otros países en los que el francés se considera lengua oficial o, hablada por parte de su población, también aumentaron en número de pernoctaciones. En el mes de julio Suiza había aumentado sus visitantes a España en un 15,7% y Bélgica en un 14,2%.

Visto tal peso específico de las visitas de turistas francófonos, la imagen que España ofrezca a través de sus medios de promoción, deberá tener en cuenta a esta clientela y mejorar el acceso a la información deseada<sup>4</sup>.

La rapidez con la que se desarrollan los movimientos turísticos incita a esta industria a una puesta al día permanente. La innovación en el campo de la publicidad de alojamientos y/o servicios a través de la web ha tenido como consecuencia inmediata unas mayores posibilidades para los clientes de ajustar la elección a sus necesidades.

La publicidad -la promoción hotelera como forma de publicidad- se inscribe en un circuito de intercambio de bienes de producción. El empresario (hotel, touroperador, agencia de viajes, organismo oficial de promoción, etc.) pone a la venta su producto a través de los nuevos medios TICs (páginas webs) para los consumidores que son sus potenciales clientes.

---

<sup>2</sup> Según Nota de Prensa difundida por el Ministerio de Turismo: «Reino Unido fue el primer emisor entre enero y julio, con 8.447.277 turistas y una variación del 5,5%, seguido de Alemania, con 5.821.890 turistas, un 6,6% más, y de Francia, con 5.651.901 turistas, y una fuerte subida del 10,8%». <http://www.minetur.gob.es/es-ES/GabinetePrensa/NotasPrensa/2014/Paginas/20140822-frontur-julio-turismo.aspx>

<sup>3</sup> Datos obtenidos de *Les Echos* en su edición digital [http://www.lesechos.fr/industrie-services/\\_diaporamas/DIAP2006141425\\_E5DE2F-tourisme-les-destinations-preferees-des-francais-a-l-etranger-1016187.php](http://www.lesechos.fr/industrie-services/_diaporamas/DIAP2006141425_E5DE2F-tourisme-les-destinations-preferees-des-francais-a-l-etranger-1016187.php).

<sup>4</sup> Desde este punto de vista, un estudio reciente realizado por la profesora Elena Baynat Monreal (2012) nos ofrece una imagen generalmente positiva de los turistas franceses en España. Estos resultados han sido obtenidos a partir de las opiniones ofrecidas en los nuevos medios de comunicación digital: chat, blogs, etc. en los que los turistas participan activamente forjando opiniones sobre establecimientos y servicios turísticos.

En consonancia con la importancia del sector turístico dentro de la economía española, de las empresas y de la sociedad en general por un lado, y la vocación de inserción en la realidad de la actividad investigadora de la lengua para fines específicos, por otro, se ubica esta aportación y los objetivos del proyecto del que formamos parte, un proyecto concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación en 2012. Esta publicación se desarrolla, así pues, en el marco del Proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (anterior Ministerio de Ciencia e Innovación), Referencia FFI2011-24712, Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés, francés) de páginas electrónicas de promoción turística 2011-2014 y en el que participan la Universidad de Valencia y el IULMA (Instituto Interuniversitario de Lenguas Modernas Aplicadas).

Este proyecto viene precedido por otros proyectos anteriores en los que ya se planteaban estos objetivos generales. El impulso de partida nace del convencimiento que la lingüística puede aportar conocimiento práctico a las empresas del sector. Se ha criticado tradicionalmente que la investigación en los campos lingüísticos quedaba al margen de las necesidades de la sociedad. Aquí presentamos una posibilidad de cooperación entre tres actores principales: las empresas hoteleras a través de sus servicios de marketing, los lingüistas y los futuros clientes/internautas.

En esta línea de trabajo, algunos autores se hacían eco, ya en los años 80, de la relación entre lingüística y marketing: «*Les lieux de travail sont des usines à mots*» (Boutet, Gardin y Lacoste, 1985: 19).

El uso del discurso apropiado con una terminología específica ayuda a diferenciar el producto y a posicionarlo en lo más alto, dentro de un sector marcado por la máxima competencia. Como en cualquier circuito de venta y distribución del producto «*l'existence d'une concurrence entre différents produits oblige le publiciste à concevoir un discours de valorisation du produit en le singularisant parmi l'ensemble de ceux qui existent*» (Charaudeau, 1983: 119).

### **Discurso turístico e Internet.**

Antes de entrar en el análisis, precisamos algunas características de los textos creados en estos últimos años. Como en cualquier esfera de la actividad humana, la aparición de Internet ha supuesto una gran revolución en el mundo del turismo. La promoción de los productos y las necesidades de los clientes han impulsado el nacimiento de nuevos géneros en sustitución de los tradicionales. El desarrollo técnico y discursivo de páginas webs ha sido espectacular. Los distintos organismos de promoción, ya sean públicos o privados, han optado

por este nuevo género o macrogénero (Calvi, 2010) en el que se mezclan los materiales creados para red con vínculos a otras páginas, videos, imágenes, etc.

Las ventajas de acceso de estas páginas webs son principalmente el alcance, la actualización y la disponibilidad. Se llega a un mayor número de usuarios que con los medios tradicionales de promoción (folletos, guías de viaje, catálogos, etc.). La información se puede actualizar continuamente y no existen límites espaciales ni temporales. Además, esta información se encuentra disponible desde cualquier lugar y a cualquier hora. Un usuario podrá así acceder a un establecimiento hotelero a cualquier hora para hacer una reserva o para buscar información sobre servicios complementarios.

La consecuencia para el marketing turístico es la necesidad de una permanente optimización de los recursos ofrecidos por Internet en busca de una rentabilización máxima de la promoción del establecimiento o del destino turístico.

A pesar de la prevalencia de imagen en el mensaje digital, las empresas del mundo del turismo son cada vez más conscientes de la importancia de establecer una comunicación lingüística correcta y específica. La profesora Edo Marzà (2012: 56) así lo explica:

Cuando un usuario accede a la página web de un hotel para efectuar una reserva, no solo le interesa (y mucho) ver imágenes reales de las habitaciones en las que se hospedará, del comedor, etc. sino también conocer las características concretas (tarifas, posibilidad de añadir camas supletorias, accesibilidad a una conexión wi-fi, etc.) que solo pueden explicarse mediante el lenguaje verbal.

Se abre por tanto un campo nuevo para la reflexión sobre el discurso turístico y la terminología utilizada en los medios digitales de promoción. El discurso específico creado no va dirigido a los profesionales del sector –a pesar de que algunas páginas recogen un acceso con clave para este tipo de usuario- sino que la promoción se diseña para un cliente potencial, viajeros cada vez más comprometidos con la información hasta el punto de interactuar con ella. Según Julia Sanmartín «Estas páginas se podrían considerar como el discurso menos especializado en el ámbito de la gestión hotelera ya que se dirigen a un público lego y profano en la materia» (2012: 81). La necesidad de lingüistas especializados en este sector aparece cada vez con más fuerza uniendo a las aportaciones de la informática, las del análisis del discurso en el desempeño de las tareas profesionales<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Así lo afirma Florence Mourlhon-Dallies: «[...] l'analyse des discours procurerait aux professionnels de différents domaines des instruments pour conceptualiser leurs pratiques professionnelles en articulant la nature des activités au travail». (2005: 10).

## **Metodología y análisis**

El análisis presentado se elabora a partir de los resultados de anteriores proyectos llevados a cabo por la Universidad de Valencia y el IULMA. En ellos se elaboró una base de datos que ha supuesto la base de las posteriores investigaciones y que se puede implementar continuamente.

COMET.VAL (Corpus Multilingüe de Turismo de la Universidad de Valencia) se creó en el año 2009. Esta base de datos recoge un corpus representativo de páginas electrónicas de promociones turísticas tanto privadas como públicas y en las tres lenguas objeto de estudio: español, inglés y francés. En el caso del francés, hemos utilizado páginas electrónicas de Francia y de Canadá, intentando que el peso del corpus en ambos casos sea prácticamente el mismo. Por otra parte también, se ha intentado recoger páginas que correspondan a alojamientos hoteleros de todas las categorías e, institucionalmente, páginas de organismos públicos locales, regionales y nacionales para que los datos extraídos tengan la mayor fiabilidad posible.

Una vez seleccionado el corpus, y con el uso de herramientas informáticas para su tratamiento, hemos empezado a obtener resultados atendiendo a diferentes investigaciones.

Para este trabajo hemos utilizado el analizador léxico Antconc en su versión 3.4.1. Esta herramienta nos ha permitido vaciar el corpus de Francia y Canadá y obtener el registro de todas las palabras, bien por orden alfabético, bien por orden de frecuencia tal y como aparece en la Figura nº1.

El programa nos permite además incluir archivos para eliminar aquellos elementos considerados como «palabras ruido» (preposiciones, artículos, adverbios, etc.) que impiden la resolución de un listado de frecuencia que sea acorde con nuestra búsqueda. Para el análisis que proponemos y, atendiendo al carácter nominativo de las lenguas de especialidad -en nuestro caso el lenguaje del turismo- y, además, la economía del lenguaje en los medios de promoción turística, resulta una prioridad obtener un listado de sustantivos y adjetivos frecuentes y recurrentes en las páginas analizadas.

Hemos elegido para esta presentación un análisis pormenorizado de los cuartos de baño de los alojamientos hoteleros de diferentes categorías. Se trata de una parte importante dentro de las habitaciones que pueden cubrir con más o menos éxito las expectativas de los clientes.

Antconc nos permite obtener la *Frequence* y el *Range* para cada uno de los términos.

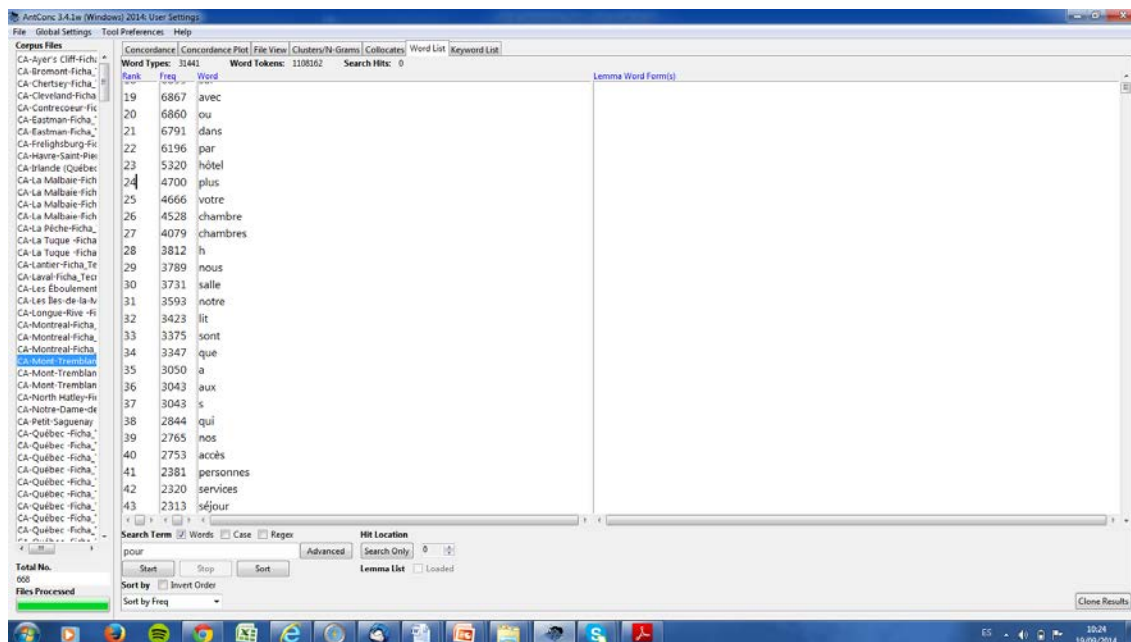


Figura nº 1: Antcon: Resultados por frecuencia de palabras

Una vez obtenida es importante recurrir al sistema de colocaciones de los lexemas. Siguiendo a Bugnot «La réitération de certains syntagmes communs arrivent à formes des collocations propres au langage touristique». (Bugnot, 2009: 135). Así para *salle de bain* obtenemos las variedades morfológicas de la Figura nº2.

Las páginas web que corresponden a nuestro corpus distinguen también otros grupos nominales referentes a los cuartos de baño: *salle de douche* y *salle d'eau* (con su variante morfológica). El resultado es el que muestra la Figura nº3.

Según estos resultados, se impone el de los grupos nominales en singular. Se entiende que el producto debe personalizarse, *singularizarse* para ajustarlo a las necesidades del potencial cliente. El plural nos remite en la mayoría de las ocasiones a la normativa que rige en Francia para los establecimientos hoteleros.

La gama de productos que se relacionen vendrán añadidos por otros lexemas que permiten esa elección. El conocimiento por parte de la clientela francófona de esta terminología determina también variedades dialectales más o menos frecuentes.

Dos grandes formaciones dominan la mayoría de los registros que corresponden a los términos relacionados con los cuartos de baño. Utilizando de nuevo la herramienta informática, la pestaña *Cluster/N-Grams* nos ofrece las diferentes colocaciones del término principal y sus relacionados por la derecha y por la izquierda.



Figura nº2. Resultados obtenidos sobre Antconc

Así obtenemos que las principales formaciones con *salle de bain* son:

- Grupo nominal + preposición + grupo nominal
- Grupo nominal + adjetivo
- Grupo nominal + adjetivo + grupo nominal



Figura nº3. Resultados obtenidos sobre Antconc

El resultado se muestra en la Figura nº4.

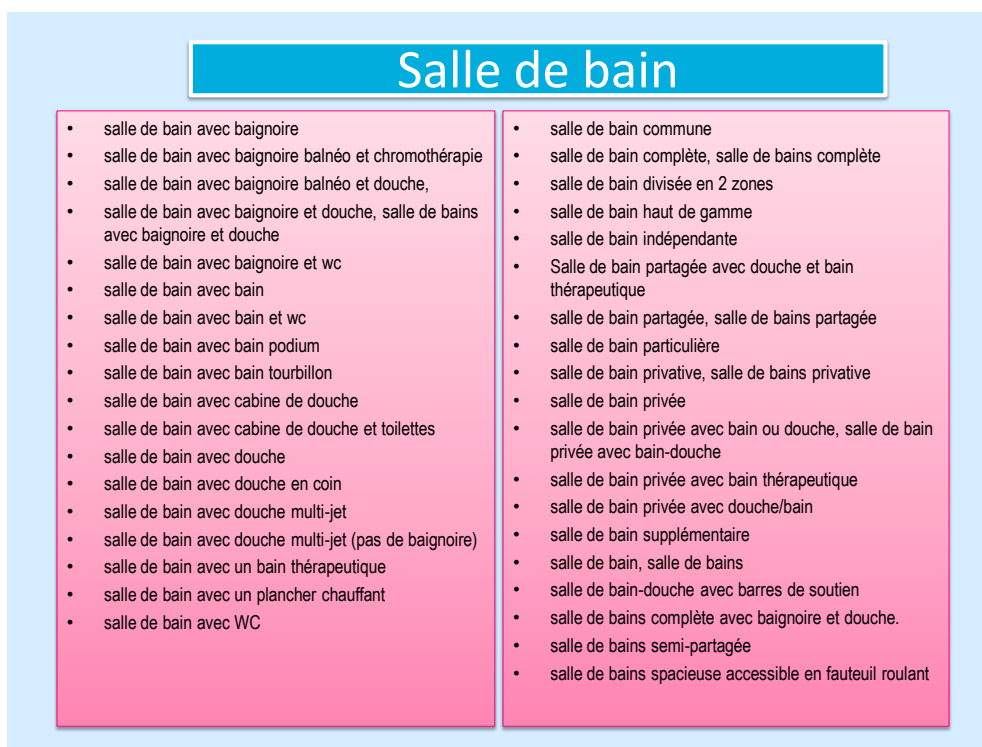


Figura nº4

La misma formación para *salle d'eau* y *salle de douche* (Figura nº5).

Hasta el momento hemos recogido las variedades léxicas en cuanto a las instalaciones referentes al espacio del baño dentro de las habitaciones de los alojamientos hoteleros. El cliente sabrá por tanto, si la página web consultada del establecimiento le ofrece más o menos información con respecto a un léxico especializado pero que aún está dentro de las competencias de términos generales del lenguaje cotidiano adaptado al léxico del turismo.

Por el contrario, si nos detenemos ahora en las unidades lingüísticas que pueblan el espacio del baño, la riqueza aumenta y determina con mucha más precisión el tipo de instalación ofrecida. El alojamiento promociona así particularmente un aspecto u otro del hotel. El espacio del baño se convierte, de esta forma, en un lugar privado más o menos rico en especificaciones que hacen que el cliente elija entre una gran variedad de productos. La riqueza se centra sobre todo en los tipos de bañeras y duchas ofrecidas, convirtiendo el espacio baño en todo un spa evocador de sensaciones placenteras relacionadas con la higiene y la relajación.

Salle d'eau	Salle de douche
<ul style="list-style-type: none"> <li>• salle d'eau : douche ou baignoire</li> <li>• salle d'eau avec douche et lavabo</li> <li>• salle d'eau avec douche et toilette</li> <li>• salle d'eau avec douche ou baignoire</li> <li>• salle d'eau avec lavabo, douche et WC</li> <li>• salle d'eau douche - WC privative</li> <li>• salle d'eau et douche</li> <li>• salle d'eau indépendante</li> <li>• salle d'eau pour deux</li> <li>• salle d'eau pour invités</li> <li>• salle d'eau privée (douche et toilette)</li> <li>• salle d'eau spécifique : douche adaptée avec rideau et siège</li> <li>• salle d'eau wc</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• salle de douche complète</li> <li>• salle de douche individuelle</li> <li>• salle de douche privative</li> </ul>

Figura nº5

Las principales unidades se forman a partir de los términos *bain*, *baignoire* y *douche*. En este caso adquiere especial relevancia los términos específicos de este ámbito y, sobre todo, la adjetivación, que añade valor y riqueza semántica a las unidades lingüísticas obtenidas de la herramienta informática.

Observamos un cuadro comparativo para los términos *bain* y *baignoire* (Figura nº6)

Baignoire	Bain
<ul style="list-style-type: none"> <li>• baignoire à jet hydro</li> <li>• baignoire à remous</li> <li>• baignoire balnéo (chambre luxe)</li> <li>• baignoire bébé</li> <li>• baignoire bouillonnante</li> <li>• baignoire dans la chambre</li> <li>• baignoire double, baignoire double à remous</li> <li>• baignoire encastrée</li> <li>• baignoire équipée de douche</li> <li>• baignoire jacuzzi</li> <li>• baignoire thérapeutique (suite)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• bain à remous</li> <li>• bain à vapeur</li> <li>• bain nordique</li> <li>• bain simple à aérothérapie et chromothérapie (suite)</li> <li>• bain thérapeutique</li> <li>• bain thérapeutique doublé</li> <li>• bain tourbillant</li> <li>• bain tourbillon double</li> <li>• bain tourbillonnant</li> <li>• bain vapeur</li> <li>• bain-douche</li> <li>• baignoire-douche</li> </ul>

Figura nº6



Desde un lenguaje más familiar para acceder a todos los públicos hasta los términos más especializados para definir, por ejemplo, una bañera Jacuzzi, llamada así por antonomasia se puede denominar también *à jet hydro, à remous, bouillonnante*. Lo mismo para *bain*.

En cuanto a la palabra *douche*, aún siendo su presencia menor en el corpus, la riqueza léxica es también muy importante. La Web insiste no solo en el tipo de ducha, sino también en la situación dentro de la habitación o del establecimiento hotelero. Según la clasificación del alojamiento, la unidad léxica incide en uno u otro aspecto para acercarse a todo tipo de clientela (Figura nº7).

En esta clasificación, el léxico específico se recoge en términos como *douche à l'italienne* o *douche romaine*, necesitando el usuario un conocimiento mayor de esta terminología para saber qué va a comprar como cliente del establecimiento.

Queremos también destacar en este análisis las diferencias de variedades geolectales. La elección de un compendio de páginas de promoción turística de Francia y de Canadá se debe a la necesidad de constatar las variaciones de terminología específica, enriquecedoras para el lenguaje turístico. Al margen de esta riqueza y, desde el punto de vista del consumidor, es necesario conocer estas diferencias geolectales para comprender bien el sentido y la intención publicitaria. Desde el punto de vista del marketing turístico, se refuerza la idea de la necesidad de lingüistas, expertos en la materia, que sean capaces de dar una buena traducción a estos términos y un buen uso dependiendo de la clientela a la que vaya dirigida la promoción.

Los recursos existentes en la Web pueden ayudar a diferenciar dichos términos. En nuestro caso hemos utilizado la base de datos terminológica *Touristterm* que pertenece a la Organización Mundial del Turismo y la *Base de données lexicographiques panfrancophone* que nace para dar respuesta a la terminología propia de los países y regiones francófonos y es una herramienta complementaria al *Trésor de la Langue Française informatisé* del que también hemos hecho uso para nuestro análisis.

Esta base de datos nos ayuda a determinar qué términos son de uso propio o de mayor uso en la zona de Québec en Canada con respecto a los términos que se usan en la Francia continental.

Douche	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• douche à jet</li> <li>• douche à l'italienne</li> <li>• douche de pluie</li> <li>• douche de verre</li> <li>• douche multi-jet, multijets</li> <li>• douche romaine</li> <li>• douche sensorielle</li> <li>• douche vitrée</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• douche à l'étage</li> <li>• douche à l'extérieur</li> <li>• douche séparée</li> <li>• douche indépendante</li> <li>• douche seule</li> </ul>

Figura nº7

*La Base de Données panfrancophones* intenta dar respuestas a los lenguajes de especialidad. Como ejemplo, para la búsqueda de la palabra *bain*, en Québec, nos ofrece la siguiente definición:

➤ *Bain: équivalent de baignoire*

*Remarque: connu également en France où il semble de nos jours réservé au vocabulaire de l'hôtellerie.*

Otras diferencias que obtenemos se encuentran en la especificidad de algunos adjetivos: en nuestro corpus la unidad *salle de bain privative* corresponde a Francia, mientras que en Canadá nos encontramos en el mismo uso *salle de bain privée*. Lo mismo pasa con *bain tourbillon*, que es un calco del inglés y que únicamente aparece en nuestro corpus en las páginas webs canadienses de promoción turística. En el mismo sentido encontraríamos la unidad *bain à remous*, propia de Canadá mientras que *bain à bulles* está recogida en la normativa francesa.

### **Para concluir.**

Este breve recorrido por la base de datos utilizada en este proyecto nos ha servido para demostrar la necesidad de un buen uso de léxico específico para vender un producto turístico a partir de sus páginas de promoción en Internet.

Insistimos, sin embargo, en la idea de que esto es la ejemplificación de un corpus, con todo lo que esto conlleva en cuanto a ventajas e inconvenientes. Si bien los resultados

corresponden a una gran mayoría de establecimientos hoteleros, también es verdad que un cambio de corpus puede implicar variaciones.

También es cierto que muchas de estas páginas cuyos datos hemos recogido en COMET.VAL pueden dejar de existir o modificar sus contenidos con las actualizaciones, sobre todo en lo que se refiere a los comentarios de los turistas, pero consideramos que, a pesar de este tipo de incidencias, los resultados pueden ser manejados por las empresas y sus equipos de promoción.

En cuanto al léxico, y así se ha explicado al principio, de los términos propios al lenguaje turístico, una vez clasificados atendiendo a unas variedades geolectales, también es probable que los encontremos en otros contextos usados indistintamente. Esos términos, la mayoría de las veces, son generales adaptados a la jerga de los profesionales.

Consideramos que queda mucho trabajo por realizar y que las nuevas tecnologías ponen a la disposición de todos unos materiales que deben adaptarse a los distintos usuarios. Desde este punto de vista, la traducción de las páginas web con todo el léxico especializado del turismo sería otra vía de análisis para dar satisfacción dentro de una misma página de promoción a usuarios de diferentes países.

El objetivo final del proyecto es la realización de un diccionario multilingüe en español, inglés y francés que pueda dar respuesta a algunos de los problemas aquí expuestos.

### **Referencias bibliográficas.**

- BAYNAT MONREAL, E. (2012) «Turistas francófonos en España: análisis de testimonios y relatos de viajeros en *blogs* y foros de Internet», in J. Sanmartín Sáez (ed.), *Discurso turístico e internet*, Madrid: Iberoamérica Vervuert, 205-230.
- BOUTET, J.; GARDIN, B. LACOSTE, M. (1995) «Discours en situation de travail», *Langages* nº 117, p. 12-31, Armand Colin.
- BUGNOT, M.A. (2009) *Le discours touristique ou la réactivation du locus amoenus*, Granada: Comares.
- CALVI, M.V. (2010) «Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación». *Ibérica*, nº 19, p. 9-32, AELFE.
- CHARAUDEAU, P. (1983) *Langage et discours*. París: Hachette.
- EDO MARZÁ, N. (2012) «Páginas web privadas e institucionales: el uso de la adjetivación en un corpus inglés-español de promoción de destinos turísticos», in J. Sanmartín Sáez (ed.), *Discurso Turístico e Internet*. Madrid: IberoaméricaVervuert, p. 51-79.

MOURLHON-DALLIES, F. (2005) «Analyse du discours et français sur objectifs spécifiques: des apports réciproques», *Point Commun* nº 26, p. 8-11, Les Cahiers de l'APLIUT.

SANMARTÍN SÁEZ, J. (2012) «De las normativas turísticas a las páginas electrónicas de promoción de hoteles: la clasificación hotelera desde la perspectiva lingüística» in J. Sanmartín Sáez (ed.), *Discurso turístico e internet*. Madrid: Iberoamérica Vervuert, p. 81-124.

## UN EJEMPLO DE METÁFORA ONTOLÓGICA: LA PERSONIFICACIÓN EN LAS CRÓNICAS DEPORTIVAS FRANCÓFONAS

Javier Herráez Pindado

Universidad Politécnica de Madrid

[javier.herraez@upm.es](mailto:javier.herraez@upm.es)

### Resumen

En esta ponencia analizamos un tipo de metáfora ontológica muy significativa en el mundo del deporte: la personificación. Tanto los periodistas como los practicantes de las distintas modalidades deportivas recurren a este tipo de metáfora para expresar aspectos tales como la mala suerte, el desfallecimiento, el terreno, el espacio geográfico o ciertos fenómenos meteorológicos. Nuestro objetivo es analizar su utilización en las crónicas deportivas de la prensa francófona y explicar las correspondencias que se establecen entre los personajes del dominio de origen y su proyección en el dominio deportivo de destino.

### Résumé

Dans cette communication nous analysons un type de métaphore ontologique très significative dans le monde du sport : la personnification. Aussi bien les journalistes que les pratiquants des différents sports ont recours à ce type de métaphore pour exprimer des aspects tels que la malchance, la défaillance, le terrain, l'espace géographique ou certains phénomènes météorologiques. Notre objectif est d'analyser son utilisation dans les chroniques sportives de la presse francophone et d'expliquer les correspondances qui sont établies entre les personnages du domaine source et leurs projections dans le domaine sportif cible.

La personificación es un tipo de metáfora ontológica muy significativa en el mundo del deporte. En esta ponencia analizamos su uso en las crónicas deportivas de la prensa francófona y explicamos las correspondencias entre los personajes del dominio de origen y su proyección en el dominio deportivo de destino. Tanto los deportistas como los periodistas recurren a este tipo de metáfora para expresar aspectos tales como la mala suerte, el desfallecimiento, el terreno o ciertos fenómenos meteorológicos.

El deporte que mejor sirve para ejemplificarlo es el ciclismo. Las crónicas ciclistas son épicas, están llenas de luchas, batallas y hazañas sobrehumanas, fácilmente comparables a las de los caballeros andantes de la Edad Media. Ya desde la propia creación de la prueba ciclista más importante, el Tour de Francia, se confundía el deporte con la literatura, la carrera con la crónica periodística: el creador de la prueba, Henri Desgrange, era al mismo tiempo cronista y componía con sus escritos un cantar de gesta cuyo héroe se vestía con el maillot amarillo.

Nos vamos a centrar, pues, en el Tour de Francia para nuestro análisis. En esta prueba ciclista se encuentran concentrados todos los elementos que nos interesan. La metáfora conceptual fundamental de la que partimos es la siguiente:

- «El Tour de Francia es un cantar de gesta».

Sobre ella se construye todo un sistema de correspondencias entre el dominio de origen y el dominio deportivo de destino.

La primera correspondencia ontológica evidente que se establece es la siguiente:

- «El corredor es un caballero andante».

En los años épicos del Tour, el corredor ciclista era considerado en las crónicas como un caballero andante, vivía en una lucha continua y su camino estaba sembrado de peligros. Debía luchar contra los adversarios, naturalmente, pero también contra otros elementos como la mala suerte, el desfallecimiento, los accidentes geográficos, el terreno adverso, los fenómenos atmosféricos y el tiempo.

Estos elementos adversos se personifican por medio de ciertos personajes ya clásicos, inmortalizados por el célebre dibujante y caricaturista René Pellos a partir del año 1949 en publicaciones como *Miroir Sprint*, *Sport Sélection*, *Sport Mondial*, *Miroir du Cyclisme* o *Les Pieds Nickelés*.

### **Personificación de la mala suerte y el desfallecimiento**

Empezamos por dos personajes que se suelen encontrar juntos en las crónicas: *la sorcière aux dents vertes* y *l'homme au marteau*, la mala suerte y el desfallecimiento.

Tout concourt, ici, à se fondre dans le décor moyenâgeux : l'aspect processionnaire de l'entreprise et sa mythologie superstitieuse où l'on brûle encore la sorcière aux dents vertes, patronne du mauvais œil où l'homme au marteau, maître des coups de buis, apparaît sous les traits d'un bourreau de travail (Blondin, 1988: 166).

Un coup d'œil à droite et surgit Coppi le magnifique. Longues jambes d'échassier, profil d'oiseau de proie, un autre. C'est le tour 49. Il a lâché Bartali, il vechhio. Il est seul, face à la montagne, face à la sorcière aux dents vertes et à l'homme au marteau, le couple infernal de la défaillance qui précipite les coureurs dans les fossés, sur les rochers, loin du

Capitole (Fottorino, 1991: 11).

Las correspondencias ontológicas las podemos explicitar así:

- «La mala suerte es una bruja»
- «El desfallecimiento es el hombre del martillo».

En algún momento, el cronista mezcla las dos figuras e identifica a la bruja con el desfallecimiento (*fringale*) y no con la mala suerte, o más bien considera el desfallecimiento como un elemento más de la mala suerte.

En abordant une étape de montagne, les pensées des coureurs sont diverses. Mais tous redoutent de voir « la sorcière aux dents vertes ». « La sorcière aux dents vertes », c'est cette fringale subite qui se met à tirailler les boyaux de l'estomac quand ceux des roues s'écrasent sous les coups de manivelles<sup>1</sup>

Et Gimondi, qui lui aussi n'avait songé qu'à rouler vite, fut rattrapé au vol par la sorcière fringale en vue du sommet (Cyclisme International, 127: 21).

Estos personajes podrían llevarnos a pensar que el Tour es un cuento de hadas, pero no es así:

Je ne crois pas, toutefois, que le Tour soit un conte. Même si la Sorcière aux dents vertes et l'Homme au marteau peuvent passer pour des monstres d'assez belle venue, il reste que les vélos ne sont pas des tapis volants. Les rouleurs de plaine le savent hélas bien, qui endurent mille morts dès que la route s'élève, et même les plus aériens des grimpeurs ont appris que les coups de pompe sont plus fréquents que les coups de baguette magique. Il n'y a pas sur le Tour de poussière de lune mais de la sueur, pas de miracle mais de la peine, pas de lit de roses mais du bitume, pas de cheval ailé mais des machines sales que les mécanos nettoient le soir au jet : ces trivialités empêchent de confondre le Tour avec un conte (Blanc, 2003: 4).

Incluso algún cronista avisa del peligro de abandonar las antiguas leyendas y de edulcorar el Tour convirtiéndolo en un cuento de Disney:

Que n'ont-ils pas lus les contes et légendes des grands Anciens : les frères Pellos et Dero ! Décidemment les traditions se perdent et à vouloir ne pas effrayer les enfants, leurs éviter des traumatismes, édulcorer les contes de Grimm pour en faire des histoires à dormir dans un fauteuil de Walt Disney on obtient l'effet inverse de celui recherché. La baisse de la vigilance des coureurs d'aujourd'hui éduqués aux ersatz des légendes par une génération de champions venue d'outre Atlantique les laisse démunis quand ils entrent dans ces contrées sombres, un monde où ne survivent que des sorcières et des géants aux intentions malveillantes... Au détour d'un virage au tracé trompeur les derniers de la file, ces petits qui avaient eu tant de mal à rentrer et se réjouissaient de faire enfin partie de « la bonne échappée », n'aperçurent pas la sorcière aux doigts crochus qui les précipita, eux qui

---

<sup>1</sup> <http://www.humanite.fr/node/416793> (Consultado el 13/03/2014).

n'avaient déjà plus que le sang et les os, par-dessus la barrière dans le fossé où ils perdirent les deux !<sup>2</sup>

En este ejemplo vemos además una variante de la bruja, que se convierte ahora en «*la sorcière aux dents crochus*».

El hombre del martillo, por su parte, no admite confusión, personifica un desfallecimiento súbito y brutal, tal y como lo refleja Pellos en sus caricaturas. Se trata de un personaje que ningún corredor quiere conocer, pero que encuentran a menudo, escondido en los puertos de los Alpes o los Pirineos.

### **Personificación del espacio geográfico**

Otro elemento que se personifica es el espacio geográfico en el que transcurre la carrera y en especial la montaña, que se convierte en un gigante contra el que luchar. Las correspondencias son las siguientes:

- «La montaña es un enemigo»
- «La montaña es un animal salvaje»
- «La montaña es un gigante»
- «La montaña es un rey»
- «La montaña es un depredador»
- «La montaña es un juez».

René Pellos ha caricaturizado perfectamente estas personificaciones, sus montañas adquieren un rostro humano, se ríen, lloran, se extrañan, amenazan e incluso traicionan a los corredores.

Si la montaña es el enemigo, el ciclista deberá enfrentarse a ella, desafiarla, medirse con ella: «Qui part seul défier la montagne comme le firent Bahamontes, Merckx et Pantani avant lui?»<sup>3</sup>

Les autres « stars » de la Grande Boucle sont les étapes emblématiques comme l'Aubisque ou le Mont Ventoux ; des lieux mythiques où les coureurs doivent se mesurer à la montagne.<sup>4</sup> Il fallait donc s'employer pour avoir l'insigne honneur d'aller défier ce géant des Alpes.<sup>5</sup>

Los montes míticos son los reyes del ejército enemigo, contra los que hay que combatir con fuerza:

---

<sup>2</sup> [http://www.memoire-du-cyclisme.eu/dossiers/dos\\_chronique\\_jlbey.php](http://www.memoire-du-cyclisme.eu/dossiers/dos_chronique_jlbey.php) (Consultado el 13/03/2014).

<sup>3</sup> <http://www.sofoot.com/la-grande-boucle-368028-p38-forum.html> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>4</sup> <http://blogs.ina.fr/edu/2010/07/01/le-tour-de-france/> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>5</sup> [http://www.cyclosport.com/article.php3?id\\_article=80](http://www.cyclosport.com/article.php3?id_article=80) (Consultado el 13/03/2014).



Assez vite, à l'approche de Nyons, apparaît sa majesté le Ventoux, trônant et toisant les monts et vallées alentours. [...] Chacun rassemble ses forces pour se préparer à l'affrontement, en espérant sortir vainqueur de cette bataille avec cette légende et ce mythe<sup>6</sup>

La montaña es un enemigo personificado en un depredador que da vueltas sobre su presa antes de devorarla:

Est-ce les cyclistes qui rôdent autour du Mont Chauve de peur de l'affronter ou ne serait-ce pas le Ventoux qui, tel un prédateur, tourne autour de ses proies, comme pour mieux les attaquer. Chacun trouvera sa réponse par la suite.<sup>7</sup>

En otras ocasiones, se trata de un animal salvaje que hay que domar y algunos corredores elegidos, los auténticos héroes, lo consiguen:

Triple médaillé olympique de poursuite, Bradley Wiggins le rouleur a appris à dompter la montagne. Au point d'être le favori de ce Tour de France<sup>8</sup>. 1958 : Charly Gaul. 21<sup>e</sup> étape - Briançon-Aix Les Bains - Charly Gaul dompte la montagne sous les éléments déchainés<sup>9</sup>  
Avez-vous vu le minuscule Rujano dompteur des Dolomites avalé par un faux plat au pied de la Sentinelle ?<sup>10</sup>

Después de domarlas, el ciclista monta en ellas, como si fueran su caballo:

Mais le grand honneur de ma journée est quand même resté celui de pouvoir une nouvelle fois admirer Don Quichotte de la Fuente chevaucher montagnes et vallées, du matin à la fin d'après-midi, à la poursuite des Moulins des Vals d'Aran !<sup>11</sup>

Por último, la montaña puede personificarse en la figura del juez, que decide quién ganará la carrera: «En plaçant le Galibier deux fois dans les quatre dernières étapes de la 98<sup>e</sup> édition du Tour, les organisateurs ont véritablement élevé le Galibier au rang de juge de paix ultime de l'épreuve»<sup>12</sup>

Hay montañas míticas que se personifican de manera especial. Así por ejemplo el famoso Mont Ventoux es, para Rolland Barthes, un Dios, es el Dios del Mal, un verdadero Moloch al que hay que ofrecerle sacrificios, hay que pagarle un tributo, es un déspota que no perdona: «Le Ventoux, lui, a la plénitude du mont, c'est un Dieu du Mal, auquel il faut sacrifier. Véritable Moloch, despote des cyclistes, il ne pardonne jamais aux faibles, se fait payer un tribut injuste de souffrances» (Barthes, 1957: 128).

El texto de Rolland Barthes, de 1957, se hizo realidad dramáticamente diez años más

<sup>6</sup> <http://www.velo-cyclosport.com/forum/viewtopic.php?id=16> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>7</sup> <http://www.velo-cyclosport.com/forum/viewtopic.php?id=16> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>8</sup> <http://www.charentelibre.fr/2012/06/30/a-qui-le-tour,1103137.php> (Consultado el 13/03/2014)

<sup>9</sup> <http://actuduvttgps.fr/100-eme-tour-de-france/> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>10</sup> [http://www.memoire-du-cyclisme.eu/dossiers/dos\\_chronique\\_jlbey.php](http://www.memoire-du-cyclisme.eu/dossiers/dos_chronique_jlbey.php) (Consultado el 13/03/2014).

<sup>11</sup> <http://www.editionsfirst.fr/catalogue/1584-culture-generale/1587-societe/le-tour-de-france-en-100-histoires-extraordinaires-EAN9782754050449.html> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>12</sup> <http://sportmagazine.levif.be/sport/actualite/en-video/tour-de-france-le-col-du-galibier/article-1195066968021.htm> (Consultado el 13/03/2014).

tarde con un fallecimiento real, el corredor inglés Tom Simpson murió en las rampas del Mont Ventoux en el Tour de 1967, víctima de una insuficiencia cardíaca causada por el alcohol y las anfetaminas, que le provocaron una fuerte deshidratación. Sus últimas palabras fueron: «¡subidme a la bicicleta!».

Con la personificación, se le atribuyen rasgos físicos humanos y se hace calvo:

Physiquement, le Ventoux est affreux: chauve (atteint de séborrhée sèche, dit l'Equipe) il est l'esprit même su Sec; son climat absolu (il est bien plus une essence de climat qu'un espace géographique) en fait un terrain damné, un lieu d'épreuve pour le héros, quelque chose comme un enfer supérieur où le cycliste définira la vérité de son salut (Barthes, 1957: 128).

El monte se convierte en un dragón contra el que debe luchar el caballero andante. Lucha contra él y lo vence: «Il vaincra le dragon, soit avec l'aide d'un dieu (Gaul, ami de Phoebus), soit par pur prométhéisme, opposant à ce dieu du Mal, un démon encore plus dur (Bobet, satan de la bicyclette)» (Barthes, 1957: 128).

Vemos que los que vencen a la montaña son amigos de los dioses (como Charly Gaul o Pantani, *le divin chauve*), demonios (como Bobet) o ángeles, como los míticos Bahamontes o Charly Gaul a los que se denominaba *anges des cimes, anges de la montagne, grimpeurs ailés, aigles*.

La montaña puede traicionar a algún corredor: «Le maillot jaune Victor Fontan est trahi par la montagne» (Olivier, 1997: 56).

Puede también vengarse por dejarla de lado: «Le Galibier délaissé. Le col, cher au fondateur, se venge» (*Miroir sprint*, 20-07-1949).

Pero la montaña quiere a los que se enfrentan a ella con valor y determinación. Si falta a la cita un gran escalador como «Pantani, le divin chauve des temps présents, la montagne est, pour une fois, orphéline» (*Cyclisme International*, 127: 19).

### **Personificación de los fenómenos meteorológicos.**

Los fenómenos atmosféricos también se personalizan. En el cantar de gesta que constituye la carrera ciclista, el tiempo se convierte en un actor principal:

Comme si cela ne suffisait pas, les éléments se mettent de la partie. La pluie, le vent, le déluge, la neige quelquefois, le froid, la canicule. Le climat obtient voix au chapitre, le temps lui-même accède au romanesque et la météorologie devient une actrice à part entière quand la tragédie se noue (Blanc, 2003: 47).

El gran enemigo del ciclista es casi siempre el viento: «Lors d'un contre-la-montre,

90% de l'effort est produit pour lutter contre le vent, l'ennemi numéro 1»<sup>13</sup>.

En ocasiones la expresión se hace muy gráfica, el viento impide avanzar al ciclista reteniéndole con una correa: «Le Lautaret qui n'est pas un vrai col mais où le vent semble vous avoir définitivement accrochée à Briançon par une laisse élastique»<sup>14</sup>.

Siguiendo la correspondencia «el viento es el enemigo», el ciclista tiene que batallar contra él:

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 régulier<sup>15</sup>. Mais les purs grimpeurs devront aussi rouler sur les pavés. Ils devront batailler contre le vent en route vers les montagnes et à la fin, ils devront bien faire au contre-la-montre (Chris Froome)<sup>16</sup>. Ils sont donc 108 coureurs à braver le vent et le soleil pour la conquête du très convoité maillot jaune<sup>17</sup>. Le peloton lutte contre le vent et la pluie qui s'invitent sur les routes du Tour<sup>18</sup>.

En lo que se refiere a la lucha contra el viento, podemos incluir otros deportes en cuanto al uso de la personificación, por ejemplo el atletismo o la vela:

Sur le 1500 mètres, dernière épreuve de la journée, Fairbank et Brignone ont dû batailler contre le vent (Atletismo)<sup>19</sup>. A 5,76 m on est encore obligé de batailler contre le vent, ce n'est pas forcément facile (Lavillenie, saltador de pértiga)<sup>20</sup>. Le championnat du monde ISAF va se disputer dans des conditions extrêmement difficiles. Outre la chaleur (plus de 33°), les athlètes vont devoir batailler contre le vent, la houle et les requins<sup>21</sup>. Quand il ne peut plus lutter contre le vent et la mer pour poursuivre sa route, il y a deux allures que peut encore prendre un voilier<sup>22</sup>.

Todos estos ejemplos de personificación que hemos analizado nos permiten llegar a la conclusión de que se trata de un procedimiento que contribuye en gran medida al enriquecimiento léxico de la lengua deportiva, proporcionando una serie de términos y locuciones muy expresivas y de un fuerte poder evocador.

No hay que olvidar, por otra parte, que este vocabulario se forjó mucho antes de la llegada de la televisión y que los aficionados seguían las competiciones por la radio y por la

---

<sup>13</sup> <http://www.bmctempo.com/every-second-counts-customizing-cadels-tm01/?lang=fr> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>14</sup> [http://www.memoire-du-cyclisme.eu/dossiers/dos\\_chronique\\_jlbey.php](http://www.memoire-du-cyclisme.eu/dossiers/dos_chronique_jlbey.php) (Consultado el 13/03/2014).

<sup>15</sup> [http://tour-de-france.france2.fr/2009/?page=news&id\\_article=551](http://tour-de-france.france2.fr/2009/?page=news&id_article=551) (Consultado el 13/03/2014).

<sup>16</sup> <http://www.lapresse.ca/sports/autres-sports/cyclisme/201310/23/01-4702686-des-paves-pour-le-tour-de-france-de-2014.php> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>17</sup> <http://www.zedcom.bf/actualite/op472/sport.htm> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>18</sup> <http://leteambidon.wordpress.com/2013/02/18/1980-le-tour-de-force-de-ti-raleigh-creda-sur-la-grande-boucle/> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>19</sup> <http://nouvellecaledonie.lalere.fr/2014/01/23/deuxieme-meeting-handisport-fairbank-terme-second-103147.html> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>20</sup> <http://www.europe1.fr/Sport/Articles/Lavillenie-vraiment-confiant-237246/> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>21</sup> <http://www.nauticnews.com/2011/12/05/voile-olympique-les-jo-debutent-a-perth/> (Consultado el 13/03/2014).

<sup>22</sup> <http://www.florenceissac.com/pdf/lafissure.pdf> (Consultado el 13/03/2014).

prensa. De este modo, las crónicas radiofónicas o escritas y las caricaturas de Pellos con gigantes que golpean con un martillo a los corredores, montañas que muestran aspectos humanos, etc., hacían que la gente imaginara la realidad de la carrera de manera muy distinta a como lo hace el espectador actual, que no pierde ningún detalle de lo que pasa en la competición, con múltiples repeticiones a diferentes velocidades, con cámaras colocadas en distintos lugares, etc.

En una época sin televisión, la utilización de procedimientos léxicos como la personificación servía para transmitir la realidad y los datos de los distintos aspectos de la competición, pero también para hacer llegar al lector o al oyente radiofónico las pasiones y las emociones de una manera muy eficaz.

### **Referencias bibliográficas**

- BARTHES, R. (1957) «Le Tour de France comme épopée», *Mythologies*. Paris: Seuil, p. 125-135.
- BLANC, J.-N. (2003) *Grandes heures du Tour de France*. Paris: L'Archipel.
- BLONDIN, A. (1988) *L'ironie du sport: chroniques de « L'équipe »: 1954-1982*. Paris: Bourin.
- OLIVIER, J.P.; NANDO, F. (1997) *Les belles histoires du Tour de France 1903-1996*. Paris: Connivence.
- FOTTORINO, E. (1991) *Rochelle*. Paris: Fayard.

**PROMOCIÓN DE HOTELES FRANCESES Y CANADIENSES EN INTERNET:  
ANÁLISIS DEL LÉXICO DE LAS HABITACIONES<sup>1</sup>**

Mercedes López Santiago

Universitat Politècnica de València

[mlosan@idm.upv.es](mailto:mlosan@idm.upv.es)

**Resumen**

La industria turística constituye uno de los sectores económicos más dinámicos en el mundo. En este trabajo, trataremos del léxico utilizado en textos descriptivos y promocionales en francés procedentes de las páginas web de un corpus escogido de hoteles franceses y canadienses. En esta ocasión, (1) describiremos las numerosas denominaciones de las habitaciones, con sus variantes lingüísticas y geográficas, empleadas para promocionar estos hoteles en Internet; y (2) determinaremos igualmente si estas denominaciones son recogidas en diccionarios generales y/o especializados. Con este trabajo, aspiramos a contribuir al estudio del léxico del turismo.

**Résumé**

L'industrie touristique constitue un des secteurs économiques les plus dynamiques du monde. Dans ce travail, nous découvrirons le lexique utilisé dans des textes descriptifs et promotionnels, en français, issus des sites web d'un corpus sélectionné d'hôtels français et canadiens. A cette occasion, (1) nous décrirons les nombreuses dénominations des chambres, avec leurs variétés linguistiques et géographiques, employées pour promouvoir ces hôtels sur Internet ; et (2) nous observerons si ces dénominations ont été recueillies dans des dictionnaires de langue et de spécialité. Avec ce travail, nous envisageons contribuer à l'étude du lexique du tourisme.

---

<sup>1</sup> Investigación realizada en el marco del Proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (anterior Ministerio de Ciencia e Innovación), Referencia FFI 2011-24712: Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística. 2011-2014.

## Introducción

Los datos de los últimos estudios estadísticos sobre el uso de Internet por los Europeos (*ComScore* 2013, *PhoCusWright* 2013) revelan que el número de internautas sigue aumentando de manera clara y constante. Por una parte, según *ComScore* (2013: 2), «l'Europe compte 408 millions d'internautes, soit une croissance de 7% sur un an». Por otra parte, en las conclusiones del estudio de *PhoCusWright* (2013: 1) se señala que en Francia: «De 42% en 2012, le taux de pénétration du *online* devrait passer à 45% en 2013, et à 48% en 2015». En el sector del turismo, el número de documentos en la red (46 millones de entradas con *tourisme*<sup>2</sup>) confirma que Internet se ha convertido en una copiosa fuente de información sobre turismo, en la que podemos encontrar, además de documentos oficiales, estadísticos y legales, documentos sobre destinos turísticos, medios de transporte (avión, tren, autobús, barco, etc.), hoteles y otros tipos de alojamiento (campings, albergues, casas rurales, etc.), actividades turísticas, etc.; respondiendo de esta manera a los nuevos hábitos de los internautas-potenciales turistas.

El perfil medio de un turista internauta es aquel que consulta y reserva en Internet su viaje, desde el medio de transporte hasta el alojamiento, pasando por las actividades o excursiones. Independientemente del carácter del viaje, profesional o personal, en la búsqueda de información turística, la selección del hotel constituye la principal preocupación del turista. El internauta tiene en cuenta varios factores antes de reservar el hotel; entre otros, el precio de las habitaciones y la ubicación del establecimiento. Para ilustrar esta idea, citaremos como ejemplo las páginas principales de dos hoteles: *Le Grand Hôtel de l'Opéra* (Toulouse, Francia) y el *Hôtel Le Président* (Sherbrooke, Canadá). En el primer caso, se antepone en primer lugar la magnífica ubicación de este hotel con el eslogan *Au coeur de la «ville rose»*; en el segundo caso, en el hotel canadiense, se resalta el precio de las habitaciones: *Meilleur prix garanti en réservant directement via notre site*.

Tras el precio de las habitaciones, los internautas se interesan por otros aspectos del hotel, tales como los servicios ofrecidos (Internet-WIFI, restauración (desayuno incluido o no, restaurante en el hotel, etc.), las instalaciones (piscina, gimnasio, sauna, jacuzzi, etc.), las actividades que se pueden realizar en el hotel, o las atracciones turísticas de los alrededores (lugares para visitar)). Los dueños de los hoteles, conscientes y sabedores de este fenómeno, intentan ofrecer en sus sitios web de manera profesional y seria, pero también atractiva la información demandada, con el fin de captar el interés de sus potenciales clientes y lograr que

---

<sup>2</sup> Fecha de esta consulta: 11 de abril de 2014.

éstos reserven habitación en sus establecimientos. De ahí que resulte de vital importancia una buena promoción de los hoteles en Internet.

Siguiendo esta línea, la denominación, presentación y descripción de las habitaciones resulta un valor añadido para tener éxito en la promoción de los hoteles. Tres razones justifican la elección de este corpus. En primer lugar, las denominaciones de las habitaciones forman parte de la definición de los hoteles; en segundo lugar, conforman el léxico representativo de este ámbito, y en tercer lugar, pertenecen al léxico utilizado en la promoción de los hoteles. Sea cual sea su categoría, en la mayoría de las ocasiones, el primer reclamo que se utiliza en las páginas web de los hoteles es el precio de las habitaciones, seguido del nombre de las habitaciones (*chambre supérieure, chambre deluxe, suite présidentielle, etc.*) y de la descripción de sus principales características (tamaño, decoración, confort, equipamiento y accesorios).

En este trabajo, analizaremos las diferentes denominaciones<sup>3</sup> que reciben las habitaciones de hotel, teniendo en cuenta varios parámetros (categoría del hotel, especialidad del hotel, precio del hotel, etc.), con el fin de analizar y comparar la promoción hotelera, en Internet, en dos ámbitos lingüísticos francófonos: Francia y Canadá.

### **Marco teórico**

De todos es conocido que la lengua utilizada en los ámbitos de especialidad recibe diferentes denominaciones. Así junto a las lenguas técnicas, las lenguas científicas, las lenguas de especialidad o especializadas y las lenguas con fines específicos; encontramos igualmente los lenguajes técnicos, los lenguajes científicos y los lenguajes de especialidad. Este trabajo se reconoce partidario de la denominación «lengua de especialidad o lengua especializada». Como Lerat (1997: 17), somos de la opinión de que la lengua especializada «es la lengua natural considerada como instrumento de transmisión de conocimientos especializados». Asimismo Gómez de Enterría (2009: 20) señala que las lenguas de especialidad representan «el instrumento imprescindible para resolver la comunicación en todos los ámbitos y áreas temáticas en los que científicos, técnicos y profesionales llevan a cabo su trabajo». En esta línea, la lengua de especialidad debe considerarse en el ámbito especializado de su uso y en las condiciones y características de éste. Por ello, suscribimos igualmente la definición aportada por Schifko en su artículo titulado «¿Existen las lenguas de especialidad?», en el que las define de la siguiente manera:

---

<sup>3</sup> Sobre las denominaciones de los establecimientos hoteleros puede consultarse el interesante artículo de Julia Sanmartín (2012: 81-124)

Las lenguas de especialidad son variantes específicas de la lengua común cuyas características especiales en el léxico, en la morfosintaxis y en las estructuras textuales son el resultado de factores específicos de la comunicación especializada: un mundo de referencia especial, interlocutores especiales, que conocen este mundo y (normalmente) trabajan en el mismo y que comunican sobre este mundo con precisión y economía; todo esto en circunstancias especiales que caracterizan la vida de estos especialistas (Schifko, 2001: 9).

En el ámbito del turismo, hemos constatado que la lengua utilizada recibe igualmente varias denominaciones: lengua del turismo y lenguaje del turismo/lenguaje turístico. En algunos casos, ambas denominaciones son usadas por los mismos autores. Así, varios autores se refieren a ella como «la lengua del turismo» (Calvi, 2011; Mira Rueda, 2009; otros prefieren utilizar «el lenguaje del turismo / lenguaje turístico» (Calvi, 2001a; Felices Lago, 2005; Suau Jiménez, 2006). En nuestro caso y basándonos en la definición de Schifko (2001: 9), puesto que la lengua utilizada en el ámbito del turismo puede considerarse una lengua de especialidad, nos inclinamos por la denominación «lengua del turismo». Por otra parte, siguiendo a Calvi (2006: 8), pensamos que «conviene abordar la lengua del turismo desde el punto de vista de las situaciones comunicativas en las que se emplea». En este contexto, conviene recordar que el léxico del turismo permite la caracterización y delimitación de este campo de especialidad. Como Soler Costa (2012) pensamos que el «denominador común que diferencia las lenguas especiales de la lengua general» es el léxico. En la lengua del turismo, resulta complejo delimitar claramente el léxico del turismo porque se compone de unidades léxicas pertenecientes a numerosos campos temáticos, tales como la historia, la geografía o la gastronomía (Calvi, 2010: 10). Asimismo se encuentran términos relacionados con la naturaleza (turismo activo), el deporte (turismo de aventura), la economía (turismo de negocios) y la gestión (reservas, anulación). Sin embargo, esta circunstancia no impide que los profesionales del turismo comuniquen y se comuniquen entre ellos por medio de este léxico, que reconocen como propio y específico de su sector. En esta línea, Cabré (2002: 6), señala que «los términos son unidades recursivas y dinámicas que pueden "pasar" de un campo de especialidad a otro. Esta capacidad explica la movilidad de las unidades del léxico común hacia el léxico especializado, e incluso su movilidad de una especialidad a otra». Situación que se ajusta al léxico del turismo. En concreto, en las denominaciones de las habitaciones, tema de nuestro trabajo, intervienen tanto vocabulario referido al mobiliario, al estilo y a la decoración, como vocabulario referido a las sensaciones y al prestigio. Todo ello con el fin de promocionar de la manera más efectiva posible cada uno de los hoteles recogidos en nuestro corpus y conseguir de este modo un mayor número de clientes. En la consecución



de este objetivo, interviene igualmente el uso de extranjerismos, anglicismos en la mayoría de los casos; pero también galicismos, como veremos más adelante. Como Calvi (2001b) pensamos que el léxico del turismo se caracteriza por su marcada dimensión internacional. Según esta autora, el léxico del turismo está «constituido frecuentemente por internacionalismos, la mayoría de origen anglosajón, con algunas excepciones, como por ejemplo *hotel*, de origen francés». Para Gaudin y Guespin (2000: 297) la lengua francesa adopta préstamos de otras lenguas, sobre todo del inglés, porque «cette langue joue un rôle international de communication pour les échanges scientifiques, technologiques, industriels et financiers». En nuestro campo, el turismo, la lengua inglesa también juega un papel internacional de comunicación, facilitando con ello la promoción de los hoteles, como demostraremos con los ejemplos reproducidos en este trabajo.

### **Objetivos y metodología**

El objetivo principal de nuestro trabajo es la descripción y análisis contrastivo de las denominaciones de las habitaciones utilizadas en las páginas web de hoteles franceses y canadienses seleccionados para este estudio. Nuestro segundo objetivo es determinar si estas denominaciones son recogidas en diccionarios generales y/o especializados. Finalmente, nuestro tercer objetivo es considerar este léxico con el fin de sentar las bases de un futuro glosario de promoción hotelera.

Para llevar a cabo esta investigación, hemos confeccionado un corpus homogéneo y representativo compuesto por 400 hoteles procedentes de dos ámbitos geolectales diferentes: Francia y Canadá. En este corpus están representados hoteles de categoría alta (4 y 5 estrellas), media (2 y 3 estrellas) y baja (0 y 1 estrella), con un total de 1.038.878 palabras. También hemos introducido las normativas oficiales sobre los alojamientos turísticos tanto de Francia<sup>4</sup> como de Canadá<sup>5</sup>. La base de datos utilizada para recoger toda la información de las páginas web de estos hoteles ha sido creada mediante *FileMakerPro*, una aplicación multiplataforma (*Windows* y *Mac*) de base de datos. Una vez introducida toda la información contenida en las web de los hoteles, la hemos exportado al programa de concordancias *AntConc*, que es un programa de análisis y explotación de corpora, a saber: concordancias, listas de palabras más frecuentes, colocaciones, agrupaciones, n-gramas y lista de palabras clave. Gracias a *AntConc*, hemos podido analizar la frecuencia del léxico utilizado, así como las concordancias y colocaciones más frecuentes y representativas de nuestro corpus.

<sup>4</sup> <https://www.classement.atout-france.fr>

<sup>5</sup> <http://www.tourisme.gouv.qc.ca/programmes-services/hebergement/classification/hotels.html>

## Análisis y resultados

### Denominaciones

En total, hemos encontrado 184 denominaciones diferentes para las habitaciones y 91 para las suites en los hoteles franceses y canadienses seleccionados y repertoriados en nuestro corpus. En el caso de las habitaciones, sólo se repiten estas denominaciones en Francia y en Canadá: *chambre classique*, *chambre confort*, *chambre deluxe*, *chambre familiale*, *chambre standard*, *chambre supérieure*; en el caso de las suites, se repiten únicamente las siguientes: *suite*, *suite deluxe*, *suite exécutive*, *suite familiale*, *suite junior*. Todas las restantes formas son específicas de cada uno de los dos ámbitos francófonos en contraste. Esta profusión de denominación conlleva necesariamente una cierta confusión para los potenciales turistas, pero también para los profesionales del turismo, los estudiantes de Turismo y los traductores. Conviene por lo tanto detenerse en esta cuestión para contribuir modestamente a la clarificación y distinción de las diferentes denominaciones para las habitaciones ofrecidas en los hoteles franceses y canadienses de nuestro corpus.

En estos hoteles, los nombres de las habitaciones se adjudican teniendo en cuenta una serie de aspectos: número de personas alojadas, categoría de la habitación, tipos de cama, tipos de usuario/cliente, ubicación en el hotel e inventiva de los hoteleros. En los ejemplos reproducidos en este trabajo, indicamos entre paréntesis el país en el que se utilizan, si no hay indicación de país es que se emplean tanto en Francia como en Canadá.

#### - Número de personas alojadas

Según el número de personas alojadas, hemos encontrado varias formas para una y dos personas; a partir de la tercera persona, sólo hemos encontrado una acepción.

Para 1 persona: *chambre individuelle*, *chambre simple (Fr)*, *chambre single (Fr)*, *chambre en occupation simple (Fr)*, *chambre en occupation single (Fr)*.

Para 2 personas: *chambre double*, *chambre twin (Fr)*, *chambre à deux lits (Ca)*.

Para 3 personas: *chambre triple (Fr)*; para 4 personas: *chambre quadruple (Fr)*.

Para 5 personas: *chambre quintuple (Fr)*; y para una familia: *chambre familiale*, *suite familiale*.

#### - Categoría de la habitación

Las denominaciones de las habitaciones responden a dos categorías: normal y superior. En el primer caso, las denominaciones repertoriadas son las siguientes: *chambre standard*, *chambre de standing (Fr)*, *chambre classique*, *chambre régulière (Ca)*, *chambre régulière 1 lit Queen (Ca)*, *chambre régulière 2 lits doubles (Ca)*, *chambre standard familiale (Ca)*.

En el segundo caso, las denominaciones<sup>6</sup> encontradas figuran a continuación: *chambre Confort*, *chambre Confort familiale (Ca)*, *chambre Confort supérieur (Ca)*, *chambre supérieure*, *chambre supérieure + (Ca)*, *chambre deLuxe / Deluxe*, *chambre Privilège*, *chambre Préférence (Fr)*, *chambre Platinum (Fr)*, *suite classique (Fr)*, *suite Deluxe*, *suite exécutive*, *suite Junior*, *suite supérieure (Ca)*.

- Tipos de cama

Las diferentes camas, por tamaño y capacidad, conforman asimismo denominaciones específicas y distintivas para las habitaciones y suites. En los hoteles canadienses de nuestro corpus, se usan las formas: *chambre King*, *chambre Queen*, *chambre 2 lits Queen*<sup>7</sup>, *chambre régulière 1 lit Queen*, *chambre régulière 2 lits doublés*, *chambre Exécutive 1 lit King*<sup>8</sup>, *chambre Exécutive 1 lit Queen*, *chambre deluxe avec 2 lits Queen*, *chambre de luxe avec 1 lit KS*, *chambre de luxe avec 1 lit Qs*, *suite à 1 lit King*. En los hoteles franceses de nuestro corpus, se emplean estas formas: *chambre classique avec un lit double*, *chambre Deluxe avec 1 lit king-size*, *chambre supérieure avec 1 lit double*, *chambre supérieure avec 2 lits simples*, *chambre supérieure (lit King ou 2 lits)*, *suite avec salon, un grand lit et un lit simple*, *suite avec 1 lit king-size et sofá*.

- Tipos de usuario/cliente

Hemos localizado denominaciones referidas a las habitaciones según los usuarios: fumadores/no fumadores, discapacitados y ejecutivos, como podemos observar en los ejemplos que siguen: fumadores / no fumadores: *chambre non-fumeur*, *chambre fumeur (Fr)*, *unité pour non-fumeur (Ca)*, *unité pour fumeur (Ca)*; discapacitados: *chambre mobilité réduite (Ca)*, *chambre adaptée*, *chambre adaptée aux personnes à mobilité réduite*; ejecutivos: *chambre Exécutive*, *chambre Business (Fr)*, *chambre classe affaires (Ca)*. En el caso de las *suites*, sólo hemos encontrado denominaciones con referencia a los ejecutivos: *suite Exécutive*, *suite Exécutive Illustre*, *suite Exécutive Junior*, *suite Corporative*.

- Ubicación en el hotel

La ubicación de las habitaciones y de las suites en los hoteles franceses y canadienses seleccionados también aparece reflejada en la denominación de las mismas, como un reclamo más para atraer a los futuros clientes del hotel.

---

<sup>6</sup>Reproducimos los ejemplos tal y como aparecen en las páginas web de los hoteles franceses y canadienses de nuestro corpus. No hemos corregido los errores.

<sup>7</sup> Lit Queen: 1,60x1,90m

<sup>8</sup> Lit King: 2x1,90m; 2x2m

Habitaciones:

*chambre vue cour, chambre vue jardin, chambre vue sur mer, chambre vue sur rue, chambre ville, chambre parc, chambre côté cour, chambre côté ville*

Suites:

*suite cour jardin, suite Deluxe avec vue jardin, suite Deluxe avec vue sur le parc*

- Iniciativa de los hoteleros

Los criterios y gustos de los hoteleros se manifiestan igualmente en las denominaciones de las habitaciones y de las suites, tanto en los hoteles franceses como canadienses. En ambos casos, estas denominaciones pueden clasificarse teniendo en cuenta el lujo: *chambre Platinum, chambre Privilège, chambre préférence, suite Prestige, suite du Roi, suite de la Reine, suite Penthouse*; el estilo: *chambre Tradition double, chambre Tendance*; el prestigio asociado al nombre del hotel, al de un personaje o al de un lugar: *chambre Fairmont, chambre Arcange, suite Arman, suite St-Exupéry, suite Eiffel, suite Versailles*; la atención y deferencia hacia los clientes: *suite Hospitalité*; el confort: *chambre cocooning, chambre cosy, suite cocooning*; la ubicación de la habitación o de la suite en el hotel: *chambre Inspirante de coin, suite Tourelle Ionique*; y otras expectativas: *chambre romance, suite Paradise*.

### ***Formación de las denominaciones***

Además de la riqueza en las denominaciones de habitaciones y suite de hoteles, cabe señalar el aspecto formal de las mismas, es decir su formación. En el corpus utilizado para este trabajo, podemos señalar dos únicas entradas simples: *chambre* y *suite*. En cuanto a las entradas complejas, por su variedad y cantidad merecen una atención más detallada.

En primer lugar, (a) señalaremos ejemplos de unidades complejas en los que *chambre* ocupa el primer lugar; en segundo lugar, (b) indicaremos otros ejemplos en los que esta unidad léxica ocupa el último lugar de la unidad compleja; en tercer lugar, (c) detallaremos las unidades complejas con *suite* y por último, (d) las entradas donde suite ocupa asimismo el segundo lugar.

*Chambre*

a.1) *chambre + adjectif*

Esta combinación, «*chambre + adjectif*», convive con otras complementadas con el añadido de otro adjetivo, de un sustantivo o de un complemento introducido por las preposiciones *de* o *avec*, como figura en los siguientes ejemplos.

***chambre + adj:*** *chambre standard, chambre double, chambre junior, chambre supérieure*

***chambre + adj + adj:*** *chambre classique triple, chambre single traditionnelle*

**chambre + adj + nom:** *chambre double privilège, chambre quadruple bain*

**chambre + adj + de + nom:** *chambre inspirante de coin*

**chambre + adj + nom + nom:** *chambre grand lit bain, chambre grand lit douche*

**chambre + adj + avec + num + nom + adj:** *chambre régulière avec 2 lits doubles*

**chambre + adj. num + nom + adj:** *chambre 1 lit double*

a.2) *chambre + nom*

En esta ocasión, se aprecia la combinación de dos sustantivos, *chambre + nom*, en la que el sustantivo puede ser tanto común como propio.

**chambre + nom:** *chambre duplex, chambre famille, chambre privilège*

**chambre + nom propre:** *chambre Wendat, chambre Pleney, Chambre Fairmont*

Asimismo, hemos detectado la adición de otro adjetivo en esta combinación.

**chambre + nom + adj:** *chambre tradition double, chambre tradition individuelle*

a.3) *chambre + Deluxe*

En esta combinación, *chambre* viene seguido por una unidad léxica formada por la unión de la preposición *de +* el sustantivo *luxe*; creando de esta manera una nueva forma con dos formas ya existentes en la lengua francesa.

**chambre + Deluxe:** *chambre Deluxe*

**chambre + Deluxe + nom:** *chambre Deluxe Patio, chambre Deluxe Privilège*

**Chambre + Deluxe + adj:** *chambre Deluxe Irrésistible*

**Chambre Deluxe + avec + adj. num + nom + anglicisme:** *chambre Deluxe avec 1 lit king-size, chambre Deluxe avec 2 lits Queen*

a.4) *chambre + de + nom*

Esta combinación compuesta por *chambre + de + nom* aparece también completada por otros adjetivos y sustantivos.

**chambre + de + nom:** *chambre de charme, chambre de luxe, chambre de motel*

**chambre + de + nom + adj:** *chambre de type standard, chambre de catégorie supérieure, chambre de luxe moderne*

**chambre + de + nom + nom:** *chambre de type confort, chambre de type suite, chambre de Luxe Terrasse*

a.5) *chambre + anglicisme*

De todos es sabido, la gran influencia del inglés en el ámbito del turismo, fenómeno que se puede constatar claramente en las denominaciones de habitaciones (*chambre twin*) y camas de hoteles (*lit King*), como se puede leer en los ejemplos que siguen.

**chambre + anglicisme:** *chambre twin, chambre cocooning, chambre King*

**chambre + adj + anglicisme:** *chambre classique King*

**chambre + adj + adj. num + nom + anglicisme:** *chambre exécutive 1 lit Queen*

**chambre + adj. num + nom + anglicisme:** *chambre 1 lit King, chambre 1 lit Queen*

**chambre + adj + à + adj. num + nom + anglicisme:** *chambre régulière à 1 lit King, chambre régulière à deux lits Queen*

b.1) *adj + chambre*

En este caso, se insiste en la cualidad ofrecida por el adjetivo que precede a *chambre*.

**adj + chambre:** *grande chambre, jolie chambre, belle chambre, vaste chambre, spacieuse chambre*

b.2) *[...] en + chambre / [...] par + chambre*

En nuestro corpus, hemos localizado numerosas combinaciones con «*en + chambre*» y «*par + chambre*», como en los siguientes ejemplos.

**[...] en chambre:** *nuitée en chambre confort, nuit en chambre double, nuit en chambre régulière, services en chambre*

**[...] par chambre:** *2 lits simples par chambre, tarif par chambre, prix par chambre, nombre de nuits par chambre*

*Suite*

c.1) *suite + adj*

Esta combinación «*suite + adjectif*» convive con otras complementadas por otro adjetivo, nombre o ambos elementos.

**suite + adj:** *suite classique, suite standard, suite exécutive, suite corporative, suite distinctive, suite présidentielle, suite familiale, suite junior, suite panoramique*

**suite + adj + adj:** *suite Exécutive Illustre, suite Exécutive Junior*

**suite + adj + nom:** *suite Bonne Entente*

**suite + adj + à + nom + adj:** *suite ouverte à lits doubles*

c.2) *suite + nom*

Esta combinación «*suite + nom*» es muy productiva, como puede comprobarse en los ejemplos citados.

**suite + nom:** *suite Duplex, suite Hospitalité, suite prestige, suite ronde, suite ciel, suite Spa*

Aparece igualmente seguida de otro adjetivo o de un nombre propio.

**suite + nom + adj:** *Suite bain tourbillon*

**suite + nom propre:** *Suite St-Exupéry, Suite Versailles, Suite Eiffel, Suite Churchill, Suite Roosevelt, Suite Trudeau Carter*

c.3) *suite à / suite de*

Esta unidad compleja se compone de *suite* seguida de las preposiciones *à* o *de* más un grupo nominal, tal y como aparece en los ejemplos que siguen.

***suite + à + adj. num + nom:*** *suite à deux chambres, suite à une chambre*

***suite + de + adj. num + chambre + à + v.inf:*** *suite de 1 chambre à coucher, suite de 2 chambres à coucher*

***suite + de + art + nom:*** *suite du lac, suite du Roi, suite de la Reine*

c.4) *suite + anglicisme*

Esta serie se compone de anglicismos de uso común como *loft* o *cocooning*, y de otros más específicos y referidos al tamaño de las camas (*King* y *Queen*).

***suite + anglicisme:*** *suite loft, suite cocooning, suite Penthouse*

***suite + adj + anglicisme:*** *suite junior King, suite junior Queen*

***suite + adj + à + nom + anglicisme:*** *suites ouvertes à lit King*

***suite + à + adj. num + nom + anglicisme:*** *suite à 1 lit King*

***suite + à + nom + anglicisme:*** *suites à lit queen*

d.1) *adj + suite*

Aunque esta combinación es menos frecuente, su uso es representativo de la intención de promocionar el hotel y sus servicios por medio de una descripción más sugestiva de las suites: *junior suite, magnifique suite, prestigieuse suite, spacieuse suite*

d.2) [...] *en + suite*

Finalmente, hemos localizado algunos ejemplos de unidades complejas formadas por un sustantivo y «*en suite*»: *séjour en suite, hébergement en suite, nuit en suite, nuit de noce en suite*.

### ***Presencia de estas unidades léxicas en diccionarios generales y de especialidad***

En los diccionarios generales y de especialidad consultados en este trabajo hemos encontrado un pequeño número de las unidades léxicas simples y complejas repertoriadas en nuestro corpus de hoteles franceses y canadienses. A continuación, indicamos en negrita estas unidades en cada uno de los diccionarios examinados.

Diccionarios generales. El *Trésor de la Langue française*<sup>9</sup> recoge las siguientes entradas: ***chambre, single, suite; chambre double, chambre d'hôte, chambre avec cabinet de toilette, chambre avec douche, chambre avec kitchenette, chambre avec penderie, chambre avec salle de bains.***

<sup>9</sup> <http://atilf.atilf.fr/>

El diccionario *Larousse.fr*<sup>10</sup> contiene las entradas: ***chambre, suite; femme de chambre, chambre double, lit double.***

El diccionario *Le Petit Robert* comprende las entradas: ***chambre, suite; chambre à un lit, chambre à deux lits, chambre d'hôtel, chambre avec salle de bains.***

Diccionarios de especialidad. *Vocabulaire du Français du Tourisme, de l'Hôtellerie et de la Restauration* (Bernabé Gil, 2013) glosa las entradas que siguen: ***chambre, single, suite; chambre avec bain, chambre avec douche, chambre avec jacuzzi, chambre avec lit supplémentaire, chambre avec vue, chambre avec / à grand lit, chambre avec / à lits jumeaux, chambre double, chambre simple, chambre triple, chambre d'hôtes.***

El *Grand Dictionnaire Terminologique*<sup>11</sup> (GDT) de l'Office québécois de la Langue française incluye las siguientes entradas: ***single, suite; chambre à deux lits, chambre double, chambre double à deux lits, chambre pour deux personnes, chambre triple, chambre pour trois personnes, chambre quadruple, chambre pour quatre personnes, chambre simple, chambre individuelle, chambre à un lit.***

A modo de resumen de este apartado, señalaremos que las unidades léxicas simples, *chambre* y *suite*, aparecen en todos los diccionarios generales y de especialidad consultados. En cuanto a las unidades léxicas complejas, sólo algunas de ellas han sido inventariadas en nuestro corpus, tales como «*chambre double, chambre triple, chambre individuelle, chambre à deux lits*». Dejando de lado unidades léxicas complejas difíciles de comprender para muchos usuarios, como por ejemplo: *chambre régulière, suite penthouse* o *chambre King*, entre muchas otras.

## Conclusión

Podemos concluir este trabajo señalando la gran profusión de denominaciones para las habitaciones y suite utilizadas tanto en los hoteles franceses como canadienses de nuestro corpus. Algunas de estas denominaciones son específicas de un país, como por ejemplo, en Canadá: *chambre régulière, chambre King, chambre Queen, suite supérieure, suite standard, etc.*; y en Francia: *chambre simple, chambre business, chambre de standing, suite classique, etc.* Las demás denominaciones repertoriadas se utilizan indistintamente en ambos países, como por ejemplo: *chambre double, chambre supérieure, chambre familiale, chambre deluxe, suite, suite Junior, suite exécutive, etc.*

---

<sup>10</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

<sup>11</sup> <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>



Destacaremos igualmente la fuerte presencia de anglicismos en la denominación de las habitaciones y suites en las páginas web de los hoteles de nuestro corpus, tal y como aparece reflejado en estos casos: *chambre twin, chambre Queen, chambre single, suite Penthouse, suite cocooning, suite loft*, etc. Sin embargo, a pesar del uso muy frecuente de las unidades léxicas de nuestro corpus, éstas no aparecen, en la gran mayoría de los casos, en los diccionarios generales y de especialidad consultados.

Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto cuyo objetivo principal es la creación de un vocabulario multilingüe (francés-español-inglés) que contemplará unidades léxicas, simples y complejas, repertoriadas en páginas web de hoteles y que no están incluidas en otros diccionarios, con el fin de contribuir al estudio de la lengua del turismo, pero también como soporte y ayuda a estudiantes, traductores y profesionales del sector turístico.

### **Referencias bibliográficas**

- BERNABÉ GIL, M. L. (2013) *Vocabulaire du Français du tourisme, de l'Hôtellerie et de la Restauration*. Granada: Comares.
- CABRÉ, M. T. (2002) Terminología y lingüística: la teoría de las puertas, *Estudios de lingüística española*, in <http://elies.rediris.es/elies16/Cabre.html>
- CALVI, M.V.; MAPELLI, G. (2011) (eds.) *La lengua del turismo. Géneros discursivos y terminología*. Bern: Peter Lang.
- CALVI, M.V. (2010) Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación, *Ibérica* nº19, p. 9-32. AELFE.
- , (2006) *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid: Arco Libros.
- , (2001a) «El español del turismo: Problemas didácticos», in F. Luttkhuizen (ed.). *IV congrés internacional sobre llengües per a finalitats específiques. The language of international communication. Español de los negocios*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p.299-303.
- , (2001b) «El léxico del turismo», [trad. del III Capítulo de *Il linguaggio spagnolo del turismo*, Viareggio, Baroni, 2000] in <http://www.ub.edu/filhis/culturele/turismo.html>. (Consultado el 20/07/2014)
- GAUDIN, F.; GUESPIN, L. (2000) *Initiation à la lexicologie française*. Bruxelles: Duculot.
- FELICES LAGO, A. (2005) «La teoría y la práctica en el desarrollo de la lengua para fines específicos en e/le: revisión crítica de los logros de la última década» in *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*. Vol. X, p.81-97.

- GÓMEZ DE ENTERRÍA, J. (2009). *El español lengua de especialidad: enseñanza y aprendizaje*, Madrid: Arco/Libros.
- Larousse, *Dictionnaire de français*, in <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Le Petit Robert (1984). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Montréal: Le Robert.
- Le Trésor de la Langue française*, in <http://atilf.atilf.fr> (Consultado el 10/04/2014).
- LERAT, P. (1997) *Las lenguas especializadas*. Barcelona: Ariel Lingüística Office québécois de la Langue française. *Le Grand Dictionnaire Terminologique*, in <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/index.aspx>.
- MIRA RUEDA, C. (2009) *El discurso turístico en inglés y en español: su tratamiento lexicográfico*. Junta de Andalucía, Recurso electrónico, in <http://www.juntadeandalucia.es/turismocomercioydeporte/publicaciones/36574.pdf>
- SCHIFKO, P. (2001) «¿Existen las lenguas de especialidad?» in M. Bargalló; E. Forgas; C. Garriga; A. Rubio; J. Schnitzer (eds.). *Las lenguas de especialidad y su didáctica*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, p. 21-29, in <http://dfe.uab.es/neolcyt/images/stories/estudios/pdf/Schifko.pdf>. (Consultado el 12/05/2014).
- SANMARTÍN, J. (2012) «De las normativas turísticas a las páginas electrónicas de promoción de hoteles: la clasificación hotelera desde la perspectiva lingüística» in J. Sanmartín (ed.), *Discurso turístico e Internet*, Madrid: Iberoamericana, p. 81-124.
- SOLER COSTA, R. (2012) «¿Es el lenguaje de los docentes creativo? Análisis de sus expresiones más frecuentes», *REICE*, vol. 10, nº3, in [http://www.rinace.net/reice/numeros/arts/vol10num3/art6\\_hm.html](http://www.rinace.net/reice/numeros/arts/vol10num3/art6_hm.html). (Consultado el 10/05/2014).
- SUAU JIMÉNEZ, T. (2006) «El metadiscursos en el género “Servicios y Productos Turísticos” en inglés y español: importancia de su traducción como recurso para la persuasión del cliente», in <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31168/BAIRES.pdf?Sequence=1> (Consultado el 26/06/2014).
- ComScore (2013) «Nombre d'internautes en Europe», in *Le Journal du Net*, 17/05/2013, in <http://www.journaldunet.com/ebusiness/le-net/nombre-internautes-en-europe.shtml>. (Consultado el 09/04/2014).
- PhotoCusWright (2013) «Les chiffres-clés de l'e-tourisme français», in <http://www.lechotouristique.com/article/les-chiffres-cles-de-l-e-tourisme-francais,60527>. (Consultado el 09/04/2014)

**EL TEMPO DE LA FRANCOFONÍA.  
MÚSICA Y SILENCIO EN LA 55 BIENAL DE VENEZIA**

Jordi Luengo López

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

[jluegol@upo.es](mailto:jluegol@upo.es)

**Resumen**

Si bien es cierto que a la crisis económica se le suma la de los valores y la progresiva desconfianza en el ser humano, resta saber qué líneas comunes existen en las manifestaciones artísticas presentadas en la Bienal de Venecia. Cinco son los países francófonos claves para el análisis de esta lógica argumentativa (Francia, Bélgica, Suiza, Luxemburgo y Canadá), en la que se intentará corroborar si realmente la lengua aúna en una misma senda a aquellas personas e instituciones que la comparten con el fin de superar cualquier dificultad que pueda surgir en tiempos de crisis.

**Résumé**

S'il est vrai que la crise économique est aggravée par une certaine chute de valeurs et une forte méfiance progressive vers l'être humain, reste à voir quelles sont les lignes communes qui existent dans les formes d'art présentées dans la Biennale de Venise. Il y a cinq pays francophones clés pour l'analyse de cette logique argumentative (France, Belgique, Suisse, Luxembourg et le Canada), dans laquelle nous allons essayer de confirmer si la langue rassemble dans un seul chemin les gens et les institutions qui la partagent afin de surmonter les difficultés qui peuvent survenir en temps de crise.

**Introducción**

Cada dos años en la ciudad de Venecia, se celebra una exposición internacional de arte contemporáneo conocida como Biennale di Venezia. La francofonía es parte integrante de este evento, dado que son muchos los países que participan en la Bienal, y donde la lengua francesa ocupa un lugar significativo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La autoría de las imágenes del presente texto corresponden al autor del mismo.



Imagen 1. 55 Biennale di Venezia

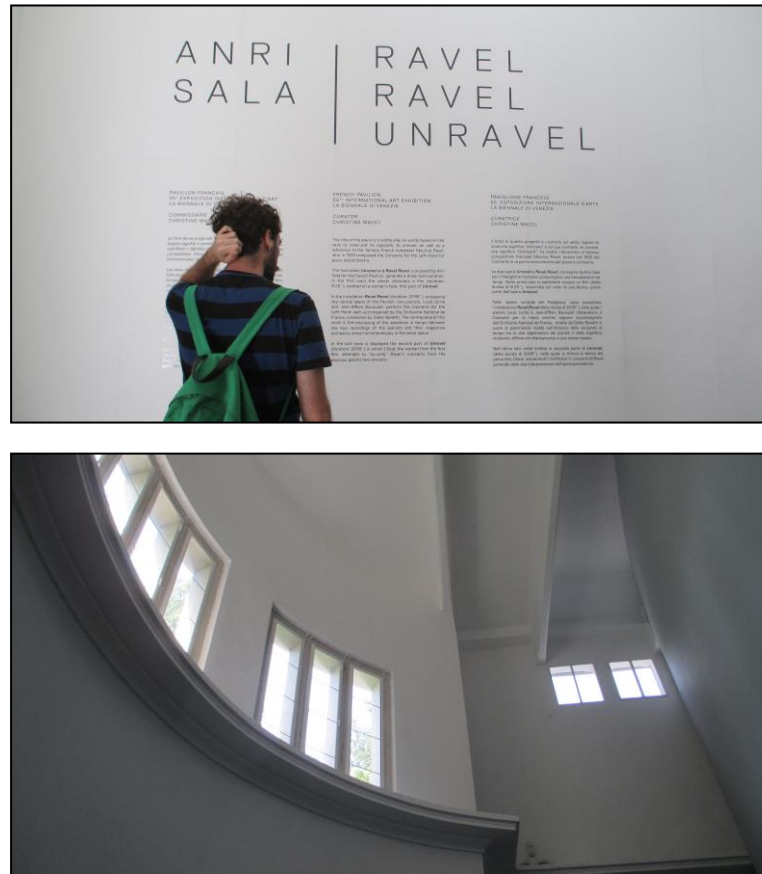
En el presente estudio, se han seleccionado cinco países que se consideran representativos de este fenómeno internacional, siendo éstos Francia, Bélgica, Suiza, Luxemburgo y Canadá. Para esta 55 edición (imagen 1), éstos presentan distintas propuestas en la ciudad de la Serenissima, pero todas ellas vinculadas entre sí por un juego de música y silencio, que se prolonga a través de todo el espacio de la Bienal con el objeto de encontrar un coherente sentido a la realidad humana. Esa lúdica utilización del sonido por medio del arte, sin duda, puede interpretarse como el uso común que a la lengua se le da y la apreciación de todos sus valores subyacentes. Son éstos aquellos que implican la aceptación de la diversidad, la multiculturalidad, el respeto a la diferencia y el saber que se comparte cierta melódica parcela de una identidad común.

Asimismo, si bien es cierto que a la crisis económica actual se le suma la de los valores y la progresiva desconfianza en el ser humano, resta saber qué líneas comunes existen en las distintas manifestaciones artísticas presentadas por estos países en la exposición internacional. Así pues, cinco son las obras para el análisis de la lógica argumentativa que aquí se ofrece, en la que se intentará corroborar si realmente la lengua aún en una misma senda a aquellos países, personas e instituciones, que la comparten, y, todo ello, con el fin de superar las dificultades que puedan surgir en la realidad del tiempo presente.

### **El Pabellón de Francia, espacio unificado de la francofonía**

Anri Sala (1974-), artista albanés residente en Berlín, es quien representa a Francia en esta edición de la Bienal de Venecia. Bajo el polisémico título *Ravel Ravel Unravel*, construido a partir de la fusión del verbo en inglés *to ravel*, «enredar», y *to unravel*,

«desenredar», Sala inserta, a su vez, el homógrafo *to ravel* para dedicar su creación al célebre compositor francés Maurice Ravel (1875-1937) y, en particular, a su *Concerto en ré pour la main gauche* (1930). Sin embargo, este proyecto no fue concebido para ser expuesto en el pabellón galo, sino en el de Alemania donde excepcionalmente se presentó, dado que el espacio en el que se prolonga la música de piano desempeña un rol fundamental en la constitución de la obra (imágenes 2 y 3).



Imágenes 2 y 3. Una exposición francesa en el Pabellón de Alemania

Dos performances son las que conforman la propuesta de Anri Sala, siendo la primera *Ravel Ravel*, la cual consiste en dos grabaciones centradas sobre la mano izquierda de dos pianistas de renombre, el quebequense Louis Lortie (1959-) y el francés Jean-Efflam Bavouzet (1962-), quienes interpretan el *Concerto* de Ravel, acompañados para esta ocasión por l'Orchestre National de France, bajo la dirección de Didier Benetti, logrando con su intervención una auténtica coreografía de la mano izquierda (imagen 4); y, la segunda, *Unravel*, otros dos cortos donde la Dj Chloé, filmada en solitario, mezcla dos interpretaciones

del *Concerto*, en dos salas adyacentes, probablemente las de los ya mencionados pianistas, con el fin de poderlas aunar de forma armónica.



Imagen 4. *Ravel Ravel*

La aportación francesa a la 55 Bienal de Venecia, por lo tanto, consiste en una serie de cortos predispuestos en cuatro salas insonoras del pabellón alemán donde la música se expande por todo ese espacio conjunto de la muestra francesa. Notas que fluyen de la musicalidad de un mismo lenguaje, de una misma pieza, que se acoplarán a distintos contextos espaciales del ámbito francófono. Anri Sala expone los motivos del porqué de la particularidad de su obra con las siguientes palabras:

Mon intention est de faire résonner un espace consécutif à l'écart temporel entre les deux performances. Il s'agit, dans un environnement destiné à annihiler la sensation d'espace (par la suppression des échos), de créer paradoxalement un espace « autre » (Macel, 2013).

De este modo, al eliminar la sensación de espacio, Sala permite que las resonancias del sonido del *Concerto* de Ravel —metáfora de la propia lengua francesa— se extiendan más allá del Hélixago, permeabilizándose en aquellos lugares donde el uso del francés es habitual, sin importar el estatuto de oficialidad que éste ostente.

Es así, sin duda, logrando la armonía de distintos espacios donde suena una misma melodía, donde se habla una misma lengua, con la que puede hacerse frente a cualquier situación de crisis, dado que los valores subyacentes que se desprenden de esa pluralidad de culturas, posibilitan la construcción de una misma identidad bajo análogos principios solidarios latentes en un espacio de acción común.

**Pabellón de Suiza, la serpiente de un *Nouveau réalisme tardif***

Del Pabellón de Francia, metafórico punto de partida de la francofonía, se escapa, aún sin ser vista, una línea que ondula en el espacio físico de la Bienal hasta tomar forma de una serpiente forjada en hierro que se detiene en el umbral del pabellón suizo. Valentin Carron (1977-), creador de este reptil metálico de 80 metros de largo, no sólo se sirve de éste para conducir al visitante<sup>2</sup> a lo largo de la exposición, sino que también se interroga sobre el estatuto de la obra de arte en sí y la función de la propia escultura, valiéndose, para ello, de la utilización de símbolos arcaicos, representaciones arquetípicas y de continuas referencias a la historia del arte (imagen 5). Giovanni Carmine (2013), en su breve reflexión

Imágenes 5 y 6. La serpiente del *nouveau réalisme tardif*

sobre la obra de Carron, identifica el recorrido de esta serpiente como un dibujo sutilmente realizado sobre una gran hoja de papel, pudiéndose incluso ir más allá al identificar dicha grafía con la propia escritura. Dicho reptil metálico se extiende a lo largo de todo el pabellón marcando las pautas de un camino que nació con la exposición de Anri Sala y se prolongará por el resto de los pabellones aquí seleccionados, tras haber mutado, claro está, en otras formas de linealidad pensante (imagen 6). Así, este fenómeno no ha de sorprendernos, porque, si bien la francofonía, en cierto modo, une las vertientes comunicativas de distintos países, en esta comunión lingüística —no siempre buscada— nunca se abandona la identidad cultural de cada uno de ellos.

Es esta serpiente, por lo tanto, un animal bicéfalo que se mueve por el modernista espacio diseñado, en 1952, por el arquitecto suizo Bruno Giacometti (1907-2012), dando la

<sup>2</sup> Sírvase la utilización del masculino genérico para aludir tanto a mujeres como a hombres.



bienvenida al visitante con un discurso que inaugura un periplo a través del cual se buscará reactivar el saber artístico, cerrando, a su vez, dicho recorrido con otra arenga que sirva para que el siguiente pabellón tome el relevo de esa musicalidad fluida del lenguaje. Sin duda, el título de la obra de Carron, *You they they I you (Toi ils ils moi toi)*, deja entrever la clara relación existente entre obra, espectador, autor y espacio, donde el compromiso por armonizar el conjunto de la exposición será común a todas estas dimensiones participativas. En las paredes del pabellón, el artista cuelga de forma aleatoria una serie de ocho instrumentos en bronce que bautiza con el nombre de *Azufre, uranium, Umbrage*, siendo ésta una mezcla de trombones, tubas y otros instrumentos de viento, que, previamente, habían sido pisados hasta hacerlos inútiles a su funcionalidad inicial. La brutalidad que se percibe en esta destrucción momentánea de la música, del sonido en sí, del lenguaje que por éste se escapa, Carron la enmarca dentro de lo que él denomina «Nouveau réalisme tardif». En la entrevista realizada por Mireille Descombes (2013) unos meses antes de la Bienal, en relación a este nuevo realismo, el artista indicará que este fenómeno se debe a que dichos instrumentos de música, destruidos y transformados en escultura, son contemplados como «petites icônes». Un realismo nocivo, próximo al *punk*, que transmite una imagen de violencia y agresividad inmortalizada en un bronce dorado que pone en entredicho los límites existentes entre la originalidad y las influencias artísticas.

De la obra de Carron para el pabellón suizo de la Bienal, se deduce que la no-comunicación entre individuos que poseen una lengua común para solventar aquellos conflictos que emergen debido a la influencia de la crisis actual, puede ser entendida como una forma de violencia, donde las palabras se enmelan con dorados ribetes de sonoridad, cuando, en realidad, al igual que los instrumentos que cuelgan de las paredes del pabellón suizo, se hallan destruidas y transformadas en meros ornamentos sin funcionalidad aparente.

### ***Relegation: vibración imaginaria en el Pabellón de Luxemburgo***

Ubicado en Ca' del Duca, el Pabellón de Luxemburgo acoge la obra de la joven artista alemana Catherine Lorent (1977-), quien, con su proyecto titulado *Relegation*, se sirve de las



representaciones barrocas de lo sublime, del poder y de la dominación, para poner en evidencia las absurdidades y contradicciones de los propios artistas barrocos. Son los cables que se escapan de los altavoces de su instalación sonora, mezcla multidisciplinar de varias artes, quienes marcan el hilo conductor de su exposición (imagen 7). Ya no se trata de una serpiente fría que recorre las paredes del pabellón sin ni siquiera aproximarse a los



Imágenes 7, 8 y 9. Guitarras eléctricas para una dialéctica artístico-comunicativa

instrumentos que junto a ella se exponen, como ocurría con la representación de Suiza, sino que, en esta ocasión, están todos interconectados los unos con los otros. Así, una sucesión de guitarras Gibson Explorer, dibujadas sobre amplias láminas blancas con distintos colores, cumple el rol de anfitrión al entrar en el palacete veneciano, invitando a los visitantes a seguir el camino que trazan otras trece guitarras del mismo modelo, esta vez reales, que cuelgan del techo en disposición lineal, como si de un camino de baldosas de pizarra negra se tratase (imagen 8). Sin embargo, la música no se limitará a seguir la senda marcada por la acústica en fuga de los instrumentos de cuerda, sino que se verá complementada por el tenue sonido de tres grandes pianos de cola (imagen 9), que, sutilmente, nos recordarán las notas del piano de Anri Sala. A semejanza de los techos de las iglesias barrocas, las guitarras se extenderán por todo el pabellón rodeadas de frescos improvisados que irán repitiéndose de una sala a otra,

cambiando, empero, su idiosincrasia hasta terminar en una sala en la que un grupo de ángeles son representados sobre el techo bajo un artificial cielo rojo de neón.

Conny Becker (2013) preconiza la abigarrada exposición de Lorent al dar a entender que los modos de pensamiento binarios ya no sirven para interpretar la complejidad del mundo actual, ni explicar la crisis latente que en él se cobija: lo bueno y lo malo, la ratio y la religión, la música y el silencio, se oponen en tanto que conceptos, pero en la realidad cotidiana siguen estando inextricablemente relacionados, enmarañados en un único cable conductual formado por la superposición de hilos y alambres, cuya intensa vibración logra aunarlos en un parménico flujo conductor por el que transita la palabra. Surge, entonces, toda una amalgama de cuestiones existenciales, fluctuantes siempre entre el dilema de la vida y la muerte, que, como es de esperar, tampoco en esta ocasión tendrán respuesta alguna: «l'artiste ne propose pas tant des réponses concrètes qu'un espace de dissonance ; et si certains éléments de son travail demeurent hermétiques, ce n'est jamais sans une prise d'humour baroque» (Becker, 2013). Con su exposición, Catherine Lorent se identifica con la actual tendencia del *white cube* y el mercado del arte, imprimiendo a su obra un carácter experimental e innovador, pero no deja de nutrirse de la tradición al reproducir sobre los techos del espacio expositivo los decorados barrocos de las iglesias católicas.

Esta dialéctica artística entre música y silencio, lo moderno y lo clásico, palabra y mutismo, carece de funcionalidad pragmática, dado que es un sentimiento de desidia el que transmite, pues, en ella, se deja entrever que no siempre es a través del lenguaje que se consigue el consenso, ni se alcanza una comunicación fluida, por muy melódico que sea el entramado desde el que se anuncia. A medida que se avanza por los pasillos del pabellón, no obstante, cada Gibson Explorer emite un sonido continuo gracias a un arco eléctrico que se extiende por todo el espacio, pudiéndose este fenómeno entender como la variedad lingüística que se deriva de una misma habla, que, si bien separada por habitaciones continuas o enmarcadas sobre distintos frescos barrocos, se encuentran unidas por un mismo cable de lógica musical -digamos lingüística-, que, en cierto modo, se presenta como la única vía de esperanza ante la crisis de un diálogo sin voz ni sonido.

### **Pabellón de Canadá, el paso de la música al silencio**

Bajo el sugerente título de *Une musique pour le silence*<sup>3</sup>, la artista canadiense Shary Boyle (1972-), explora los temas del silencio, el aislamiento y la soledad, asociando, a su vez,

---

<sup>3</sup> El título de la exposición aparece, en los catálogos del Pabellón, escrito indistintamente en inglés, *Music for silence*, y en francés, *Une musique pour le silence*.

ese aniquilamiento del sonido a las preocupaciones de índole social y humanístico, y, en especial, a la difícil situación de las mujeres en la actual crisis mundial. Aquí, la línea conductual que servía de unión entre los cinco pabellones, toma diversas tonalidades bajo la forma de múltiples cintas de colores, que, acordes con las problemáticas recién expuestas, se entrelazan a lo largo de una alta columna, mientras que un centinela de bronce, sentado sobre el techo del pabellón, cuida que ninguna de ella se desprenda de su camino.



Imágenes 10 y 11. Las notas musicales del silencio

En el interior del recinto, por primera vez, la oscuridad se adueña del espacio, una ausencia de luz que continuará estando presente también en el Pabellón de Bélgica. En este escenario plagado de sombras, no obstante, puede verse cómo pequeñas figuras de porcelana de mujeres desnudas transportan sobre sus espaldas, pesados y voluminosos planetas, mientras éstas giran sobre

antiguos tocadiscos de donde no proviene música alguna (imágenes 10 y 11). Esta carencia de sonido, de la musicalidad atribuida al lenguaje, empero, no implica una falta de comunicación total, porque, entre ese trasfondo de negra lobreguez, surge una anciana sorda, que, sobre una pantalla en blanco y negro, valiéndose únicamente del lenguaje de signos, transmite las intenciones de la artista y el sentido del pabellón en general. Así, los objetos de la exposición canadiense llevan consigo un significado determinado, el cual se halla estrechamente relacionado con la música, porque, como la misma autora apunta, cada uno de ellos puede concebirse como una nota musical:

Pour la conception de cette installation, je me suis longuement interrogée sur le droit que l'on se donne de ressentir une émotion lorsqu'on est touché par une chanson. J'ai voulu proposer une expérience artistique semblable à l'expérience musicale où l'on se fie à la perception et à l'intelligence de son sentiment. Chaque objet est une note; qui construit un arc et se répète; qui suggère des cycles et un rythme (Boyle, 2013).

Resulta, sin duda, muy singular el hecho de que muchos de estos objetos -la mayoría de ellos composiciones- sean esculturas del cuerpo de la mujer, por lo que, si bien se entiende



cada uno de ellos como una nota musical, y esa musicalidad se extrapola al lenguaje en general, cada estatua puede concebirse como una voz de mujer silenciada. Voces de un colectivo enmudecido que la artista oculta en una lúgubre gruta, dejándolas sólo entrever momentáneamente a través de un juego de luces de colores y sombras, donde la silueta de una diosa marina, ya anciana, guarda con celo a un bebé humano, cuyo sexo



Imágenes 12 y 13. Voces de mujer silenciada en la gruta de la esperanza

resulta imposible apereibir (imágenes 12 y 13). Boyle introduce en el Pabellón de Canadá una lúdica composición cargada de conciencia social de género, y un voto ciego de confianza en el ser humano, desde la cual busca dotar de cierta musicalidad al vacío estructural del silencio, demostrando, así, que, a pesar de esa ausencia de sonido, también existen otras vías de comunicación a través del lenguaje a fin de mejorar las circunstancias que rodean a quienes hacen uso de éste.

### **El Pabellón de Bélgica, el silencio de la reflexión final**

Berlinde De Bruyckere (1964-), escultora flamenca profundamente comprometida con la condición humana, enfoca esta dimensión desde un prisma provocador, donde los conceptos de vida y muerte marcan las pautas de su creación. En la entrada del pabellón, pueden leerse unas líneas del Premio Nobel de Literatura, en 2003, John Maxwell Coetzee



(1940-), donde el escritor sudafricano hace una breve reflexión sobre el nombre que se le da en neerlandés a la exposición: *Kreupelhout*. Este término, contrariamente a lo que pudiera pensarse por su etimología, no significa *madera muerta*, cuya correspondencia en inglés, sobre todo en el *Far West* americano, es la de *deadwood*, la cual equivale a la de ciudad de las esperanzas frustradas, allí donde todos los caminos terminan, sino que su verdadero significado es el de vida. Dicho elemento, como todos los árboles, aspira la luz y el calor del sol, sin embargo, existe algo que envenena su sabia, un virus que cimbra toda posibilidad de crecimiento y desarrollo, torciendo su esqueleto hasta la más espantosa deformidad.

En este sentido, De Bruyckere elimina la vida del cuerpo de su obra, y dota de una fría corporeidad a su creación artística. Es imposible, por lo tanto, adivinar rostro alguno, porque



Imagen 14. El *oplossing* de la francofonía

la sensualidad queda suprimida de su conjunto para quedar expuesta como materia «palpablemente relativa» (Espinosa, 2013). Esa erótica del placer que transmite un cuerpo vivo, muchas veces conseguida a través de la música, y que podía evidenciarse en el pabellón de Canadá, queda sustituida por una materia muerta, donde el silencio es el que pauta un nuevo *tempo* para la evolución del ser humano y del propio lenguaje. Así, deja de existir la melódica linealidad que cruzaba el resto de pabellones, y que, acompañada ésta por la música que le otorgaba el lenguaje, resultaba ser fundamental para una fluida comunicación entre los espacios, donde el francés se convertía en la batuta orquestal de este armónico vínculo.

Es meramente circunstancial, sin embargo, que sea en el Pabellón de Bélgica donde finalice esa línea que metafóricamente nacía con la performance del Pabellón de Francia, metamorfoseándose luego en serpiente en el de Suiza, para emerger de nuevo entre toda una hilera de altavoces en el de Luxemburgo y enredarse bajo la forma de cintas de colores a las puertas del de Canadá. Esa línea que seguía una trayectoria fija y coherente, y cuyo curso se prolongaba al ritmo del paso de una a otra música, hasta la irrupción del silencio al entrar en el Pabellón de Canadá, terminando por superponerse de un modo abstracto, quebrado y deforme, para probar la fragilidad de la condición humana (imagen 14) (Coetzee, Parret, De Bruyckere, 2013). Un esqueleto privado de vida, cuyos huesos fragmentados rompen toda lógica que induzca a pensar que tiempo atrás albergó una vida, pero cuyas juntas artificiales permiten creer que así fue.

Surge entonces la duda de si podemos hablar de una crisis o si bien el perfecto ritmo expuesto en la 55 Bienal de Venecia muestra la armónica relación que hay en los países francófonos al plantearse, sin desearlo, ese dilema de una existencia sin música, sin la musicalidad que se extrae también del lenguaje, y cómo el silencio, la no-comunicación, conduce irremediamente a la muerte. Con todo, J. M. Coetzee, a pesar de la ambigua oscuridad que se cierne sobre la obra de De Bruyckere, y de la evidenciable crisis que envuelve nuestra realidad presente, se muestra sumamente optimista al recordar al público del pabellón belga que el significado de *Kreupelhout* es el de vida.

Son, por lo tanto, los nudos que sirven de junta para articular esos huesos deformes de madera muerta los que nos ofrecen la posibilidad de abandonar esa crisis. Nudos que, según Coetzee (2013), se dividen en dos tipos, por un lado se hallan los racionales, de factura humana, que habiendo sido atados, pueden deshacerse en cualquier momento, y donde, extrapolándolo al marco comunicativo del lenguaje, la francofonía desempeña un rol fundamental al unir los países aquí analizados a través de la lengua; y, por el otro, se encuentran los nudos de la naturaleza, aquellos que, según el Premio Nobel, no pueden deshacerse sin *oplossing*, término cuya significación reside en la resolución en sí de un conflicto, que, una vez más, acontece gracias al diálogo.

## Conclusiones

Aunque la crisis no se ha abordado abiertamente en la Bienal, ni tampoco sea un tema recurrente que se exponga en los pabellones aquí analizados, de lo que no cabe duda es que el arte contemporáneo no es ajeno a la difícil situación en la que hoy en día nos encontramos. Existe, además, cierto vínculo entre aquellos espacios que en la exposición comparten una

misma lengua, y que son afines en ciertos parámetros culturales, que, aún sin constatarse a simple vista, comulgan en una misma voluntad comprometida por el cambio.

En el caso de la francofonía, la música desempeña un rol fundamental, ya que es éste el elemento clave desde el que se puede establecer un punto de unión entre los cinco pabellones. Además, toda lengua posee una musicalidad característica que lo hace particular en sí misma, y el francés no es una excepción, interpretándose, así, la ausencia de esa música como una clara muestra de falta de comunicación. Se aprecia, asimismo, en esta búsqueda, aunque, a su vez, evidente comunión entre los pabellones, una línea discursiva trazada por la unión entre arte y lenguaje bajo el *tempo* marcado por la Bienal.

Todo visitante de la exposición internacional, puede, por lo tanto, constatar, en las performances y composiciones expuestas en los espacios aquí analizados, un compromiso social y artístico, donde el lenguaje como instrumento de comunicación, y la francofonía como específica exteriorización del mismo, invita abiertamente a reflexionar sobre las posibilidades adyacentes a nuestra realidad cotidiana a las que podemos recurrir para afrontar la crisis vigente.

### **Referencias bibliográficas**

- BECKER, C. (2013) *Catherine Lorent. Relegation*. Venecia: 55. Esposizione Internazionale d'Arte.
- BOYLE, S. (2013) *Une musique pour le silence*. Venecia: 55. Esposizione Internazionale d'Arte.
- COETZEE, J. M. (2013) *Kreupelhout*. Venecia: 55. Esposizione Internazionale d'Arte.
- COETZEE, J. M.; PARRET, H. y DE BRUYCKERE, B. (2013) *Cripplewood, Berlinde De Bruyckere & J.M. Coetzee Kreupelhout. 55th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*. Bruxelles: Fonds Mercator.
- CARMINE, G. (2013) *Le serpent et le vélomoteur*. Venecia: 55. Esposizione Internazionale d'Arte.
- DESCOMBES, M. (2013) «Valentin Carron: “Je ne crois pas à l'originalité”», *DADI*, nº 5, marzo, in <http://dadimagazine.ch/article/valentin-carron/>
- ESPINOSA, L. (2013) «Lo mejor de la 55 Bienal de Venecia (Parte 3)». *Cultura Colectiva. Plataforma de apoyo al talento emergente y medio de difusión de actividades artísticas, culturales y sociales*, in <http://culturacolectiva.com/lo-mejor-de-la-55-bienal-de-venecia-parte-3/>
- MACEL, C. (2013) *Ravel Ravel Unravel*. Venecia: 55. Esposizione Internazionale d'Arte.

## **LA PRODUCTION DE NOMENCLATURES THÉMATIQUES POUR APPRENDRE FRANÇAIS EN ESPAGNE (XVIIIe-XIXe SIÈCLES)<sup>1</sup>**

Ana M. Carranza Torrejón

Centro Universitario CIESE-Comillas

[amcarranza@fundacioncomillas.es](mailto:amcarranza@fundacioncomillas.es)

### **Resumen**

En este trabajo se analiza el conjunto de nomenclaturas o vocabularios temáticos para aprender francés publicados en España entre los siglos XVIII y XIX. El examen tiene un doble objetivo pues, se trata, por una parte, de determinar los factores que explican el auge del género en España en esa época y, por la otra, de ahondar en la influencia que pudieron ejercer las distintas corrientes pedagógicas que se sucedieron sobre todo en el XIX en unos repertorios tradicionalmente empleados como herramientas didácticas para la enseñanza del vocabulario en lengua extranjera.

### **Résumé.**

Ce travail présente une analyse de l'ensemble de nomenclatures ou vocabulaires thématiques pour apprendre français publiés en Espagne aux XVIIIe et XIXe siècles. L'examen a pour but, d'une part, de déterminer les facteurs qui expliquent l'essor du genre en Espagne à cette époque, et, d'autre part, approfondir l'influence qu'ont pu exercer les différentes tendances pédagogiques qui se sont succédé notamment au XIXe sur les recueils traditionnellement employés comme outil didactique pour l'enseignement du vocabulaire.

### **Les nomenclatures, un vieil outil didactique**

Les nomenclatures thématiques sont, en général, des répertoires destinés à l'enseignement du vocabulaire en langue étrangère. La tradition de ce type d'ouvrage plonge ses racines dans les vieux recueils publiés chez les Sumériens il y a environ 5.000 ans (Boisson, Kirchuk et Béjoint, 1991). Dans le monde occidental, cette tradition s'est d'abord

---

<sup>1</sup> Communication ayant bénéficié d'une bourse de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española. Ce travail fait partie du Projet de Recherche « Elaboración de un diccionario de historia de la presencia y enseñanza del francés en España (siglos XVI-XIX). Continuación y conclusión » (FFI2011-23109).



perpétuée, entre autres, avec les *Hermeneumatha*, un type de vocabulaire bilingue latin-grec dont la classification est fondée sur le sens des vocables (Germain, 1993). Ensuite, toujours en Europe, au Moyen Âge, on a composé des *nomenclators*, des vocabulaires thématiques mettant le plus souvent en parallèle les langues vulgaires et le latin qui, à l'époque, était objet d'apprentissage dans les écoles (Buridant, 1986 ; Boulanger, 2003). Plus tard, ce type de recueil va mettre en rapport les langues qui gagnaient du prestige, comme le français ou l'espagnol. C'est ainsi qu'au XVIe siècle, au moment où les langues nationales européennes deviennent des langues d'État, il y a une sorte de *boom* des *nomenclatures*, dénomination habituelle des recueils rassemblant une sélection de mots classés par des groupes thématiques (la nourriture, les animaux, les parties du corps, les vêtements...) et qui visent à l'instruction ou à l'auto-apprentissage.

Au XVIIe siècle, on a continué à composer des nomenclatures pour enseigner une ou plusieurs langues étrangères : en France, par exemple, on en a publié jusqu'à huit destinées à l'enseignement de l'espagnol. En Espagne, par contre, la production de vocabulaires thématiques pour apprendre le français ne commence qu'au XVIIIe siècle, et plus précisément en 1707, avec la « *Nómina española y francesa* » composée par Abdón Senén Guilla Rubí pour l'inclure dans la grammaire qu'il a intitulée *Forma gramatical* (1707). Au cours de la deuxième moitié du siècle, le nombre de nomenclatures augmente jusqu'à cinq, la plupart faisant partie d'une grammaire (Lépinette, 2000 ; Fischer, García Bascuñana et Gómez, 2004 ; Bruña Cuevas, 2008a ; Carranza Torrejón, 2012a). Dès lors, en tant que composante habituelle des ouvrages à caractère didactique, les recueils thématiques sont particulièrement susceptibles d'évoluer sous l'influence du contexte pédagogique. En effet, des témoignages glanés dans de différents ouvrages du XIXe siècle montrent que l'outil didactique traditionnel, de plus en plus dénommé *vocabulaire*, a fait l'objet d'un débat dans lequel certains auteurs ont remis en question son utilité pour l'enseignement du lexique en langue étrangère. Ce fait a, d'une part, contribué à infléchir la tendance à se servir des répertoires thématiques pour l'enseignement du vocabulaire, et, d'autre part, motivé le renouvellement du genre pour l'adapter à de nouvelles tendances pédagogiques. L'ensemble des nomenclatures publiées en Espagne s'avère ainsi un bon échantillon pour illustrer les modifications dans la structure des anciennes nomenclatures afin de les adapter à de nouveaux contextes d'enseignement.

## Les premières nomenclatures pour apprendre français publiées en Espagne (XVIIIe siècle)

Certainement, le contexte pédagogique du XVIIIe siècle était profondément lexicaliste. C'est un fait bien connu que la méthode traditionnelle ou méthode grammaire-traduction – dérivant de l'enseignement des langues anciennes – avait pour but principal la lecture et la traduction des textes – essentiellement littéraires – en langue étrangère, ce qui explique la grande importance attachée au vocabulaire et, par là, le recours habituel au vieil outil didactique. Pourtant, après avoir ratissé large, force est de constater qu'il est rare de trouver une explication ou justification de l'inclusion, l'utilité ou l'emploi à faire de la nomenclature<sup>2</sup>. En général, lorsque les auteurs des manuels abordent la question de l'enseignement du vocabulaire, ils se contentent de signaler l'importance du dictionnaire, qui, à côté de la grammaire, est un outil essentiel pour ceux qui étudient des langues. Le dictionnaire a sans doute un caractère pédagogique : il peut toujours aider à l'étude d'une langue étrangère, car il offre maintes possibilités d'usage et d'exploration du lexique, donc d'apprentissage. Toutefois, le dictionnaire ne permet pas un apprentissage systématique du vocabulaire. Il convient de rappeler que, pendant des siècles, on s'est limité à apprendre les mots par cœur, en lisant à plusieurs reprises des listes et, généralement, le dictionnaire n'est pas fait pour être *lu* mais pour être *consulté*. D'un autre côté, le dictionnaire a été, au moins jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle, un type d'ouvrage réservé à un public privilégié. En revanche, les nomenclatures sont presque sans exceptions des ouvrages bien plus brèves, plus économiques et plus maniables, des atouts importants que plusieurs auteurs ont mis en relief. Pour preuve, l'extrait suivant du texte que Josep Broch adresse au lecteur de son *Promptuario trilingue* (1771), la seule nomenclature de cette époque conçue comme un ouvrage indépendant (Bruña Cuevas, 2008b ; Carranza Torrejón, 2012a) :

Y como ni todos tienen caudal para comprar Vocabulario, singularmente el que dá mas luz en este assumpto, que es el de D. Francisco Sobrino, ni aunque le tengan pueden llevarle en la faltriquera para buscar lo que ocurra, resolví componer este Promptuario [...] (1771, « Al lector »).

De surcroît, les dictionnaires s'organisent le plus souvent par ordre alphabétique – dont le principal avantage est de rendre plus facile la localisation des mots –, alors que les nomenclatures suivent, comme il a déjà été dit, des principes onomasiologiques. L'organisation par thèmes a été traditionnellement considérée comme plus profitable du point

---

<sup>2</sup> En fait, dans notre recherche sur les livres pour apprendre français publiés en Espagne, nous n'avons trouvé qu'un seul cas où l'auteur définit clairement le rôle de la nomenclature à l'intérieur de son ouvrage : Pierre-Nicolas Chantreau (Carranza Torrejón, 2014).

de vue didactique, car le regroupement des mots apparentés par le sens – parfois aussi par la forme – permet à l'utilisateur d'apprendre en même temps plusieurs mots liés. L'un des témoignages qui illustrent ce type d'observation sur les inconvénients de la classification alphabétique face à l'ordre des matières est donné dans la préface du *Nuevo diccionario francés-español* (1805), d'Antonio Capmany :

Ahora que la experiencia me ha hecho mas circunspecto á fuer de mas ilustrado, ya no recelo, sino que reconozco, y confieso con sinceridad, que he padecido tambien algunos yerros, ó equivocaciones, que son y eran inevitables, si se considera que la mente, agitada y revuelta con el continuo choque de objetos y signos tan inconexôs y encontrados como los que va presentando la série alfabética de una obra de esta naturaleza, no puede estar serena, sosegada, y clara para todos los artículos. [...] Si un diccionario se dividiese por materias, cada seccion seria una obra separada: tendria, digámoslo así, vacaciones del entendimiento entre el concluir una y el empezar otra; y concentrada su intencion en un solo distrito, trabajaria con mas desahogo y tranquilidad sobre materiales de un mismo género; y no de este otro modo, siempre derramado, combatido siempre, y al fin de una taréa descuartizado (1805 : III-IV).

Enfin, le classement par thèmes d'une sélection de mots fait des nomenclatures un outil complémentaire des dictionnaires. Par ailleurs, certains auteurs ont voulu tirer profit des avantages qu'on peut obtenir en assemblant les deux types de répertoires lexicographiques. C'est le cas, par exemple, de Francisco Sobrino, dont l'œuvre a été incontournable pour les auteurs des nomenclatures publiées en Espagne<sup>3</sup>. Pour justifier l'incorporation d'une nomenclature à la fin de son dictionnaire bilingue (1705), le célèbre maître d'espagnol a voulu insister sur le caractère didactique de ce type de recueil, un caractère qui lui vient donné surtout par l'organisation des adresses :

Comme la plus grande difficulté qui rebute au commencement les Ecoliers d'une Langue, est de trouver et d'apprendre [sic] les termes les plus communs, et bien souvent les plus ignoré de ceux qui y sont les plus avancés ; on a cru, pour aplanir ces difficultés, devoir joindre à ce Dictionnaire François-Espagnol un Recueil abrégé, ou un Précis de tous les termes de l'une et l'autre Langue, disposés selon l'ordre des choses, comme ils sont disposés dans le Dictionnaire selon l'ordre des lettres ; affin que l'esprit les regardant dans leur ordre naturel, on puisse plus facilement les concevoir, et retenir les termes qui les representent (1705, « Avis au lecteur » : 351).

---

<sup>3</sup> Il convient de remarquer que Sobrino a composé deux nomenclatures : la « Methode facile pour apprendre la langue espagnole », parue une seule fois annexée à la première édition de son dictionnaire (1705) et dont le texte de présentation est cité ci-dessus, et la « Nomenclature de quelques choses curieuses et necessaires à savoir » qui accompagne sa collection de dialogues (1708). C'est dans ce deuxième recueil qu'ont puisé les auteurs des nomenclatures pour apprendre français publiées en Espagne au cours de la deuxième moitié du siècle.

Précisément le fait de les envisager comme des recueils *primaires*, c'est-à-dire devant fournir une première base lexicale suffisante pour se débrouiller dans une autre langue, a favorisé la présence des nomenclatures dans les livres à caractère didactique comme les grammaires. Celles-ci pouvaient alors offrir un ensemble complet de composantes visant à l'enseignement des règles de la grammaire, du vocabulaire et de son emploi en contexte à travers les dialogues et d'autres textes à lire ou à traduire. L'importante diffusion et acceptation de certains ouvrages qui suivent ce modèle – notamment la *Llave nueva y universal* (1748), d'Antoine Galmace et, plus encore, l'*Arte de hablar bien francés* (1781), de Pierre-Nicolas Chantreau – a sans doute contribué à prolonger la vie des nomenclatures en tant qu'outil didactique, non seulement au XVIIIe mais aussi tout au long du XIXe siècle.

### **L'âge d'or des nomenclatures en Espagne (XIXe siècle)**

Le recours aux nomenclatures pendant des siècles ne signifie pas que leur emploi ait été toujours satisfaisant et plusieurs témoignages en font foi. À titre d'exemple, l'extrait suivant signé par Albert Le Roy, tiré du texte de présentation de la version français-espagnol du guide faisant partie de la célèbre collection des « Guides Diamant de la conversation », qui met l'accent sur le problème posé par la présentation des mots hors contexte, un autre trait particulier aux nomenclatures :

Dès 1852, M. Fleming, dans la préface de ses *Nouveaux exercices de conversation anglais-français*, constatait le peu d'utilité des *nomenclatures sèches*, c'est-à-dire des listes de mots, si longues qu'elles soient, qui se succèdent sans qu'on puisse apprendre à les placer avec les modifications convenables dans les phrases les plus simples.

Ces nomenclatures sont bannies des *Guides diamant*, qui ne contiennent que des phrases régulières, choisies parmi celles dont on se sert le plus ordinairement dans les relations rapides et multipliées qu'imposent les voyages (1867, « Plan des nouveaux guides diamant de la conversation »).

Pourtant, d'autres guides vont inclure un vocabulaire thématique. Le *Manuel de la conversation* (1856) de Francisco Corona Bustamante – inscrit dans la collection « Guides Polyglottes » éditée par les frères Garnier (Bruña Cuevas, 2013) – contient un « Vocabulaire » qui a joué un rôle important dans le parcours des recueils étudiés, car il a fait l'objet de plusieurs remaniements donnant lieu à de nouvelles nomenclatures pour apprendre français destinées aux Espagnols (Carranza Torrejón, 2012a, 2012b). Or, malgré les témoignages peu favorables, la production de vocabulaires thématiques ne s'est pas arrêtée, du moins en Espagne. Au contraire, leur nombre devient plus élevé qu'au siècle précédent : jusqu'à présent, dans notre recherche, nous avons recensé vingt-six titres nouveaux (Carranza

Torrejón, 2012a). Il faut toutefois remarquer que ce chiffre comprend uniquement des premières éditions, sans compter les rééditions et réimpressions, notamment celles de la grammaire de Chantreau, qui, dans la plupart des cas, incluent le vocabulaire thématique composé par le maître de français à la fin du XVIIIe siècle.

Cette multiplication répond, d'abord, à une demande accrue de matériel pour l'enseignement du français, qui a, à son tour, entraîné une diversification aussi bien des livres à caractère didactique que du public auquel ils s'adressent. Il est vrai que la plupart des nomenclatures de cette époque – 19 sur 26 – font partie des grammaires, dont certaines particulièrement diffusées, comme celle de Mauricio Bouynot (1815) ou celle de Francisco Tramarría y Carranza (1829). En général, ce type de manuel est destiné à l'enseignement au sein d'une institution (lycée, *academia*, *junta de comercio*...), tout comme d'autres livres plus spécifiques, qui, eux aussi, peuvent être enrichis avec une nomenclature. On en a ajouté une, par exemple, au livre de Francisco Vila e Iglesias (1861) ou à celui de Léon Chartrou y Ramond (1884), consacrés à l'exercice de la prononciation et de la traduction respectivement. D'autres vocabulaires thématiques s'insèrent dans des ouvrages qui, comme les guides de conversation – entre autres, celui d'Agustín Caze (1867) – visent également à l'auto-apprentissage.

Le foisonnement d'ouvrages à caractère didactique a lieu dans un contexte favorable à l'enseignement et apprentissage du français qui est intimement lié au développement progressif de l'enseignement secondaire, un autre élément ayant contribué à l'accroissement de la production de vocabulaires étudiés. En effet, l'examen de notre corpus montre que le nombre de nomenclatures a été particulièrement élevé dans la période comprise entre 1830 et 1865. Pendant ces années, on a mis en œuvre un plan d'études, le plan Pidal (1845), spécialement propice à l'enseignement du français, et encore, une nouvelle loi, la Loi Moyano (1857), qui a imposé l'obligation du livre de classe (*libro de texto*), ce qui a entraîné la prolifération de manuels de français, puisque presque chaque *catedrático* a eu à cœur de publier pour ses élèves son propre manuel, qui, très souvent, n'est qu'un remaniement d'une ou plusieurs œuvres antérieures.

C'est aussi le cas des nomenclatures éditées en Espagne : un peu plus de la moitié – 14 sur 26 – s'avèrent être clairement une adaptation sans trop d'originalité d'une autre antérieure. Nous avons déjà signalé que le « Vocabulaire » (1856) de Corona Bustamante est à la base de plusieurs nomenclatures étudiées, mais l'examen détaillé de l'ensemble révèle que, le plus souvent, il s'agit d'une refonte de la « *Recopilación de las voces mas usuales para empezar à hablar en francés* » (1781) de Chantreau. L'influence exercée par le travail du célèbre maître

à l'École militaire d'Ávila devient ainsi un autre facteur à l'origine du nombre important de nomenclatures pour apprendre le français qui, comme la sienne, font très souvent partie du « supplément » de la grammaire.

En général, ces nomenclatures répondent au modèle traditionnel de recueil thématique plus ou moins bref qui enregistre des mots accompagnés de leur traduction, mais d'autres présentent des nouveautés dues à l'influence des tendances qui ont marqué l'évolution des grammaires pour apprendre français publiées en Espagne au cours du XIXe siècle. Un changement important dans ces grammaires est venu lorsqu'elles ont été agrémentées d'applications (Lépinette, 2012). Plusieurs auteurs ont estimé que multiplier le nombre d'exercices devant servir à mettre en œuvre les préceptes de la grammaire, à s'exercer dans la traduction ou à lire devait suffire pour fournir aux étudiants une base lexicale, raison pour laquelle ils se sont passés des vocabulaires (thématiques ou alphabétiques). Clemente Cornellas est l'un de ces auteurs qui se conforte dans l'idée de l'inutilité du « supplément » ou « appendice » quand on ajoute des applications :

El método teórico-práctico y analítico, que he seguido en este tratado, me dispensa de imitar á mis predecesores con lo que algunos de ellos llaman suplemento, otros apéndice, y que unos y otros hacen abultar casi tanto como la parte del testo.

Si aquellos juzgaron necesario el acudir á este medio, para suplir la parte práctica en que se hallan súmamente defectuosas sus obras ; yo lo considero en esta, poco menos que de ningun valor ; atendiendo que, el discípulo que haya seguido el curso que dejo concluido con la constancia, aplicacion y esmero que se requieren, habra logrado, no solo hablar con bastante soltura y escribir correctamente, sino que habrá aprendido tambien insensiblemente una infinidad de modismos, que se hallan difundidos, y resueltos con ejemplos ilustrativos y ejercicios prácticos de este tratado (1845 : 304).

L'importance accordée à la pratique – qui a entraîné la publication progressive des grammaires, d'abord, théorique-pratiques, ensuite, pratique-théoriques et, enfin, purement pratiques – a, d'une part, mis en question l'utilité des nomenclatures, mais, d'autre part, a contribué à mettre à jour le modèle de recueil que l'on peut dire « classique ». Ainsi, dans le but de rendre plus « pratique » l'ancienne nomenclature, les chapitres thématiques qui la composent se complètent avec des exercices permettant de mettre en œuvre la théorie apprise par cœur à travers les listes de mots. On trouve un exemple de ce nouveau modèle de nomenclature dans le *Maestro Popular* (1883), de Joaquín González Pereira. Même s'il a envisagé une méthode proche de celles qu'on a appelées « naturelles », cet auteur a eu recours aux listes thématiques de vocabulaire, un choix qu'il justifie quand il explique la structure de son livre pour apprendre le français sans l'aide du maître :

Cada ejercicio está precedido de un corto vocabulario, que nuestro amigo discípulo tratará de bien aprender ántes de dedicarse á la traducción escrita del mismo ejercicio. Este vocabulario se divide en tres columnas : la primera contiene las palabras en buen frances ; la segunda da su significacion en español, y la tercera, escrita en caracteres itálicos, encierra en sonidos españoles la pronunciacion francesa. [...] Las palabras del vocabulario bastan por sí solas para la formacion de las frases del ejercicio, dispensando así del uso de la Gramática ó Diccionario (1883 : 3).

Toujours dans le cadre de la méthode grammaire-traduction, une autre tendance qui se dégage de l'examen des grammaires publiées au cours du XIXe siècle est celle de « doser » les contenus. Cette idée a donné lieu à des livres divisés en leçons (des unités didactiques avant la lettre) qui, dans la plupart des cas, commencent avec une liste de mots rapportés à un thème concret, suivie de dialogues, d'exercices de traduction et d'un point de grammaire. C'est la structure, entre autres, de la *Gramática francesa y método teórico-práctico arreglado en sesenta lecciones* (1883), de Juan Galicia Ayala : chacune des vingt-sept premières leçons de son manuel contient une liste thématique de mots – issues de la version français-espagnol du « Vocabulaire » (1856) de Corona Bustamante –. Selon les indications de l'auteur lui-même, ces listes devaient fournir les « mots de la leçon » à partir desquels l'élève continuait le travail :

La pequeña conversacion que hacemos con las palabras de la leccion de lectura es con el objeto de que el discipulo se acostumbre á hacer diálogos con la lectura ó vice-versa ; este ejercicio es de muy buenos resultados por lo que le recomiendo muchísimo. Tambien doy en mi nuevo método tan gran número de voces á tres columnas que el discipulo sin necesidad de ese especial cuidado para retener los sonidos estraños á su idioma, desde los primeros dias puede hacerse con un caudal de voces, pues la tercera columna le dirá como há de pronunciar la primera y la segunda de lo que significa (1883 : VI).

Un modèle différent de nomenclature se fait donc jour du moment où le recueil thématique est décomposé pour revenir à un niveau inférieur, l'épigraphe, afin de l'insérer dans le nouvel ensemble qu'est devenue la leçon. Ce type de liste thématique de vocabulaire autour de laquelle s'articule la leçon a été repris dans le nouveau contexte dessiné par la méthode directe, largement utilisée dès la fin du XIXe siècle jusqu'à la moitié du XXe siècle.

Cette autre méthode a pu supplanter les méthodes traditionnelles parce qu'elle semblait mieux répondre aux nouveaux besoins d'apprentissage des langues étrangères : une maîtrise de la langue comme outil de communication plutôt que comme outil littéraire tout court. À l'instar des antérieures, la méthode directe était lexicaliste, mais refusait l'emploi de la langue maternelle des élèves et la traduction comme moyen d'accès au vocabulaire de la langue à apprendre. Par conséquent, le modèle traditionnel de nomenclature qui enregistrait

les mots accompagnés de leur traduction a dû être revu pour l'adapter à la méthode directe. Une nouvelle mutation a donné lieu, enfin, à des listes monolingues de mots groupés par thèmes, très souvent accompagnées des dessins qui devaient remplacer la langue maternelle tout en assurant la compréhension des termes nouveaux.

## **Conclusions**

Ce bref parcours montre comment, depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, grâce à leur efficacité en tant qu'outil didactique, reconnue par des maîtres réputés – Sobrino, d'abord, et Chantreau, ensuite –, les anciennes nomenclatures sont devenues un complément habituel des grammaires pour apprendre français publiées en Espagne. À partir de ce moment, il y a eu une forte poussée de la production de vocabulaires thématiques marquée surtout par le développement de l'enseignement secondaire au cours du XIXe siècle.

Le développement de la didactique qui a eu lieu alors est à l'origine du renouvellement progressif des vocabulaires thématiques. L'influence des nouvelles tendances pédagogiques, particulièrement évidente dans les nomenclatures insérées dans des grammaires, a fait évoluer le modèle hérité du XVIIIe siècle – le recueil faisant partie du « supplément » ajouté à la grammaire ou à un autre livre à caractère didactique –, qui va d'abord coexister avec un nouveau type, le « vocabulaire avec des exercices », conséquence directe de la tendance de plus en plus habituelle à agrémenter les grammaires avec des applications. Ensuite, un troisième modèle, qui annonce déjà le travail du vocabulaire selon la méthode directe, est celui des listes thématiques rassemblant « les mots de la leçon ».

En résumé, voulant contribuer à mieux connaître un type de recueil qui a joué un rôle important dans l'histoire de la lexicographie pédagogique, nous avons attiré l'attention sur certaines mutations des nomenclatures dues à l'influence des avancements en matière didactique, mais le genre a été, en outre, enrichi par le progrès en matière de lexicographie. Celui-ci est un aspect qu'il faudrait développer davantage, tout comme l'analyse de l'ensemble des nomenclatures publiées au cours du XXe siècle, production pratiquement inconnue jusqu'à présent.

## **Références bibliographiques**

BOISSON, C. ; P. KIRTCHUK et BENOIT, H. (1991) « Aux origines de la lexicographie : les premiers dictionnaires monolingues et bilingues », *International Journal of Lexicography*, n°4, p. 261-315. Oxford : Oxford University Press.



- BOULANGER, C. (2003) *Les inventeurs des dictionnaires : de l'eduba des scribes mésopotamiens au scriptorium des moines médiévaux*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- BOUYNOT, M. (1815) *Lecciones Prácticas o Nuevo Método para aprender el idioma frances*. Valencia : Manuel Muñoz y cía.
- BROCH, J. (1771) *Promptuario trilingue, en el que se manifiestan con toda claridad todas las voces que generalmente sirven para el Comercio Politico, y sociable en los tres idiomas, Cathalan, Castellano, y Francès*. Barcelona : Pablo Campins.
- BRUÑA CUEVAS, M. (2008a) « La producción lexicográfica con el español y el francés durante los siglos XVI a XIX », in M. Bruña Cuevas (ed.), *Lexicografía bilingüe y plurilingüe del español (siglos XV-XIX)*, *Philologia Hispalensis* n°22. Sevilla : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 37-111.
- , (2008b) « El *Promptuario* de Josep Broch en catalán, castellano y francés (1771) », *Vox Romanica*, n°67, p. 183-203. Basel : Francke Verlag.
- , (2013) « Francisco Corona Bustamante : sus traducciones, diccionarios y demás obras (primera parte) », *Archivum*, n°LXIII, p. 97-122. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BURIDANT, C. (1986) « Lexicographie et glossographie médiévales. Esquisse de bilan et perspective de recherche », in C. Burdiant (coord.), *La lexicographie au Moyen Âge*, *Lexique* n° 4. Lille : Presses Universitaires, p. 9-47.
- CAPMANY, A. (1805) *Nuevo diccionario francés-español*. Madrid : Sancha.
- CARRANZA TORREJÓN, A. M. (2012a) *El vocabulario de la indumentaria de los siglos XVI a XIX. Estudio contrastivo a partir de las nomenclaturas con el francés y el español*. Thèse de doctorat. Séville : Universidad de Sevilla.
- , (2012b) « Las nomenclaturas español-francés de las gramáticas de francés publicadas en España (segunda mitad del siglo XIX) », in A. Nomdedeu, E. Forgas y M. Bargalló (eds.), *Avances de lexicografía hispánica*. Tarragona : Publicaciones URV, II, p. 33-44.
- , (2014) « La *Recopilación de las voces mas usuales para empezar á hablar en francés* (1781), de Pierre-Nicolas Chantreau », *Çédille*, n°10, p. 95-114. AFUE.
- CAZE, A. (1867) *Guía de la conversación para uso de los españoles que aprenden el idioma francés*. Barcelona : Viuda e hijos de Gaspar.
- CHANTREAU, P.-N. (1781) *Arte de hablar bien francés o Gramática completa dividida en tres partes*. Madrid : Antonio de Sancha.

- CHARTROU RAMOND, L. (1884, 1<sup>ère</sup> éd. 1864) *Recueil littéraire o Prosa y Verso para el estudio de la lengua francesa en los Institutos y Colegios de España*. [...] Tercera edición [...]. Alicante : Establecimiento tipográfico de Costa y Mira.
- CORNELLAS, C. (1845) *Gramática francesa teórico-práctica, para uso de los españoles*. Barcelona : Imprenta y Librería de la Viuda Mayol e hijos.
- CORONA BUSTAMANTE, F. (1856) *Manuel de la conversation et du style épistolaire*. Paris : Frères Garnier.
- FISCHER, D.; GARCÍA BASCUÑANA, J.F. GÓMEZ, T. (2004) *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*. Barcelona : PPU.
- GALICIA AYALA, J. (1883) *Gramática francesa y método teórico-práctico arreglado en sesenta lecciones*. Valladolid : Hijos de Rodríguez.
- GALMACE, A. (1748) *Llave nueva y universal para aprender con brevedad, y perfeccion la lengua Francesa sin auxilio de maestro*. Madrid : Gabriel Ramírez.
- GERMAIN, C. (1993) *Évolution de l'enseignement des langues : 5000 ans d'histoire*. Paris : Clé international.
- GONZÁLEZ PEREIRA, J. (1883) *Maestro Popular ó el francés sin maestro*. Madrid : Sucesores de Rivadeneyra.
- GUILLA RUBÍ, A. S. (1707) *Forma gramatical, la qual contiene el modo como se ha de aprender à leer, y hablar la lengua Francesa*. Madrid : Agustín Fernández.
- LEPINETTE, B. (2000) *L'enseignement du français en Espagne au XVIIIe siècle dans ses grammaires: contexte historique, concepts linguistiques et pédagogie*. Münster: Nodus.
- , (2012) *Un demi-siècle de grammaire pour l'enseignement du français en Espagne, 1800-1850. Contexte, paratexte, textes. Étude d'historiographie linguistique*. Valencia : Universitat de València.
- LE ROY, A. HERNANDEZP. (1867) : *Dialogues français-espagnol*. Paris : Hachette.
- SOBRINO, F. (1705) *Diccionario nuevo de las lenguas Española y Francesa*. Bruxelles : François Foppens.
- , (1708) *Diálogos nuevos en Español y Francés*. Bruxelles : Fr. Foppens.
- TRAMARRÍA CARRANZA, F. (1829) *Gramática francesa para uso de los españoles*. Madrid : Imprenta de Moreno.
- VILA IGLESIAS, F. (1861 , 1<sup>ère</sup> éd. 1850) *El desarrollo de la pronunciación francesa, y recopilacion literaria. Nueva edicion*. Barcelona : Joaquín Bosch.

## LÉGITIMITÉ DE LA LECTURE LITTÉRAIRE ET INTERDISCOURS SCOLAIRE

Pascale Delormas

Université Paris-Est

Céditec

[pascale.delormas@orange.fr](mailto:pascale.delormas@orange.fr)

### Resumen

Una corriente que cuestiona el carácter franco-francés de la cultura literaria en posición dominante en la jerarquía de los valores culturales parece surgir en la esfera pública, pero sin embargo, está lejos de influir en los planes de estudio. Nos referimos a la observación del interdiscurso que conlleva el nombre del autor y que revela las paradojas por las que atraviesa la enseñanza de la literatura: el discurso sobre la literatura de los agentes del campo educativo pasa a interactuar necesariamente con otros discursos sobre la escuela (los medios de comunicación, la crítica de arte, intervenciones políticas). La metodología elegida es la pragmática y la lingüística de la enunciación.

### Résumé

Un mouvement semble se manifester dans l'espace public pour remettre en cause le trait franco-français d'une culture littéraire en position dominante dans la hiérarchie des valeurs culturelles mais qu'il est loin d'infléchir les curricula. Il s'agit d'observer l'interdiscours qui supporte le nom d'auteur pour mettre au jour les paradoxes qui traversent l'enseignement littéraire : les discours sur la littérature des acteurs du champ scolaire entrent en effet nécessairement en interaction avec d'autres discours à propos de l'Ecole (media, critique artistique, interventions politiques). La méthodologie choisie relève de la pragmatique et de la linguistique de l'énonciation.

La question que je me suis posée est celle de la prégnance de la question de la culture littéraire dans le discours politique, dans l'événement médiatique, dans les manifestations artistiques et naturellement dans les prescriptions de l'école malgré ou de fait même de la défection des études littéraires. Si un mouvement semble se manifester dans l'espace public pour remettre en cause le trait franco-français d'une culture littéraire en position dominante dans la hiérarchie des valeurs culturelles, il est loin d'infléchir les curricula.

Je vais tenter de décrire les caractéristiques de l'interdiscours de l'enseignement de la littérature pour mettre au jour les représentations qui le traversent. Les discours que j'observe sont puisés à des sources variées : presse, télévision, critique littéraire, cinéma, curricula, genres scolaires car le trésor des œuvres et des auteurs littéraires, objet de l'élection des lettrés, est coconstruit à plusieurs niveaux discursifs : 1) par le texte et la projection lectorale dans la fiction romanesque ; 2) par l'instance de l'écrivain et la critique narratologique et médiatique ; 3) par les programmes d'enseignement, les manuels et les pratiques enseignantes effectives. Ce sont les niveaux 2 et 3 qui m'intéressent ici.

Notre étude s'inscrit dans la perspective épistémologique de Foucault (2001 : 826) lorsqu'il écrit que l'auteur :

manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société .

Le sémiologue Louis Marin (1993) assigne aux *représentations* trois fonctions sociales : de « représentation collective qui organise les schèmes de classement, d'actions et de jugements »; d'« exhibition » de l'être social à travers les rituels, stylisations de vie et signes symboliques qui les donnent à voir; de « présentification » qui est une forme d'incarnation dans un représentant d'une identité collective (Charaudeau, 2002 : 504).

[Les] discours sociaux se configurent soit de façon explicite en « s'objectalisant » (Bourdieu 1979) dans des signes emblématiques (drapeaux, peintures, icônes, mots ou expressions). [...] Les discours de connaissance et de croyance jouent un rôle identitaire, c'est-à-dire qu'ils constituent la médiation sociale qui permet aux membres d'un groupe de se construire une *conscience de soi* et partant une *identité collective*. (*idem*)

Ainsi, qui ne connaît pas *La Princesse de Clèves* est un ignare et méprisable parce qu'il ne méconnaît les grandes œuvres du patrimoine et une lecture publique de l'œuvre joue un rôle fédérateur symptomatique.

Les analyses qui suivent s'appuient sur des énoncés puisés dans trois types de discours sociaux : *événements*, *représentations*, *genre* : l'affirmation politicienne et le scandale qu'elle déclenche ; la représentation de l'enseignement de la littérature au cinéma ou dans la critique littéraire ; « une pratique scolaire »).

## **La vulgate ou le discours social sur la littérature**

Je me limite ici à l'examen de quelques faits discursifs, manifestation de controverses à l'intérieur d'une communauté ou entre communautés de culture et symptomatiques de la vulgate, des « tensions » et des « usages » concernant la littérature.

Un événement médiatique se fait l'écho d'une opposition constante entre politiques *versus* lettrés : Il s'agit du scandale provoqué dans le microcosme de la population lettrée par une saillie de N. Sarkozy. Pour ses propos critiques quant à la pertinence d'exiger dans un processus de validation des acquis la connaissance de *La Princesse de Clèves*, un président de la République a provoqué l'ire des enseignants de Lettres et s'est fait conspué.

N. Sarkozy affirme qu'avoir fait du bénévolat devrait être une expérience reconnue par les concours administratifs, car après tout, « ça vaut autant que de savoir par cœur *La Princesse de Clèves* ». Après un silence : « Enfin... j'ai rien contre, mais enfin, mais enfin... parce que j'avais beaucoup souffert sur elle »<sup>1</sup>. La question de l'exclusion fait se soulever une protestation. Pendant le mouvement des enseignants chercheurs, entre 2007 et 2009, des lectures marathons de *La Princesse de Clèves* sont organisées<sup>2</sup>. Deux lignes de défense émergent (on allait privilégier une université professionnalisante qui ne se préoccuperait plus de transmettre le beau et l'inutile). La défense de la lecture du roman de Madame de Lafayette participerait de la défense d'un choix de vie, indépendant d'une culture marchande ; elle serait l'occasion d'opposer le consumérisme et la société marchande aux Belles Lettres ; d'autre part, tous, même la guichetière, seraient en mesure d'accéder à la lecture de *La princesse de Clèves* et les en priver serait la marque de l'exclusion.

## **Le discours de la presse en réponse à l'événement : analyse de l'image et de l'énonciation**

La communication sur les manifestations des enseignants-chercheurs lisant sans trêve le roman en public ne fait que concourir à brouiller le paysage et n'aide pas à réfléchir à la grave question de la légitimité de l'enseignement de la littérature. Je propose de le montrer par l'analyse d'un discours journalistique du point de vue du dispositif énonciatif duquel il émerge. Ainsi lit-on dans *Marianne*, daté du 17 février 2009 :

Entre Sarkozy et « *La Princesse de Clèves* », c'est une longue histoire d'incompréhension et d'ignorance qui a commencé bien avant Carla. En février 2006, à Lyon, le futur candidat à la présidentielle avait choqué le corps enseignant en déclarant devant des fonctionnaires :

---

<sup>1</sup> Cf. vidéo accessible sur [http://www.dailymotion.com/video/x68n3c\\_nicolas-sarkozy-s-en-prend-a-la-pri\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x68n3c_nicolas-sarkozy-s-en-prend-a-la-pri_news).

<sup>2</sup> Cf. vidéo accessible sur [http://www.marianne2.fr/Sarkozy-va-en-bouffer-de-la-Princesse-de-Cleves\\_a175240.html](http://www.marianne2.fr/Sarkozy-va-en-bouffer-de-la-Princesse-de-Cleves_a175240.html) :

« L'autre jour, je m'amusais, on s'amuse comme on peut, à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile, choisissez, avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur « La Princesse de Clèves ». Je ne sais pas si cela vous est souvent arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de 'La Princesse de Clèves'... Imaginez un peu le spectacle ! ».

Condescendant envers les classes populaires, méprisant pour les profs, Sarkozy ministre préfigurait Sarkozy président. Et comme personne n'a, à l'évidence, osé lui expliquer que le roman de Mme de La Fayette est le premier roman moderne de la littérature française, en juillet 2008, Nicolas-le-cancre récidivait avec gourmandise.

Quant au choix de l'image dans *Marianne* : les professeurs en colère se sont regroupés à différents endroits ; ici on les montre Place du Panthéon. On voit sur la photo en fond de scène le fronton de la Mairie du Vème arrondissement et le Panthéon longuement filmé. Si je me réfère à la critique bourdieusienne des héritiers, on peut dire que le choix de ce lieu éminemment symbolique n'est pas innocent ; mais je ne suis pas sûre que la référence à la sociologie de la culture ait été la première préoccupation du journaliste. En fait, le discours journalistique va dans le sens argumentatif des enseignants contestataires face au risque d'une perte de légitimité de la littérature ...

On peut considérer que c'est davantage son ethos préalable qui a valu à Sarkozy, ayant attenté à la dignité de la fonction littéraire et de ses promoteurs d'être considéré comme le dernier des ignares. La notion d'éthos préalable (reprise à R. Amossy 1999) nous aide à analyser plus avant l'énonciation complexe des interventions de la presse. En effet la réplique aussitôt organisée par des journaux comme *Marianne* inscrit l'intervention que nous venons de revoir dans un passé proche. On assiste à une accusation mutuelle et violente. Les termes du ministre Sarkozy sont violents pour ridiculiser les choix de validation aux concours de recrutement qui prévalent : on relève les termes de « sadique, imbécile, spectacle ». Le journaliste de *Marianne* fait chorus avec l'opinion supposée de son lectorat comme le montre le relevé des termes axiologiquement marqués qui condamnent le protagoniste Sarkozy : « Incompréhension, ignorance, choqué, condescendant, méprisant, Nicolas-le-cancre »

L'argument majeur mis en avant par les adversaires de Sarkozy est le défaut de culture. Cet argument participe d'une accusation fréquente faite à ceux qui nous gouvernent (on se souvient aussi des commentaires particulièrement ironiques au sujet du dérapage verbal d'un ministre confondant *Zadig* de Voltaire avec la marque de vêtements *Zadig et Voltaire*). On note la reprise par le journaliste de l'argument d'autorité : « Le roman de Mme de La Fayette est le premier roman moderne de la littérature française ». Relevons également l'emploi du verbe « expliquer » qui place le journaliste dans la position dominante de celui

qui en sait davantage et l'expression « Nicolas le cancre » qui condamne celui-ci dans un vocabulaire de l'école désuet.

Il s'agit de s'insurger contre l'inculture de ceux qui nous gouvernent. Et de façon implicite manifester la perte de valeurs censées s'incarner dans la fréquentation de la littérature. La vertu de la littérature serait de permettre d'accéder à une humanité qui, sans elle, risquerait de faire défaut et justifie l'enseignement de la littérature patrimoniale. Les marques linguistiques d'un jeu de connivence dont dessinent 2 groupes opposés : dans les paroles rapportées de Sarkozy ministre, on note un jeu adroit dans le choix d'une adresse directe au téléspectateur. Les marques en JE/VOUS dans le *verbatim* en sont les suivantes (*je/on s'amuse comme on peut, choisissez, Je ne sais pas si cela vous, Imaginez un peu le spectacle !*). Concernant LUI/EUX dans le discours du journaliste, on note les axes paradigmatiques qui retournent en affrontement le rapport de connivence (Entre Sarkozy et *La Princesse de Clèves*, choqué le corps enseignant, devant des fonctionnaires, envers les classes populaires, pour les profs) (« la *Princesse de Clèves*, corps enseignant, fonctionnaires, classes populaires, profs), rendant solidaires les acteurs de l'enseignement et les classes populaires ; le titre du roman, permettant opportunément la personnification de l'objet malmené. « La Princesse de Clèves », devient la bannière d'une revendication commune. En fait les acteurs nommés n'appartiennent pas tous aux classes sociales de littérature académique. On ne voit pas ce que les classes populaires ont à faire dans cette énumération... ni en quoi il y aurait condescendance... mais j'y reviendrais.

Une autre connivence est dessinée, celle du journaliste et des défenseurs de la littérature française : on passe du *lui/eux* au *lui/nous*. C'est en tant qu'il se reconnaît comme appartenant à une population cultivée que le journaliste rejoint le groupe des offensés (« personne n'a osé lui expliquer que le roman de Mme de La Fayette est le premier roman moderne de la littérature française »). Cela ne nous étonne pas et l'étude menée par Laborde-Milaa et Paveau (2004) sur l'ancrage médiatique des normes littéraires dans la presse à partir d'un corpus tiré du *Figaro*, *Libération* et *Le Monde* montre bien cette belle unanimité.

Mais ces discours consensuels sont fondés sur une culture d'exclusion. Pour analyser plus avant ce qui fait la spécificité de l'interdiscours autour de la transmission du littéraire, je voudrais évoquer des discours qui nous renvoient à la difficulté à faire entendre autre chose que du consensus en la matière.

Deux exemples en témoignent : le premier est encore une fois tiré de la presse et le second est un commentaire cinématographique de l'enseignement de la littérature. Le premier exemple me permettra de montrer comment peut se manifester la résistance à toute remise en

cause de l'attachement supposé « collectif » aux valeurs de la littérature. Le second exemple est un exemple de tentative de déconstruction de ce consensus culturel.

### Résistance par contre-sens

Un article, tiré de la revue *Lire* donne à comprendre comment la parole journalistique peut anéantir les tentatives de nouvelles façons de penser la culture. Il s'agit du **commentaire** d'un essai écrit par un chercheur en Sciences de l'éducation. Le journaliste fait la recension de l'ouvrage de Baillargeon, « Liliane est au lycée ». Même si le titre renvoie à *L'Iliade et l'Odyssée*, il ne s'agit pas d'un bêtisier : cet ouvrage d'un chercheur en Sciences de l'éducation québécois développe une conception non exclusivement littéraire de la culture.

Asservissante ou libératrice, le débat est ouvert sur la valeur de l'érudition. Normand Baillargeon se demande s'il est indispensable d'être cultivé. Êtes-vous de son avis? Dans notre tradition nationale, la culture générale est un signe de distinction. Faire l'aveu d'une ignorance dans ce registre expose à l'hilarité générale. Frédéric Lefebvre, et son livre de chevet, « Zadig et Voltaire », en a fourni, récemment, la consternante illustration. On se moque de l'ignorance de la concierge et de son « fier comme un petit banc », on s'amuse de la blague de potache citant « Liliane est au lycée » pour *L'Iliade et l'Odyssée*. .... Pourtant, Normand Baillargeon, « à mieux y penser », ne jette pas le bébé avec l'eau du bain et se livre, dans un second temps, à une vaillante défense de la culture générale. La voilà donc, cette culture générale qui forme l'esprit et ouvre au monde, qui offre un langage commun à l'humanité réconciliée, qui libère les dominés, bref qui éclaire et émancipe. Les Lumières et Condorcet sont retrouvés. Ouf ! » (Riglet, 2011).

On relève le marquage axiologique du commentaire : « consternante », « Les Lumières et Condorcet sont retrouvés. Ouf ! ». Naturellement on pourrait lire ce passage également pour ce qu'il recèlerait d'ironie car on ne sait trop si la prise en charge des différents énoncés est totale.

La voilà donc, cette culture générale qui forme l'esprit et ouvre au monde, qui offre un langage commun à l'humanité réconciliée, qui libère les dominés, bref qui éclaire et émancipe (Riglet, 2011).

La reprise des arguments des défenseurs de la littérature peut être contreproductive s'ils sont énumérés comme des poncifs. Et l'évocation de la « vaillante défense de la culture générale » peut désigner un combat perdu d'avance. Mais le plus important est ailleurs : le commentaire du journaliste tord le message du livre en faisant l'amalgame entre culture littéraire et culture générale comme le montre un passage de *Liliane est au lycée* :

Considérez la simple phrase comme : « le secret gardé sur la nature exacte des composés utilisés lors de la fracturation hydraulique pourrait bien être le talon d'Achille de l'industrie du gaz de schiste ». Cette phrase est incompréhensible sans un certain nombre de repères –



scientifiques, culturels, économiques, sociaux – que fournit la culture commune. (p. 52)

Cette erreur de lecture me semble symptomatique de la difficulté qu'il y a à contrecarrer une tradition bien ancrée selon laquelle ne sont pas reconnues comme marques de distinction des connaissances en sciences dures ou dans le domaine de la technologie.

### **Pratiques scolaires et malentendus socio-cognitifs**

Il ne s'agit pas de remettre en cause la culture patrimoniale dont les prescripteurs institutionnels auraient décidé quels en seraient les contenus mais de prendre en considération le fait que l'accès à la littérature scolaire n'est pas immédiat. Et pire, que certaines pratiques risquent de faire obstacle. On sait que les problèmes de malentendus socio-cognitifs ne sont pas reconnus par les enseignants ni par l'institution.

Une autre forme de commentaire mérite d'être abordée dans le cadre d'une analyse des doxa à propos de transmission de la littérature, c'est le commentaire par la fiction d'un sujet de société. Ainsi la fiction aux allures de documentaire *La journée de la jupe* - tournée par le réalisateur Lilienfeld, avec Isabelle Adjani - offre un regard critique d'autant plus intéressant qu'il me paraît ambigu. Le film montre un professeur de littérature, emportée par sa volonté de s'imposer face à une classe totalement démobilisée et menaçant avec une arme (découverte dans un cartable) ses élèves plaqués au sol pour leur imposer enfin le silence et leur lire avec délice la biographie de Jean-Baptiste Poquelin. Ce film évoque la question de la violence dans l'espace scolaire : la souffrance au travail des professeurs de lettres mais aussi la violence scolaire faite aux élèves (pensons à la souffrance de Sarkozy) imposée à un public captif mais non acculturé me semble centrale. Les choix pédagogique et didactique semblent incongrus : lecture à haute voix face à un public passif, place abusive accordée à la biographie, public d'élèves sans connivence culturelle, telles sont les caractéristiques de ce dialogue de sourds. Les choix que le réalisateur manifeste ne sont pas clairs. S'agit-il de l'expression de sa propre conception de la littérature à enseigner et qu'il déplorerait de ne pas pouvoir s'épanouir ? On peut en douter. De la volonté de caricaturer un type d'enseignement ? C'est probable. La dénonciation de l'écart culturel entre la littérature scolaire – portée par les Programmes et les professeurs qui les mettent en œuvre – et la culture des élèves de familles peu ou pas littéraires ? C'est peu vraisemblable.

La proposition cinématographique de *Nous, Princesse de Clèves* montre comment des élèves de banlieue seraient susceptibles de s'attacher à l'étude de *La Princesse de Clèves*. Quel en est l'argument ? Montrer que même quand on est issu de classes populaires on est en mesure d'accéder « au plaisir d'un texte du 17<sup>ème</sup> siècle français, d'y projeter ses désirs et

langueurs amoureuses, d'épouser les subtilités ». En d'autres termes, ce film va dans le sens de la défense de l'enseignement de la littérature patrimoniale en ce qu'il permettrait à la fois appropriation subjective et décentrement.

Abdellatif Kechiche avec *L'Esquive*, (2003) fournit une version contemporaine de l'intrigue amoureuse, transposée du 18<sup>ème</sup> siècle marivaldien à celle d'un lycée. Mais peut-on parler d'appropriation des œuvres? Ne s'agit-il pas tout simplement de projection et de reconnaissance de scénarios sentimentaux auxquels tout un chacun peut être mêlé, façonné qu'il est par les nombreux scripts qui dictent affects et comportements. Si, en dehors du tournage, les élèves participaient aux fameuses lectures-performances, cela ne manifeste rien d'autres que l'enthousiasme de participer à un mouvement (apparemment) populaire. Et si de tels films sont une réponse « au débat sur l'identité nationale, à la ghettoïsation de l'enseignement et à l'éducation à deux vitesses », comme le dit le réalisateur (Blottière, 2011), c'est alors un discours qui rate sa cible, une réponse dans le cadre d'une interaction qui fait l'impasse sur la réalité du terrain.

Cependant, le discours le plus partagé par la frange de la population « cultivée » ne semble pas tenir compte du hiatus entre la revendication démocratique du partage d'une culture et les conditions d'accès à cette culture académique dominante dont est démunie la majorité des élèves. Deux exemples témoignent de cet aveuglement.

### **L'introduction de pratiques peu légitimes**

L'introduction de pratiques peu légitimes (slam, chanson, rap) ne pose aucun problème aux élèves qui ont par ailleurs des pratiques littéraires légitimes ; ce sont les moyens mis en œuvre pour permettre le passage de pratiques moins légitimes aux pratiques qui le sont plus qui est au centre de nos préoccupations. La question n'est donc pas plus celle de l'introduction de littératures peu légitimes ou considérées comme mineures, que celle de la nécessité de se tourner vers une littérature plus contemporaine car ces « ouvertures » ne règlent rien. Ainsi Maingueneau (2008) à l'occasion d'une rencontre-débat organisée par l'Afef (Association française des enseignants de français) émet le jugement dont on peut lire le compte-rendu suivant sur le site de l'association<sup>3</sup>:

Étant donné la crise de l'écrit, deux attitudes sont possibles : se replier sur les « Belles Lettres » ou bien ne faire lire que ce qui intéresse les élèves. Mais ces deux attitudes sont inopérantes. Les deux littératures s'éclairent et rien ne dit qu'intégrer le contemporain se

<sup>3</sup> <http://www.afef.org/blog/post-enseigner-la-litterature-contemporaine-pourquoi-comment-p304-c20.html>

fasse contre le patrimonial. La littérature contemporaine peut avoir un effet étrange : ça rend distant le contemporain et ça dit que l'ancien a été contemporain.

Ce qui est dit là vaut pour des pratiques culturelles moins légitimes. Le second exemple que je vais donner est dans le prolongement de la scène du film dont nous venons de voir une scène.

### **Redéfinition des pratiques scolaires**

Il est à propos de parler un peu des biographies d'auteurs que l'on fait lire ou écrire aux élèves parce qu'ils donneraient accès à l'espace canonique c'est-à-dire à l'œuvre elle-même. Une modalité de médiation à laquelle de nombreux enseignants ont recours est la fiche de lecture. La consigne qui la configure prescrit souvent une biographie de l'auteur, un compte rendu de l'œuvre lue et un commentaire personnel. Outre le fait que les injonctions à ne faire apparaître que les biographèmes qui paraissent en rapport avec l'œuvre ne sont pas suivies d'effet, je pointe une autre difficulté : l'absence de réflexion institutionnelle quant à la valeur heuristique de ce genre d'écrit que l'on demande aux élèves de réaliser (Laborde-Milaa, 2007).

### **Conclusion**

Des exemples abordés du point de vue sémantique et énonciatif montrent que les valeurs attachées à l'enseignement de la littérature ne font pas toujours l'objet d'un consensus. L'observation de la vulgate ou du discours social sur la littérature à travers le prisme d'un événement médiatique révèle des préoccupations très françaises autour des valeurs affectées à la littérature. L'analyse de l'énonciation des échanges verbaux et non verbaux montre que la dispute est révélatrice d'une instrumentalisation de la question de l'enseignement littéraire à des fins idéologiques. Les tentatives de déconstruction du consensus culturel par des penseurs du contemporain ou par le cinéma ne font qu'illustrer la résistance à l'évolution des mentalités. Le dernier point porte sur une dimension sociologique. On voit comment cette résistance à la question de malentendus socio-cognitifs se manifeste dans les pratiques de classes. Les modalités didactiques censées mettre la littérature à portée des élèves sont souvent de peu de poids comme l'introduction dans les programmes d'une culture populaire ou problématiques comme la permanence de certains genres d'écrits scolaires comme la fiche de lecture.

Alors que la diffusion de la recherche de la sociocritique et de l'analyse du discours littéraire a convaincu de nombreux enseignants de la nécessité de tenir compte du «

contexte », la prégnance de la culture littéraire traditionnelle constitue un des principaux obstacles à l'introduction de ces approches dans l'enseignement. On enseigne par exemple les « mouvements littéraires » autant que la suite chronologique d'auteurs et d'œuvres isolés alors qu'il serait possible d'aborder les phénomènes discursifs constitutifs du champ littéraire : approche socio-historique de l'événement littéraire et des typologies génériques donneraient accès à une histoire littéraire qui répondrait à la demande sociale : donner sens à l'école et plus particulièrement à la littérature comme discours situé. Ainsi est entérinée par l'enseignement littéraire la connaissance des œuvres patrimoniales et non le processus de légitimation qui les porte au panthéon. Cette réticence est un phénomène socio-historique caractéristique du champ et de l'interdiscours littéraires en France.

Il s'agirait d'assurer la légitimité de l'enseignement littéraire en rendant en compte de la contribution des Sciences humaines et sociales pour une reconfiguration des études littéraires. Il conviendrait d'introduire le point de vue anthropologique des *New literacie studies* et de problématiser dans les enseignements la configuration du champ littéraire dans une perspective de l'histoire littéraire historiquement située. Un tel programme supposerait que l'on privilégie une épistémologie de l'histoire littéraire qui tiendrait compte des modes de légitimation des groupes et des individus et pourrait relayer efficacement celle des mouvements littéraires et des auteurs canonisés, comme nous y incite Foucault (1971 : 66):

On pourrait aussi envisager la manière dont la critique et l'histoire littéraires au 18 et au 19ème siècle ont constitué le personnage de l'auteur et la figure de l'œuvre, en utilisant, en modifiant et déplaçant les procédés de l'exégèse religieuse, de la critique biblique, de l'hagiographie, des « vies » historiques ou légendaires, de l'autobiographie, et des mémoires.

Il s'agirait d'enseigner les modalités d'essentialisation du chef d'œuvre en synchronie comme en diachronie (espace canonique, espace associé, espace d'étayage (Maingueneau, 2004 ; Delormas 2014), les catégorisations génériques et les pratiques d'écriture (routines et positionnement d'auteurs), l'évolution des dispositifs sociaux de distinction (goûts des élites (Macherey, 2010) à travers, par exemple, les catégories de « dénominations endogènes et exogènes » (Viala, 2008).

### Références s bibliographiques

BAILLARGEON N. (2011) *Liliane est au lycée*, Paris : Flammarion.

BLOTTIERE, M. (2011) « 'La Princesse de Clèves aide ces élèves de ZEP à penser, Entretien avec R. Sauder », *Télérama*, 30 mars.

- BOURDIEU, P. (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- CHARAUDEAU, P. (1997) *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris : Nathan-Ina.
- , (2002) « Représentation », in P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- DELORMAS, P. (2014) « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », in M. Sergier, H. Vandevoorde et M. van Zogge (éds.), *Over de auteur / À propos de l'auteur*, CLW n°6, Gent (Gand) : Academia Press, (Ginkgo), p. 59-83.
- FOUCAULT, M. (2001, 1<sup>ère</sup> éd. 1969) « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits 1954-1975*. Paris : Gallimard/Quarto.
- , (1971) *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- MACHEREY, P. (2010) « Bourdieu critique de la 'raison scolastique': le cas de la lecture littéraire », in J.-P. Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*. Nantes : Éditions Cécile Defaut.
- MAINGUENEAU, D. (2004) *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.
- LABORDE-MILAA, I. (2007) « La 'fiche' dans les manuels scolaires », *Lidil*, n° 35, p. 79-97. Grenoble : Université Stendhal de Grenoble. LIDILEM.
- LABORDE-MILAA, I. ; PAVEAU, M.-A. (2004) « L'ancrage médiatique des normes littéraires » in R. Amossy ; D. Maingueneau (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail (Cribles).
- MARIN, L. (1993) *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Seuil.
- RIGLET, M. (2011) « Amis de la culture, seriez-vous snobs? », *Lire*, 26 août.
- VIALA, A. (2008) *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*. Paris : PUF.

## **PARLONS DE LA CRISE : TEXTES ET PRÉTEXTES POUR AMÉLIORER LA PRODUCTION ORALE EN CLASSE DE FLE.**

Ana Teresa González Hernández  
Universidad de Salamanca

### **Resumen**

La producción oral, ya sea monológica o interactiva, es una competencia esencial de la comunicación que exige del alumno la utilización de un conjunto de estrategias de comprensión y expresión orales. Cuando la comunicación oral tiene lugar en una lengua extranjera el alumno encuentra muchas dificultades para expresarse correctamente en las diversas situaciones comunicativas, si no posee un entrenamiento específico. Esta constatación nos ha llevado a reflexionar sobre las características de la producción oral y los procedimientos de enseñanza/aprendizaje que deberán integrarse en las clases de fle para que el alumno mejore su nivel de expresión oral.

### **Résumé**

La production orale, qu'elle soit en continu ou interactive, est une compétence essentielle de la communication qui exige de l'apprenant l'utilisation d'un ensemble de stratégies de compréhension et d'expression orales. Sans un entraînement spécifique l'apprenant qui étudie une langue étrangère se verra confronté à une série de difficultés qu'il devra surmonter pour améliorer sa capacité à bien s'exprimer oralement dans les situations communicatives les plus diverses. Ce constat nous a conduits à nous interroger sur les caractéristiques de la production orale et sur les procédures d'enseignement/apprentissage à intégrer en classe de fle dans le but d'améliorer le niveau d'expression orale de l'apprenant.

### **Introduction**

Communiquer signifie échanger des informations et établir des relations avec autrui. Charaudeau (1995 : 23) signale qu' « on peut se représenter la communication comme un "jeu de société" dans lequel chacun des partenaires, en fonction des règles du contrat, se livre à un "calcul" et met en place un "coup stratégique" ». Quand la communication a lieu en langue étrangère, l'interlocuteur se voit confronté à une série de difficultés, notamment lorsque la

communication se produit oralement. Du point de vue de l'apprentissage, l'acquisition de la compétence de production orale exige de l'apprenant la mise en œuvre d'un ensemble de stratégies en fonction des idées à transmettre, des intentions communicatives, de sa capacité d'employer correctement le lexique et les règles que dictent l'orthographe et la grammaire de cette langue étrangère. Du point de vue de l'enseignement, la tâche de l'enseignant est aussi complexe car il doit faire acquérir des savoir faire en classe, en fonction de la diversité des niveaux de la compétence en communication orale de chaque apprenant.

Notre objectif est d'analyser les différents paramètres que nous pouvons considérer comme constitutifs de la compétence de production orale en approche communicative<sup>1</sup>. Cette phase de réflexion est décisive pour pouvoir, ensuite, décrire le parcours pédagogique que l'enseignant doit suivre pour faire acquérir cette compétence à ses élèves. Pour atteindre ces objectifs l'enseignant devra développer chez ses étudiants certains savoir-faire, tels que la façon de structurer le sens du message, la correction grammaticale, la précision lexicale, l'articulation, le volume sonore, le rythme et la fluidité du débit, etc. Ces savoir-faire constituent des paramètres linguistiques, mais, en outre, pour un entraînement à la production orale, il faut donner à cette activité une dimension communicative, ce qui présuppose qu'on travaille également des paramètres extralinguistiques de l'oral tels que la gestuelle, le regard...

### **La production orale en classe de fle : parcours pédagogique**

L'acquisition de la compétence de communication orale s'avère particulièrement difficile pour ceux qui apprennent une langue étrangère. Il s'agit probablement des 4 compétences, celle qui bloque le plus l'apprenant, dans le sens où elle est liée à des savoir-faire qu'il faut acquérir progressivement. À mesure que l'apprenant avance dans son apprentissage, se développent des savoir-faire au niveau linguistique, discursif, prosodique et socioculturel, qui formeront sa compétence d'expression orale. En fin d'apprentissage, l'acquisition de cette compétence va lui permettre de s'exprimer oralement dans les situations les plus diverses.

D'un point de vue de la didactique du fle, le processus d'élaboration des stratégies de communication orale doit prendre en charge des facteurs tels que : 1) les caractéristiques

---

<sup>1</sup> Notre analyse, axée sur l'amélioration de la production orale de nos étudiants, part de la base que la langue constitue une unité et qu'il ne convient pas d'en morceler l'enseignement/apprentissage de manière artificielle. Même si toute notre attention sera focalisée sur l'acquisition de l'expression orale en langue française de nos étudiants hispanophones, nous ne pouvons pas perdre de vue l'idée que les différentes compétences communicatives doivent être enseignées globalement, puisque dans la pratique langagière quotidienne elles fonctionnent comme une unité : on écoute, on comprend, on argumente, on donne son avis, on explique...

individuelles des apprenants : la personnalité, l'âge, les centres d'intérêt, les besoins, le désir d'apprendre... 2) le parcours pédagogique à établir en fonction des objectifs à atteindre, de la tâche assignée, du temps alloué, des ressources disponibles, des activités à réaliser (entrevue, discussion, présentation, exposé, jeux de rôles, etc.) de la forme finale du discours oral (monologue/ interaction, préparé/ spontané, formel/informel...).

Dans les pages qui suivent nous nous proposons de présenter le parcours pédagogique permettant d'explicitier les lignes directrices de l'étude que nous avons menée avec nos étudiants hispanophones de 3<sup>ème</sup> année de la licence *Estudios Franceses*, dans le but d'améliorer leur compétence en production orale. Ces étudiants ont atteint, en théorie, le niveau B2 de Langue française du CECR, au moment de commencer la matière de *Communication orale et écrite I*, mais lors de l'épreuve orale de nivellement que nous avons réalisée au début de l'année scolaire, nous avons pu constater qu'un pourcentage élevé d'étudiants produisent des énoncés oraux qui manquent d'aisance et l'intelligibilité de leur production orale est parfois très inégale ; les causes en sont diverses : une accumulation de phonèmes mal articulés, un lexique approximatif et hésitant ou une grammaire fautive... Une analyse plus poussée des contraintes qui entravent la communication orale a révélé que les principales défaillances relevées, trouvent leur origine dans des éléments clés de la communication orale tels que:

1) Le choix et la formulation des idées : quelques étudiants n'ont pas une idée claire de l'objectif communicatif qu'ils veulent transmettre, ce qui fait que les informations à transmettre et les détails qui servent à appuyer, à développer ou à illustrer celles-ci soient imprécis et/ ou ambigus.

2) La structuration du message : au moment de présenter leurs idées, il y a des étudiants qui ont du mal à ordonner ou à agencer les informations. Ils oublient que les idées doivent s'enchaîner de façon logique en établissant des liens entre elles.

3) La correction linguistique : le respect aux règles de la langue française et la capacité d'employer correctement la grammaire et la syntaxe de l'oral sont des conditions indispensables pour que les étudiants puissent s'exprimer oralement en français, dans le cadre de la correction exigée par les différentes situations de communication.

4) L'adéquation socioculturelle : elle constitue un pilier fondamental sur lequel doit s'appuyer l'acquisition de la production orale. En effet, l'élève doit adapter ses interventions orales au degré de formalité du contexte situationnel et culturel.

Comme étape préalable à notre démarche pédagogique d'amélioration de la production orale de nos étudiants, nous avons fait réfléchir nos étudiants sur l'importance de l'expression



orale dans l'apprentissage d'une langue étrangère. En tant qu'enseignants nous avons spécial intérêt à faire prendre conscience à nos étudiants que l'expression orale, qu'elle soit en continu ou interactive, est une compétence essentielle dans la vie quotidienne et dans le monde professionnel où, à un moment donné, les étudiants se trouveront confrontés à des situations telles que : présentations, exposés, négociations, réunions, où il leur faudra s'exprimer oralement de manière claire et sans ambiguïté.

Pour développer cette compétence langagière, nous avons proposé à nos étudiants de traiter un sujet d'actualité, omniprésent dans tous les secteurs de la société actuelle: *le thème de la crise*. Il faut signaler que nos étudiants ne se sont pas montrés très enthousiastes, au moment de leur présenter la thématique choisie ; quand nous les avons invités à justifier oralement les raisons de leur réticence, nous avons constaté que le principal argument invoqué allait toujours dans le même sens : parler de la crise c'est parler d'économie. Notre première tâche a été donc de justifier le choix du sujet, afin d'obtenir un soutien plus large et un engagement plus ferme de la part des élèves. Plusieurs raisons nous ont portés à construire notre projet autour de ce sujet-là : premièrement, il s'agit d'un sujet de débat qui n'est pas étranger à ce que l'apprenant lit et écoute en langue maternelle, ce qui nous permettra de faire des analyses contrastives entre deux langues apparentées – le français et l'espagnol –, et cela à tous les niveaux : phonétique, morphosyntaxique, lexical, prosodique. D'autre part, la thématique de la crise nous fournit une grande variété de supports pédagogiques (documents audiovisuels, chansons, films, journaux télévisés, publicité, articles de presse écrite, bandes dessinées, etc.). L'ampleur du sujet nous permettra, finalement, de l'envisager depuis plusieurs axes (économique, personnel, professionnel, environnemental...) ce qui contribuera à multiplier les activités pédagogiques de compréhension et production orales.

Les principes régissant tout processus d'enseignement/apprentissage préconisent l'établissement d'une série d'étapes de planification pour mener à bien la transmission des savoirs. Pour bien orienter la planification de notre projet d'amélioration de la production orale de nos étudiants nous nous sommes posé une série de questions afin de réfléchir sur l'organisation des étapes principales de notre parcours pédagogique : sous quel(s) angle(s) allons-nous aborder le thème de la crise ? Quels objectifs voulons-nous atteindre ? Quel plan allons-nous établir pour motiver nos étudiants et les inciter à parler de la crise ? Quelles ressources pourrions-nous utiliser pour traiter ce sujet ? Quelles sont les activités à prévoir ? Sur quels critères portera l'évaluation de la production orale de nos étudiants ?

Pour bien cerner notre sujet nous sommes partis de la définition lexicographique de notre mot-clé : *CRISE*. Nous avons demandé à nos étudiants de relever de façon individuelle

les différents sens du mot, ce qui nous a permis d'expliciter les domaines de pensée et de recherche rattachés à la notion de *crise*. Dans le Tableau n° 1 nous reproduisons la définition tirée du dictionnaire Larousse <sup>2</sup>:

<b>Crise</b> : nom féminin (latin <i>crisis</i> , du grec <i>krisis</i> )
<ul style="list-style-type: none"><li>• Brusque accès, forte manifestation d'un sentiment, d'un état d'esprit : <i>Une crise de larmes, de jalousie.</i></li><li>• Familier. Enthousiasme soudain pour une action, brusque mouvement d'ardeur : <i>Il est pris d'une crise de rangement.</i></li><li>• Moment très difficile dans la vie de quelqu'un, d'un groupe, dans le déroulement d'une activité, etc. ; période, situation marquée par un trouble profond : <i>Crise de conscience.</i></li><li>• Rupture d'équilibre entre la production et la consommation, caractérisée par un affaiblissement de la demande, des faillites et le chômage.</li><li>• Manifestation violente d'un état morbide, survenant en pleine santé apparente (<i>crise d'appendicite, crise de goutte, crise d'épilepsie, crise de colique néphrétique, etc.</i>).</li><li>• Grave pénurie de quelque chose : <i>Crise du logement.</i></li><li>• Familier. Hilarité générale, fou rire : <i>Quelle crise on s'est payée !</i></li></ul>

Tableau n°1. Définition lexicographique du mot *Crise*

Le fait de relever les différentes acceptions de notre mot-clé a aidé les étudiants à déterminer le point de vue qu'ils vont adopter pour aborder le thème de la crise. En tant qu'enseignants, cette étape d'approche au sujet de la crise nous a fourni la matière première à partir de laquelle nous allons construire notre parcours pédagogique.

Afin d'élaborer un corpus<sup>3</sup> nous avons demandé à nos étudiants de relever dans les différents documents de travail tous les syntagmes, les collocations, les expressions figées où figurait le mot-clé *crise* ; nous avons ensuite relevé tous les synonymes du mot *crise*, toutes les images qui y sont associées. Dans le Tableau n° 2 nous présentons un échantillon de notre corpus.

Cette collecte de données a permis aux étudiants de se familiariser avec le vocabulaire de la crise et de relever les structures qui permettent de donner des informations concernant les différents domaines de la crise

<sup>2</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/crise/20526>

<sup>3</sup> Dans cette étape de constitution du corpus il s'avère nécessaire de s'interroger sur les outils de recherche et sur les sources d'informations à utiliser pour son élaboration. Nous reviendrons sur cette question au moment d'explicitier l'exploitation pédagogique du corpus.

- **CRISE+ ADJ.** : *Économique, sociale, politique, ministérielle, mondiale, bancaire, financière, immobilière, climatique, environnementale, alimentaire monétaire, migratoire, morale, suicidaire, cardiaque, pulmonaire, épileptique...*
- **CRISE + DÉTERM:** *de valeurs, de foi, d'identité, de vocations, des subprimes, des représentations, de la /des tulipes, de l'ordre social, de l'environnement, de la quarantaine, du couple, de l'adolescence, des inégalités sociales, de la transmission scolaire, de la famille, de l'autorité, des générations...*
- **VERBE + CRISE** : *gérer la/les crise(s) de, piquer une crise, proposer un plan anti-crise, être touché par la crise, prévenir la crise, créer une cellule de crise /de veille de crise, prévenir/gérer des situations de crise...*
- **Synonymes de CRISE** : *dysfonctionnement, mutation, débâcle, désastre, catastrophe, effondrement, Krasch, ruine, faillite, marasme, tension, récession, dossiers/ situations sensibles, perte des illusions....*
- **Les victimes de la CRISE** : *chômeurs, consommateurs, gens non-solvables, les foyers, demandeurs d'emploi, la génération perdue, génération sacrifiée, génération galère...*
- **LOCUTIONS et IMAGES DE LA CRISE** : *par crises, crise de nerfs, crédits toxiques, l'effet domino, seuil de pauvreté, le spectre de la crise, subir la crise de plein fouet, piquer une crise, sombrer dans la crise, surveiller les sujets sensibles, être dans le rouge, être sur la paille, se serrer la ceinture, faire faillite...*
- **JEUX DE MOTS** : *les mots/maux de la crise. Crise de gestion/gestion des crises.*

Tableau n° 2. Echantillon corpus.

Ensuite, l'exploitation linguistique du corpus a permis aux étudiants d'identifier « les mots de la crise », préparant ainsi le terrain pour se les approprier et systématiser progressivement leur emploi. À partir d'exercices de compréhension aussi bien écrite qu'orale, nous avons pu vérifier comment nos étudiants, après un temps d'entraînement, reconnaissaient et incorporaient petit à petit ce vocabulaire à leur bagage lexical, réutilisaient les structures soulignées, tout d'abord en production écrite, ensuite en production orale, car nous ne devons jamais perdre de vue notre objectif primordial : l'exploitation du corpus pour améliorer la production orale de nos étudiants.

Dans le cadre d'une activité d'expression orale, le choix et l'utilisation des documents qui vont servir de support s'avère crucial. Il s'agit d'une phase décisive, qui détermine la réussite de tout le projet pédagogique. L'enjeu pour l'enseignant est de choisir un document pertinent qui réponde aux objectifs à atteindre : « Le choix du document déclencheur est stratégique puisqu'il va non seulement être le support de l'exposition et du traitement des

informations qu'il contient mais également être source d'inspiration pour les activités de fixation et de production » (Lemeunier, 2006 : 6). Nous résumons dans le Tableau n° 3 quelques-uns des critères de sélection signalés par Lemeunier dans son article :

1. Est-il adapté au public visé ?
2. Y a-t-il des éléments non-verbaux qui facilitent la compréhension ?
3. Les paramètres de la situation de communication apparaissent-ils clairement ?
4. Le document est-il exploitable pédagogiquement ?
5. Le contenu communicatif est-il pertinent par rapport à la progression ?
6. Le contenu linguistique est-il pertinent par rapport la progression ?
7. Le contenu socioculturel est-il pertinent ?
8. Le document est-il un bon déclencheur ?

Tableau n° 3. Critères pour choisir un document déclencheur

Pour notre étude nous avons essayé de diversifier non seulement les supports des documents déclencheurs (documents écrits et sonores, photographies, bandes animées, films mais aussi les catégories textuelles : textes normatifs, explicatifs, descriptifs, narratifs, argumentatifs. Dans le Tableau n° 4 nous donnons quelques exemples des documents écrits et audiovisuels qui ont servi de support à l'entraînement de la production orale.

#### **DOCUMENTS ECRITS<sup>4</sup> :**

Dossier : *Quitter la France. « Et les Autres Européens ? FUIR LA CRISE. »* Jean-Michel Demetz. *L'Express* n° 3226. 1<sup>er</sup> Mai 2013. p. 61.

Culture : *Crise oblige.* Annick Colonna-Césari. *L'Express* n° 3256. 27 Novembre 2013. p.34.

En couverture : *Rester Zen : « La crise est l'occasion de se tourner vers d'autres valeurs »* Frédéric Lenoir. *L'Express* n° 3256. 27 Novembre 2013. p. 66.

Perspectives : *La crise est une guerre comme les autres.* Jacques Attali. *L'Express* n° 3259. 18 Décembre 2013. p. 176.

Emploi : *Franchise. Le réseau, amortisseur de crise.* Jacques Gautrand. *L'Express* n° 3256. 27 Novembre 2013. p 154.

Conso. *Achetons responsable Oui, la crise modifie les comportements des Français* L'express n° 3267. 12 février 2014. p 104.

Styles/ Psycho : *Comment gérer anxiété, angoisse, stress ou crise de panique ?* J-P. Guilloteau. *L'Express* n° 3229. 22 mai 2013. p 53.

<sup>4</sup> La plupart des textes écrits sont tirés de *L'Express*. Pour chaque article nous signalons dans cet ordre : la rubrique, le titre de l'article, l'auteur, le numéro, la date et la page.

*Conseils pour prévenir et gérer les situations de crise* : [http://www.ia94.ac-creteil.fr/second\\_degre/previo/outils/chapitre3.pdf](http://www.ia94.ac-creteil.fr/second_degre/previo/outils/chapitre3.pdf)

**DOCUMENTS AUDIOVISUELS<sup>5</sup> :**

France 3. *C'est pas sorcier : Adolescence : vive la crise !*

[http://www.france3.fr/emissions/c-est-pas-sorcier/sante-et-sport/l-adolescence-vive-la-crise\\_120626](http://www.france3.fr/emissions/c-est-pas-sorcier/sante-et-sport/l-adolescence-vive-la-crise_120626)

France 2 : Envoyé Spécial : *Crise et prostitution.*

[http://www.france2.fr/emissions/envoye-special/crise-et-prostitution\\_23135](http://www.france2.fr/emissions/envoye-special/crise-et-prostitution_23135)

<http://www.youtube.com/watch?v=Nqk7joZ0FIU>

TV5 : *Appréciez les méthodes mises en œuvre par les Européens pour surmonter la crise !*

[http://www.tv5.org/TV5Site/enseigner-apprendre-francais/collection-40-](http://www.tv5.org/TV5Site/enseigner-apprendre-francais/collection-40-Economie_les_Europeens_face_a_la_crise.htm)

[Economie\\_les\\_Europeens\\_face\\_a\\_la\\_crise.htm](http://www.tv5.org/TV5Site/enseigner-apprendre-francais/collection-40-Economie_les_Europeens_face_a_la_crise.htm)

Europe 1 : *Crise des vocations ? Quand une future prof rencontre un ancien prof.*

<http://www.europe1.fr/societe/crise-des-vocations-quand-une-future-prof-croise-un-ancien-prof-2157751>

youtube : *Les restos du cœur.* <http://www.youtube.com/user/LesRestosduCoeur>

**Films :**

Film documentaire : *Il était une fois la crise* <http://www.youtube.com/watch?v=PkJAIC4-CSw>

*La crise* un film de Coline Serreau 1992. <http://www.myskreen.com/film/comedies/105592-la-crise/>

**Chansons :**

*Les enfants de la crise.* Interprétée par Melissmell. La crise et la chanson engagée.

<http://www.youtube.com/watch?v=Kaij80wkI4M>

*Chanson d'amour.* Interprétée par Zazie. Parler d'amour pour oublier la crise.

<http://www.youtube.com/watch?v=QKDKux-tvKQ>

*Trop sensible.* Interprétée par Zaz. La crise personnelle.

<http://www.youtube.com/watch?v=J0k5RH2wIQw>

Tableau n° 4. Documents déclencheurs.

Les images des bandes dessinées et les photographies sont un excellent support didactique parce qu'elles favorisent l'interaction orale des apprenants et développent leur créativité. L'analyse des images encourage la prise de parole des apprenants, étant donné qu'ils se trouvent dans une situation où ils sont amenés à repérer des indices, à commenter ce qu'ils voient, raconter, décrire, argumenter sur la présence d'un personnage, d'un lieu, d'une scène. C'est un support que nous avons exploité largement pour parler de la crise. Présentant différentes images nos étudiants ont proposé des réponses pertinentes, créé des associations inédites, encouragé le débat entre groupes, ce qui a beaucoup enrichi les cours d'expressions orale. Nous avons également proposé aux étudiants de chercher sur internet d'autres images

<sup>5</sup> Les documents audiovisuels sont tirés de Tv5.org. Les chansons et les films sont tirés de *You Tube*.

de la crisis, de justificar leur choix devant leurs camarades. Voici dans le Tableau n° 5 quelques-unes des images choisies par nos étudiants.





Tableau n° 5. Images de la crise.

Le document déclencheur choisi, l'enseignant doit multiplier les activités pour que ses apprenants développent une véritable compétence de communication à l'oral et qu'ils s'approprient les mécanismes de la langue et les structures que nous souhaitons les voir produire spontanément à l'oral. Plus les activités seront variées et motivantes plus les apprenants vont tirer profit de l'apprentissage. Les activités –individuelles et en groupe– que nous avons proposées à nos étudiants sur le thème de la *crise* ne sont pas de simples exercices mais sont conçues comme des activités qui s'inscrivent dans une approche actionnelle basée sur la notion de *tâche* dont le but ultime vise à dédramatiser l'erreur et donner confiance à l'apprenant pour qu'il ose prendre la parole, premier pas vers le développement de l'autonomie langagière.

Dans notre démarche pédagogique nous avons privilégié dans un premier temps les activités d'approche au document, demandant à nos étudiants de s'interroger sur le type de document: Qu'est-ce que c'est ? Qui parle ? À qui ? De quoi ? Où ? Quand ? Comment ? Pourquoi ? Le but de cette activité est d'inciter l'apprenant à la découverte du document, d'éveiller sa curiosité, de l'aider dans la formulation d'hypothèses. À travers des activités variées, il est important de faire découvrir aux étudiants tous les indices extralinguistiques sur la forme et le contenu des documents, car ces indices vont faciliter leur compréhension

globale. Dans ce sens-là il est vital de rappeler aux apprenants qu'il s'agit bien de faire une compréhension globale du document et, donc, les encourager à continuer la lecture ou l'écoute même s'ils butent sur des passages opaques. Il est nécessaire aussi d'attirer leur attention sur l'analyse du paratexte d'un document écrit, du paralinguistique d'un document oral : les images, les photos accompagnant un document audio vont permettre aux apprenants de construire des hypothèses sur la situation de communication qu'il faudra ensuite vérifier. Cette étape est essentielle car une première lecture ou écoute globale met en œuvre des stratégies qui préparent le terrain pour faciliter une deuxième écoute ou lecture qui permettra aux étudiants de faire relever dans le document des informations plus précises, et développer leur compétence de compréhension détaillée.

Il est important de souligner que pendant cette étape de compréhension -globale et, ensuite, détaillée- l'enseignant doit encourager l'échange des informations relevées par les élèves, car cette mise en commun favorise non seulement la participation collaborative de tous les élèves, mais aussi l'auto-correction. L'interaction entre élèves développe la dynamique de groupe et contribue à dégager le sens des informations :

Dans l'interaction, au moins deux acteurs participent à un échange oral et/ou écrit et alternent les moments de production et de réception qui peuvent même se chevaucher dans les échanges oraux. Non seulement deux interlocuteurs sont en mesure de se parler mais ils peuvent simultanément s'écouter. Même lorsque les tours de parole sont strictement respectés, l'auditeur est généralement en train d'anticiper sur la suite du message et de préparer une réponse. Ainsi, apprendre à interagir suppose plus que d'apprendre à recevoir et à produire des énoncés. On accorde généralement une grande importance à l'interaction dans l'usage et l'apprentissage de la langue étant donné le rôle central qu'elle joue dans la communication (CECR, 2001: 18).

Le sens du texte dévoilé, l'apprenant est en bonne disposition pour passer à l'analyse du fonctionnement textuel du document et à la découverte des règles d'usage de la langue. Le repérage systématique des structures de la langue française et du vocabulaire de la *crise* a permis à nos étudiants de fixer progressivement dans leur mémoire leur emploi, ouvrant ainsi la voie à la phase de réutilisation spontanée dans le cadre d'une communication orale authentique.

## **Conclusions**

La production orale est une activité langagière qui ne doit pas se limiter à l'expression d'informations isolées et décousues mais favoriser chez l'apprenant la production d'énoncés oraux qui répondent à des critères de pertinence et d'adéquation à la situation de



communication. En prenant comme sujet de réflexion la thématique de la crise nous avons pu constater que nos étudiants de fle, après un temps d'entraînement, ont gagné en assurance et en autonomie et ont réussi à améliorer leur capacité à parler en continu et en interaction ; deux activités langagières qui, comme nous avons essayé de démontrer, demandent la mise en œuvre d'une série de stratégies d'apprentissage qui permettent de mettre en valeur toutes les caractéristiques du discours oral.

### **Références bibliographiques**

- Cadre européen commun de référence pour les langues (CECR)* : (2001) Conseil de l'Europe.  
Paris : Les Éditions Didier.
- CHARAUDEAU, P. (1995) « Ce que communiquer veut dire », *Revue des Sciences humaines*, n°51, p. 20-25. Lille : Université de Lille.
- LEMEUNIER, V. (2006) Dossier *Franc parler*, « Elaborer une unité didactique à partir d'un document authentique », in [www.francparler.org/dossiers/lemeunier2006.htm](http://www.francparler.org/dossiers/lemeunier2006.htm).

## **NUEVOS DESAFÍOS EN DIDÁCTICA DEL FLE. DEL APRENDIZAJE DE LA CULTURA HACIA LA COMPETENCIA INTERCULTURAL: EL INTERÉS DE LAS LITERATURAS FRANCÓFONAS INTERCULTURALES.**

Beatriz Mangada Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

[beatriz.mangada@uam.es](mailto:beatriz.mangada@uam.es)

### **Resumen**

Desde la aparición del MCERL (2001), la didáctica de las lenguas extranjeras ha sido testigo de la evolución de aspectos transversales de su fundamentación teórica. Es el caso, por ejemplo, de la noción de cultura que ha evolucionado hacia competencia intercultural. Sin embargo, es precisamente su condición de competencia lo que lleva a reclamar un proceso de enseñanza-aprendizaje que asegure su adquisición. Así, hemos querido centrar nuestro trabajo en torno a los desafíos que el logro de esa adquisición plantea, de manera particular mediante la presentación de las posibilidades didácticas que ofrece el acercamiento a las literaturas francófonas interculturales.

### **Résumé**

Depuis la parution du CCERL (2001), la didactique des langues étrangères a connu l'évolution d'aspects transversaux de son fondement théorique. Ainsi, la notion de culture qui a toujours été objet de débat en ce qui concerne sa place dans les processus d'enseignement-apprentissage du français langue étrangère s'est transformée en compétence interculturelle. Or, en tant que compétence, elle réclame un processus d'enseignement-apprentissage orchestré qui soit en mesure d'assurer son acquisition. Et ce sont justement les défis que pose cette acquisition, ce qui fera l'objet de notre étude, notamment à travers la présentation des possibilités didactiques qu'offrent les littératures francophones contemporaines.

### **La noción de competencia intercultural**

Las recientes publicaciones en torno a la competencia intercultural (Barros y Kharnásova, 2012; González Piñeiro, Guillén y Vez, 2010) muestran la relevancia de esta competencia en la formación de la ciudadanía europea. Existe pues, a juicio de estos autores,

un cambio en el paradigma clásico enunciado como lenguas extranjeras hacia la noción de «*competencia plurilingüe e intercultural*» (González Piñeiro *et alii.*, 2010: 13), que el propio Consejo de Europa defiende como camino hacia la cohesión social. De este modo, el aprendizaje de lenguas europeas por parte de los ciudadanos miembros debe de tener como finalidad la comunicación intercultural y debe de desarrollarse a lo largo de toda la vida. Ante una Europa multilingüe, se aspira a formar a ciudadanos plurilingües. Objetivo éste, difícilmente alcanzable sin la implantación, por parte de los distintos estados miembros, de sistemas educativos y lingüísticos que permitan proteger y desarrollar el conocimiento y la aceptación del rico patrimonio de las distintas lenguas y culturas de Europa no sólo como fuente de enriquecimiento y comprensión mutuos, sino permitiendo además que los alumnos desarrollen dicha «*competencia plurilingüe*».

En este sentido, las distintas recomendaciones del Comité de Ministros del Consejo de Europa han dado lugar a valiosos documentos en las últimas cuatro décadas que han permitido una evolución incesante de las políticas lingüísticas europeas hacia la aceptación, el conocimiento y la divulgación de dicho patrimonio europeo, como esencia de la(s) identidad(es) europea(s) (González Piñeiro *et alii.*, 2010).

Desde el preámbulo de la Resolución (69)2 del «Programme intensifié d'enseignement des langues vivantes pour l'Europe» de 1969, hasta los trabajos prácticos más recientes como la nueva guía para el desarrollo y puesta en marcha de currículos para una educación plurilingüe e intercultural de 2009 (*Guide pour le développement et la mise en œuvre de curricula pour une éducation plurilingüe et interculturelle*) o la *Autobiografía de encuentros interculturales (ARI)*, también de 2009, se incide en la necesidad de seguir trabajando por y para una comprensión mutua o intercomprensión. Este nuevo término, clave a la hora de vencer los prejuicios y la discriminación en nuestro continente, pasa a convertirse en el desafío principal de la comunicación intercultural en Europa, como se puso de manifiesto en el Salón *Expolangues* que tuvo lugar en París en 2006.

Con la aparición del *Marco común europeo de referencia para las lenguas* se logra en 2001, en el ámbito de la enseñanza de lenguas extranjeras en Europa, un avance sin precedentes. El Consejo de Europa defenderá entonces, de manera explícita, su deseo de trabajar por la protección y el desarrollo de la diversidad europea. No en vano, en el preámbulo de la Recomendación R (82) 18 del Comité de Ministros del Consejo de Europa podemos leer:

Que el rico patrimonio de las distintas lenguas y culturas de Europa constituye un recurso común muy valioso que hay que proteger y desarrollar, y que se hace necesario un

importante esfuerzo educativo con el fin de que esa diversidad deje de ser un obstáculo para la comunicación y se convierta en una fuente de enriquecimiento y comprensión mutuos. Que sólo por medio de un mejor conocimiento de las lenguas europeas modernas será posible facilitar la comunicación y la interacción entre europeos, que tienen distintas lenguas maternas con el fin de fomentar la movilidad en Europa, la comprensión mutua y la colaboración y vencer los prejuicios y la discriminación (MCERL, 2002: 2).

Este espíritu y estas recomendaciones quedarán recogidos en el ámbito concreto de la enseñanza de las lenguas extranjeras en nuestro país. El marco legal es, pues determinante en cuanto a la enseñanza de esta competencia a través de la asignatura de «Lenguas extranjeras» tanto en su modalidad de primera o segunda lengua extranjera.

Ante estas cuestiones aceptadas y compartidas por la comunidad educativa surge la problemática de cómo llevar a cabo tales principios. De las posibles medidas esbozadas en el MCERL que pueden permitir lograr tales retos educativos, hemos querido apostar por la enumerada como «2.3. Desarrollando métodos y materiales apropiados» (MCERL, 2002: 3)». De hecho, el recurso a la literatura como medio para potenciar un proceso más completo de enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera se contempla no sólo en el Marco común:

Las literaturas nacionales y regionales contribuyen de forma importante a la herencia cultural europea, que el Consejo de Europa considera «un patrimonio común valioso que hay que proteger y desarrollar». Los estudios literarios cumplen muchos más fines educativos, intelectuales, morales, emocionales, lingüísticos y culturales que los puramente estéticos (MCERL, 2002: 60).

Sino que contamos con precedentes ineludibles como los trabajos de Geneviève Zarate sobre el recurso a la literatura como medio para abordar y trabajar representaciones culturales (Zarate, 2006 y Zarate, Lévy y Kramsch 2008), las propuestas de intervención de De Carlo (1998), o la de Eva Burwitz-Melzer (2001) que se asemejan en gran medida al contexto educativo en el que enmarcamos nuestro trabajo.

En cualquier caso, este tipo de propuestas didácticas permiten aunar en una misma tarea el desarrollo de destrezas comunicativas relativas a competencias distintas. Por ello, el texto literario ofrece la posibilidad de potenciar competencias no sólo lingüísticas, sino también relativas a las experiencias interculturales, acercándonos de este modo a las reflexiones que suscita el documento europeo *Autobiographies de rencontres interculturelles (ARI)*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Se trata de un proyecto intersectorial del Consejo de Europa que cuenta con dos versiones, una para jóvenes menores de 11 años y otra para estudiantes de edades más avanzadas. Pretende dar continuidad a las recomendaciones del Libro Blanco del Consejo de Europa sobre el diálogo intercultural ([http://www.coe.int/t/dg4/autobiography/autobiographytool\\_FR.asp?](http://www.coe.int/t/dg4/autobiography/autobiographytool_FR.asp?), consulta el 19 de julio de 2012)

Ahora bien, la selección de fragmentos de autores francófonos que por su carácter intercultural favorezcan el tratamiento de esta competencia puede suponer un problema para numerosos docentes de FLE, no siempre conocedores de las nuevas tendencias en el panorama literario francófono (Artuñedo, 2009). Las recomendaciones del *Portfolio européen pour les enseignants en langues en formation initiale. Un outil de réflexion pour la formation des enseignants en langues (PEPELF)* (Newby, 2008) y de manera particular las ocho preguntas relacionadas con el tratamiento de la dimensión cultural en el aula de lenguas extranjeras pueden resultar de gran utilidad para concebir actividades que permitan dar respuesta afirmativa a estas cuestiones por parte de los docentes de segundas lenguas extranjeras, pero no resuelven el problema de la elección de autores y fragmentos.

Y es precisamente en esta línea donde se sitúa nuestra propuesta. El conjunto de fragmentos seleccionados se sustenta en los trabajos de de Delbart (2005) y de Porra (2011) quienes ofrecen un corpus nutrido de autores marcados por la vivencia de la interculturalidad<sup>2</sup>, tanto por razones coloniales como debido al desplazamiento voluntario o impuesto que ha desencadenado el encuentro con la otra lengua y la otra cultura. El trasfondo de los textos seleccionados incide en la dimensión bipolar que implica el aprendizaje de otra lengua y su cultura y por ello resultan adecuados para abordar la competencia intercultural.

### **La inmigración, el viaje hacia el otro y las dificultades de adaptación.**

Dentro de este primer bloque, sobresalen dos fragmentos; el primero de ellos pertenece a la novela de Azouz Begag: *Béni ou le Paradis Privé* (1989: 40-43); en él, Béni el personaje principal manifiesta en un tono coloquial su malestar ante la actitud indiferente del profesor a la hora de intentar pronunciar correctamente su apellido al pasar lista. Más allá de la dimensión anecdótica, subyace el sentimiento de rechazo y de indiferencia ante el otro. Por

---

<sup>2</sup> La publicación de Delbart supuso en su momento el descubrimiento por parte del lectorado europeo interesado por las literaturas de expresión francesa de un conjunto amplio y variado de autores de orígenes extranjeros no-postcoloniales muy diversos que al elegir el francés como lengua de expresión y Francia como tierra de acogida entraban a formar parte necesariamente de la literatura francesa. El inventario descriptivo propuesto por Delbart se cuestionaba en su momento sobre lo que han aportado *les parfums, les couleurs et les sons nouveaux des œuvres d'auteurs venus d'ailleurs* (Delbart, 2005: 17). Seis años más tarde, Véronique Porra retomará esta cuestión apostando en esta ocasión por la designación de «escritores alófonos de expresión francesa» para referirse a los escritores de origen extranjero que escriben en francés y publican sus obras en Francia. El análisis propuesto se lleva a cabo desde una perspectiva colectiva y supranacional que incide en el hecho de que gracias al exilio, estos autores no sólo encuentran una realización personal sino que responden a las expectativas de un lector occidental deseoso, en numerosas ocasiones, de nuevos universos ficcionales (Porra, 2011: 263-264). En cualquier caso, el interés de estos autores y su tratamiento en las aulas de francés como lengua extranjera reside en su dimensión bipolar, la vivencia entre dos o más lenguas y culturas caracteriza sus escritos y ofrecen al lector la posibilidad de aprehender a través de la ficción el concepto de interculturalidad, entendido como interrelación conflictiva en algunas casos y productiva en otras, de lenguas y culturas diversas en un mismo individuo (Mangada, 2012).

ello, el trasfondo de este pasaje ofrece la posibilidad de abordar con los estudiantes tanto españoles como extranjeros los sentimientos que pueden provocar situaciones como la evocada en el texto propuesto. En esta ocasión, el origen argelino del autor puede servir de pretexto para presentar brevemente a los estudiantes el mundo de la Francofonía y de manera particular, el mundo del Magreb al que probablemente pertenezcan estudiantes del centro. El segundo texto titulado de manera emblemática «Langue maternelle et langues ennemies» se ha extraído de la novela *L'Analphabète. Récit autobiographique* (2004: 21-24) de la escritora francófona de origen húngaro Agota Kristof; en él se plasman las dificultades de adaptación inherentes a la inmigración. Especialmente relevante puede resultar la interacción oral entre los estudiantes acerca de la interculturalidad como conciencia del otro. El interés de la actividad residirá no tanto en la expresión en lengua francesa con mayor o menor corrección, sino en la participación de los estudiantes con respecto a la riqueza de la diferencia.

### **El aprendizaje de la lengua del Otro y las reflexiones sobre la propia lengua-cultura.**

En el fragmento «Premiers chocs» extraído de la novela *Une fille Zhuang* de la escritora de origen chino Wei-Wei (p. 57-62 de la edición de l'Aube de 2006), así como en el pasaje seleccionado del relato narrativo *Ni d'Eve ni d'Adam* de la escritora belga Amélie Nothomb (2007: 4-8), las dificultades de aprendizaje de una nueva lengua actúan de hilo temático conductor. Con un estilo de una gran sencillez, los personajes femeninos de los fragmentos elegidos actúan de alter-ego ficcional de las autoras narrando sus inicios en el proceso de aprendizaje de la lengua francesa, brindando de este modo la ocasión a los estudiantes de realizar el mismo ejercicio crítico. El debate sobre las diferencias entre lenguas y las concepciones del mundo que subyacen a las mismas asegura una toma de conciencia intercultural. La reflexión sobre las lenguas que cada estudiante conoce y la manera en que se iniciaron en su aprendizaje surgirá de la comprensión e interacción con los textos.

### **El Otro y yo: el diálogo y el enriquecimiento.**

Por último, proponemos dos extractos, el primero de ellos perteneciente al ensayo *Le Dialogue, une passion pour la langue française*, del académico de origen chino François Cheng (2002: 38- 42) y el segundo a *Ma mère l'Algérie* (1989: 11-20) del escritor franco-argelino, Jean Pélégri; los dos ofrecen la oportunidad de interactuar oralmente en torno a la vivencia positiva de dos lenguas y dos culturas en un mismo individuo; la comprensión de estos pasajes permitirá tomar conciencia a los aprendices de la interrelación inherente entre

lengua y cultura y de qué modo las diferencias lingüísticas y culturales pueden ser experimentadas como un diálogo enriquecedor.

Podemos señalar a modo de conclusión que al margen del orden de explotación que se establezca, parece conveniente considerar un primer texto como punto de partida para el tratamiento en el aula de la competencia intercultural, mientras que el último fragmento que se trabaje, servirá como actividad de evaluación acerca de los aspectos socio-culturales abordados a partir de los pasajes estudiados. La evaluación de la adquisición de la competencia intercultural tenderá en todo momento a despertar en los estudiantes las representaciones del otro, evitando los estereotipos y las generalizaciones.

Por otra parte, compartimos la reflexión de Barros y Kharnásova según la cual en el desarrollo de la competencia intercultural, «la labor a realizar por el profesorado de Educación Secundaria Obligatoria es decisiva y, por tanto, exige una preparación específica» (Barros y Kharnásova, 2012: 111). Parece pues necesario incidir en la necesidad de formar en la transmisión y adquisición de la competencia intercultural. Por ello, el marco del posgrado especializado en la formación de profesorado en sus especialidades de lenguas extranjeras debe convertirse en un marco teórico en el cual abordar esta dimensión, al mismo tiempo que la elección de temáticas relacionadas con esta competencia para la elaboración de los trabajos de fin de máster, puede abrir espacios de investigación-acción encaminados a mostrar la viabilidad, el interés y la necesidad de estas propuestas.

### Referencias bibliográficas

- ARTUÑEDO, B. (2009) «La “littérature-monde” dans la classe de FLE: passage culturel et réflexion sur la langue», *Synergies Espagne*, nº 2, p. 235-244. Groupe d'Etudes et de Recherches pour le Français Langue Internationale.
- BARROS GARCÍA, B.; KHARNÁSOVA, G. 2012 «La interculturalidad como macrocompetencia en la enseñanza de lenguas extranjeras: revisión bibliográfica y conceptual», *Porta Linguarum* nº18, p. 97-114. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- BEGAG, A. (1989) *Béni ou le Paradis Privé*. Paris: Seuil.
- BURWITZ-MELZER, E. (2001) «Teaching intercultural communicative competence through literature», in M. Byram, A. Nichols, S. Stevens (eds.) *Developing intercultural competence in practice*. Clevedon: Multilingual Matters, serie ICE, Languages for intercultural communication and education, 29-43.
- CHENG, F. (2002) *Le Dialogue, une passion pour la langue française*. Paris-Shanghai:

- Desclée de Brouwe, Presses littéraires et artistiques de Shanghai.
- DE CARLO, M. (1998) *L'interculturel*. Paris: Clé International.
- DELBART, A.-R. (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Presses Université de Limoges.
- GONZÁLEZ PIÑEIRO, M.; GUILLÉN DÍAZ, C.; VEZ, J. (2010) *Didáctica de las lenguas modernas. Competencia plurilingüe e intercultural*. Madrid: Síntesis.
- GUILLÉN DÍEZ, C. (2010) *La configuration du curriculum du FLE dans l'enseignement secondaire obligatoire et Baccalauréat: Aspects théorico-conceptuels*. Barcelona, Madrid: GRAO, Ministerio de Educación, Gobierno de España.
- KRISTOF, A. (2004) *L'Analphabète. Récit autobiographique*. Carouge: Éditions Zoé.
- MANGADA, B. (2012) «Shan Sa, ejemplo de xenografías francófonas», *Tonos digital*, n° 23. p. 1-19. Murcia: Universidad de Murcia.
- MCERL (2002) *Marco común europeo de referencia para las lenguas: enseñanza, aprendizaje y evaluación*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Editorial ANAYA.
- NEWBY, D. et al. (2008) *Portfolio européen pour les enseignants en langues en formation initiale. Un outil de réflexion pour la formation des enseignants en langues (PEPELF)*. Graz: Conseil de l'Europe. Centre Européen pour les Langues Vivantes.
- NOTHOMB, A. (2007) *Ni d'Eve ni d'Adam*. Paris: Albin Michel.
- PELEGRI, J. (1989) *Ma mère l'Algérie*. Alger: Laphomic.
- PORRA, V. (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag.
- ZARATE, G (2006). *Représentations de l'étranger et didactique des langues*. Paris: Didier.
- ZARATE, G.; LEVY, D.; KRAMSCH, C. (2008) *Précis du plurilinguisme et du pluriculturalisme*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- WEI-WEI (2006) *Une fille Zhuang*. Paris: Éditions de l'Aube.



**UNE VISION SUR LA DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE DE L'ENSEIGNEMENT  
DU FRANÇAIS EN ESPAGNE AVANT ET APRÈS LA GUERRE CIVILE (1936-  
1939) : EXEMPLE D'UNE CRISE QUI A MENÉ À L'INVOLUTION<sup>1</sup>**

María Inmaculada Rius Dalmau

Universitat Rovira i Virgili

[inmaculada.rius@urv.cat](mailto:inmaculada.rius@urv.cat)

**Resumen**

Los dos enfoques opuestos sobre la vida social y política española representados por liberales y conservadores a lo largo de la historia condujeron inevitablemente al país a la guerra civil de 1936-39. La trayectoria de la enseñanza de las lenguas modernas no pudo eludir la crisis derivada de la guerra. A continuación mostramos algunos ejemplos de manuales de francés publicados en España, antes y después de dicha guerra, tratando de descubrir si la elección metodológica de sus autores pudo estar relacionada con las imposiciones sociales y políticas del momento.

**Résumé**

Les deux focalisations opposées de la vie sociale et politique espagnole incarnées par libéraux et conservateurs au long de l'histoire ont mené inévitablement le pays à la guerre civile de 1936-1939. Le parcours de l'enseignement des langues modernes n'a pas échappé à la crise provoquée par la guerre. Nous montrons ici quelques exemples de manuels de français publiés en Espagne, avant et après la guerre, afin de découvrir si le choix méthodologique des auteurs de ces manuels a été déterminé par les contraintes sociales et politiques du moment.

---

<sup>1</sup> Ce document a été élaboré et rédigé dans le cadre du projet de recherche FF12011-23109 financé par le Ministère d'Économie et Compétitivité espagnol.

## Introduction

L'histoire de l'enseignement des langues vivantes, ainsi que l'évolution méthodologique concernant la démarche embrassée par les professeurs de langues, constitue de jadis un processus complexe lié à plusieurs éléments. Même si nous pouvons nous y approcher tenant compte des facteurs concernant l'adoption d'une ou autre méthode sous un point de vue strictement didactique, toute réflexion sur cet objet deviendra incomplète sans considérer aussi les facteurs externes – par rapport aux exigences du contexte socioculturel ou politique – qui entourent le choix. Cette double perspective nous permettra de découvrir à quel point l'option méthodologique des auteurs de manuels de français publiés en Espagne durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle reflète le progrès méthodologique global et comment ce choix est lié ou pas aux contraintes sociales et politiques du moment. Notre corpus est composé de plusieurs manuels de français publiés en Espagne entre 1900 et 1950 provenant du fonds de la bibliothèque du *Centre de Lecture* de Reus et de la *Biblioteca de Catalunya* de Barcelone. Nous avons fait des analyses de détail de ces manuels notamment sur la démarche méthodologique et les intentions manifestées par les auteurs eux-mêmes dans les préfaces. Afin de situer ces ouvrages, et de les lier directement au moment historique où ils ont été publiés, nous décrivons, à grands traits, la situation politique vécue en Espagne dans cette période ainsi que le contenu des lois éducatives.

## Contexte

L'évolution de la vie sociale et politique espagnole a été marquée au long de l'histoire par la confrontation de deux courants opposés –libéraux et conservateurs– entraînant chacun une conception de la vie en société bien différente. Sous les régimes libéraux promouvant le triomphe de leurs idées de la main de la modernité et le progrès, le système éducatif en général, et l'enseignement des langues étrangères en particulier, jouaient un rôle beaucoup plus important que sous les régimes conservateurs, attachés aux vieilles traditions et marqués plutôt par l'immobilisme. « Rien d'étonnant que la modernisation du système scolaire ait été le cheval de bataille de l'action politique libérale et la bête noire de ses opposants » (Roig, 2001 : 204).

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle a eu lieu le couronnement d'Alfonso XIII (1902) sous le modèle politique de la *Restauración* conçu par Antonio Cánovas del Castillo.<sup>2</sup> Pourtant, le

---

<sup>2</sup> Le système de la *Restauración* est né en 1875 au moment de la proclamation du roi Alfonso XII qui supposait le rétablissement de la monarchie en Espagne après la révolution de 1868. Ce système établissait l'alternance du

mouvement du *regeneracionismo*, impulsé par Joaquin Costa, s'est proposé la réforme de la société espagnole. Selon les « régénérationnistes », l'État devait initier une réforme économique –centrée sur la réforme de l'agriculture– ainsi qu'une réforme du système éducatif. À ce moment-là, d'autres mouvements politiques prenaient aussi force en Espagne. Il s'agit du *regionalismo*, surtout en Catalogne, et du *republicanismo*. Par ailleurs, la situation économique du pays était en récession. Les difficiles relations entre patrons et ouvriers menaient souvent à des grèves et des agitations sociales. Le coup militaire de Miguel Primo de Rivera le 12 septembre 1923 entraîna la fin du système politique de la *Restauración* ainsi que le début de la première dictature militaire espagnole du XX<sup>e</sup> siècle (1923-1930). Tout de même, sous le régime de Primo de Rivera, certains aspects de l'économie du pays ont amélioré. Or, l'accroissement de l'opposition des intellectuels, des étudiants, de la classe politique et des syndicats, qui ont refusé le régime, conduit au capitaine général à démissionner. De ce fait, l'échec de la dictature devenait aussi celui de la monarchie et en 1931 fut proclamée la II<sup>e</sup> République espagnole (1931-1939).

Grâce au nouveau régime l'Espagne est devenue un État vraiment démocratique. Les libertés et les droits individuels ainsi que le droit d'autogouvernement des régions ont été reconnus. Les gouvernants républicains ont initié un ambitieux programme de réformes. Par ailleurs, l'Espagne des années trente était un pays faiblement industrialisé qui avait besoin d'inversion tant publique que privée. C'était un moment notamment difficile pour l'économie espagnole. En outre, la crise économique internationale laissa des fortes séquelles durant la période républicaine. Dans ce contexte, des nombreux conflits politiques et sociaux persistaient. La gauche et la droite avaient des visions très différentes sur la manière de résoudre les problèmes complexes que l'Espagne affrontait. La division de la société en deux blocs antagoniques devenait de plus en plus évidente. Les options politiques se sont fortement polarisées et l'atmosphère était chaque fois plus tendue. *Le Front Populaire* –union des forces progressistes– s'est imposé dans les élections de février 1936, par conséquent, les progrès et la modernisation dans des matières comme l'éducation poursuivirent alors leur évolution. L'amnistie pour les prisonniers politiques a été décrétée, on a rétabli les gouvernements régionaux et la réforme agraire s'est relancée. Finalement, la réaction violente de l'extrême droite, particulièrement de la *Falange*, a abouti, quelques mois plus tard, à l'insurrection militaire contre le gouvernement de la République. C'était le début de la guerre civile. Le

---

gouvernement accordée entre les deux principaux partis politiques : le parti conservateur –dirigé par Antonio Cánovas del Castillo– et le parti libéral –dirigé par Práxedes Mateo Sagasta.

résultat de la guerre, qui a mené Francisco Franco au pouvoir, conduit l'Espagne à la deuxième dictature militaire du XX<sup>e</sup> siècle (1936-1975).

Par ailleurs, indéniable aussi que l'intérêt des gouvernants à s'occuper de l'éducation en général et à développer l'enseignement des langues en particulier a eu des conséquences remarquables dans ce domaine au long de l'histoire de chaque pays. L'enseignement des langues étrangères n'est inclus dans les plans d'études espagnols qu'en 1857, grâce à la parution de la première loi générale d'Instruction publique présentée par le ministre Claudio Moyano. Néanmoins, l'instabilité marquait ces années et des nombreux plans d'études se succédaient. Souvent la présence obligatoire de cet enseignement n'assurait pas grande chose puisque la fluctuation de la présence des langues dans les successifs plans d'études et le constant changement de critère à propos de leur emplacement mettaient en évidence la précarité de leur situation. Au tournant de siècle, la promulgation du Décret de 17 août 1901 qui organisait les « *Institutos Generales y Técnicos* » a permis aux langues étrangères de consolider leur présence dans les programmes éducatifs espagnols (Vivero, 1992). D'abord le français, l'anglais et l'allemand mais, à partir du 1903, ces deux derniers furent supprimés le français prenant le monopole de l'enseignement des langues étrangères en Espagne. La promulgation du Décret de 25 août 1926 reforma l'organisation du baccalauréat. Le nouveau plan d'études fut très favorable aux langues étrangères. Il a fait passer de 6 heures à 15 heures leur étude dans l'enseignement secondaire (Roig, 1997) Pareillement, dans le cadre de ce plan, le règlement de 1927 contenait, pour la première fois dans les instructions ministérielles espagnoles, une série d'orientations méthodologiques sur la façon d'enseigner la phonétique, le vocabulaire et la grammaire. Ce règlement défendait l'adoption d'une méthodologie éclectique. En 1931, après la proclamation de la II<sup>e</sup> République, le plan de 1926 est abrogé. Le nouveau gouvernement promulgua des décrets sur éducation très favorables à l'enseignement des langues étrangères notamment le français. Ainsi, le plan d'études de 1934 établit le français comme langue étrangère commune de l'enseignement secondaire. Il était présent de façon obligatoire dans les quatre premières années gardant le statut de première langue étrangère. Les dernières années l'élève devait choisir, à part le français, entre l'anglais ou l'allemand. Ce plan d'études établit l'emploi de la méthode directe dans le premier cours et il montrait aussi des orientations méthodologiques très concrètes. Finalement, le 20 septembre 1938, en pleine guerre civile, une nouvelle loi éducative a été promulguée par le ministre d'*Educación Nacional* Pedro Saínz Rodríguez, déjà sous les ordres de Franco. Cette loi, qui se maintiendra en vigueur jusqu'à 1953, a reformé l'enseignement d'une Espagne bouleversée par le changement radical qu'imposait le nouveau régime. Selon la loi de 1938 la finalité de

l'étude des langues vivantes était celle de faciliter aux futurs bacheliers l'accès aux productions littéraires et scientifiques de l'étranger. Si dans le cadre de la loi républicaine on ne contemplait que trois langues étrangères, le français, l'anglais et l'allemand, la nouvelle loi y ajoutait l'italien. La proximité idéologique du régime franquiste des régimes instaurés en Italie et Allemagne devenait bien évidente. En outre, ce plan d'études impliquait un chaos quant à ses indications méthodologiques. Il n'était point cohérent puisque, d'une part, il n'adaptait pas les exercices proposés aux buts éducatifs manifestés dans le plan lui-même et, de l'autre, il présentait une mauvaise progression des activités didactiques.

Si l'on se rapproche de l'enseignement des langues modernes dans une perspective globale les buts d'apprendre une langue étrangère ont été marqués depuis toujours par la propre évolution de la société et du moment historique. Ainsi, les professeurs de langues sont parvenus à faire réalité une progression de la méthodologie guidée, sans doute, par les objectifs que les usagers d'une nouvelle langue cherchaient à atteindre selon leurs besoins. La méthodologie employée par les maîtres de langues modernes ou vivantes ne différait pas, au début, de celle de l'enseignement des langues classiques ou mortes toujours guidée par une démarche descriptive-déductive. Grâce au mouvement de Réforme de l'Enseignement des Langues issu en Allemagne le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle la méthodologie pour l'enseignement des langues modernes s'est engagée dans une approche intuitive-inductive. Ces changements se sont vite aperçus dans les manuels de français comme le montre l'augmentation de l'usage d'images et d'exercices oraux visant une connaissance plus utilitaire de la nouvelle langue. L'adoption de la méthode directe –désormais employé ici comme antonyme de méthode traditionnelle– s'est lancée très fort en Allemagne et en France dès la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup>. À son tour, en Espagne, les professeurs de langues ont penché pour les nouvelles tendances méthodologiques plus tardivement, à partir du premier tiers du XX<sup>e</sup>, mais nous ne parlons pas de l'adoption de la méthode directe d'une façon stricte. Loin de cela, un bon nombre de manuels de français parus en Espagne dans cette période montrent l'emploi de la méthode grammaticale pratique, c'est-à-dire, l'adaptation de la démarche traditionnelle en limitant l'exclusivité de la grammaire descriptive et la traduction par l'introduction d'objectifs pratiques et d'activités orales.

En quête des étroites liaisons entre les démarches méthodologiques et les situations socio-politiques nous pouvons affirmer que même en Allemagne ou en France, pays qui ont lancé la méthode directe, celle-ci avait très tôt présenté des difficultés d'application. Selon Christian Puren, les problèmes rencontrés par la méthode directe tiennent à deux sortes de facteurs : des facteurs externes –les conditions de scolarisation, l'hétérogénéité des groupes, le

nombre d'élèves par groupe, la préparation du corps professoral— et des facteurs internes —les propres insuffisances de ses théories de référence (Puren, 1988). Il semble évident que les facteurs externes finissent par procurer le teint définitif à des options théoriques. Tantôt l'organisation du système éducatif de chaque pays tantôt les possibilités réelles marquées par la situation économique ou des circonstances parallèles mènent à l'un ou l'autre choix méthodologique. Voilà pourquoi nous devons nous approcher des résultats de ces choix dans une perspective complexe et globale.

### **Manuels de français**

Carmen Roig affirme que les manuels de français, c'est-à-dire, les livres de texte utilisés dans les établissements scolaires « constituent une source privilégiée pour l'étude de cet enseignement et une mine inépuisable d'informations nécessaires à l'histoire du FLE » (Roig, 2001 : 201). Roig signale trois aspects pour se rapprocher de ces manuels : l'analyse de leurs contenus linguistiques et grammaticaux, l'analyse des contenus didactiques et finalement l'étude des contenus socioculturels, ce dernier entraînant des aspects idéologiques. Nous pointons ici de trouver un rapport entre ces aspects —notamment l'analyse des contenus didactiques— et les orientations gouvernementales, afin de montrer que la démarche méthodologique des auteurs a été souvent liée aux contraintes sociales et politiques du moment. Nous sommes conscients que le corpus analysé devrait s'élargir pour être beaucoup plus représentatif mais, dans ces limitations, nous montrons ici quelques exemples qui viennent illustrer les différentes options méthodologiques de la période qui nous occupe susceptibles de nous éclairer la tendance générale. D'abord, nous analysons des manuels de français, parus en Espagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, écrits par des professeurs d'établissements publics.

Rafael Reyes, agrégé de français au lycée de Séville, a commencé à publier ses manuels de français au tournant du XX<sup>e</sup><sup>3</sup>. Sa *Gramática Sucinta de lengua francesa*, —*primer curso* et *segundo curso*— compte sur plusieurs éditions et elle a été « declarada de mérito par la Real Academia Española, Consejo y Ministerio de Instrucción pública ». Il publia aussi un

---

<sup>3</sup> L'ensemble de l'œuvre de Rafael Reyes comprend aussi d'autres manuels tels que le *Curso Práctico de francés*, *El traductor francés*, *Trozos de Literatura Francesa*, *Gramática Sucinta de Lengua Inglesa*, *Programas de Lengua Francesa 1º y 2º curso*, *Curso práctico de Inglés*, *Diccionario francés-español y español-francés*, *Primer curso cíclico de francés*, *Gramática de Lengua Francesa (primer curso completo y segundo curso cíclico de Bachillerato)*, *Gramática Francesa (tercer curso cíclico de Bachillerato)*, *Curso práctico de francés*, *Lectures Françaises*, *Trozos de Literatura Francesa* et *Historia de la Literatura Francesa*.

dictionnaire français-espagnol/espagnol-français –dont la 37<sup>e</sup> édition parut en 1970– et des cours pratiques de langue anglaise et de langue espagnole. Dans la préface de la *Gramática Sucinta de lengua francesa –segundo curso*, 4<sup>e</sup> édition, 1923– Reyes défend l’approche comparative pour l’enseignement des langues étrangères en s’appuyant sur la langue maternelle. L’auteur présente les mots nouveaux sous un double aspect : leurs caractéristiques formelles et leur emploi dans le discours, c’est-à-dire, forme et usage. Il signale aussi qu’on doit tenir compte des différences méthodologiques pour l’enseignement de la grammaire que ce soit dans la langue maternelle ou dans une langue étrangère:

Esto importa realmente en el estudio comparado de las lenguas extranjeras y esta es la moderna orientación que se sigue para llegar al pleno conocimiento y dominio de los idiomas, rectificando esos inverosímiles procedimientos de abstracciones gramaticales y los más absurdos aún de prácticas incongruentes llenas de frases sin sentido, cuando no de figurines grotescos que tan impropriamente vienen recibiendo el nombre, de método directo. (Reyes, 1923 : préface)

Nous avons analysé le *primer* et le *segundo curso* de la *Gramática Sucinta* –sixième édition, paru à Madrid en 1924 ainsi que la troisième édition du *Primer Curso Ciclico de Francés*, paru aussi à Madrid, en 1942, qui a été déclaré texte officiel par le « Ministerio de Educación Nacional ». Les déclarations que l’auteur fait dans la préface embrassant l’option éclectique sont très claires :

Por lo demás, seguimos como antes en este primer curso elemental el método directo compaginado con el gramatical tradicional, hoy más convencidos que nunca, toda vez que el mismo Cuestionario Oficial es el primero en seguir el orden gramatical riguroso del método, en evitación del estado caótico a que conduce fatalmente el método directo cuando domina con preferencia al gramatical y debiendo de ser lo contrario ; esto es, que el método directo debe seguir fielmente al gramatical, sin el cual carece de solidez retentiva y, *por tanto, de fundamento el estudio de un idioma como demostramos en la exposición didáctica de nuestro libro.* (Reyes, 1942 : prefacio)

Rafael Reyes montre et justifie ici son choix méthodologique. Cela se manifeste dans le propre manuel. Nous voulons souligner les différences que l’auteur a introduites dans le manuel de 1942 par rapport au premier cours de la *Gramática Sucinta* de 1924. Les six premières leçons ont sept parties : Phonologie, Morphologie, Lecture, Conversation, Vocabulaire –traduit à l’espagnol–, Exercice –des phrases pour la traduction inverse– et Devoir de grammaire –exercices structuraux. À partir de la septième, les leçons commencent par une Lecture, suivie de Conversation –ou bien la propre lecture devenant Lecture et Conversation, c’est-à-dire, des phrases courtes en français, mélangées avec des questions sur le même sujet–, Vocabulaire, Morphologie, Exercice et Devoir de grammaire. Par contre, le

manuel de 1924 présentait une progression inverse. Ainsi, dans une approche déductive, l'auteur commençait par la description des règles grammaticales et il continuait par des exercices pratiques. Reyes publia aussi sur son ouvrage *Lectures Françaises* qui vient compléter ce premier cours de français.

À son tour, Tarsicio Seco y Martos, agrégé de plusieurs lycées –*Ramiro de Maeztu* de Madrid, lycée national d'enseignement secondaire de Léon et de l'*Instituto Cervantes* de Madrid– qui a réalisa ses études de langue et littérature françaises à l'université de la Sorbonne, publia son *Método de Lengua Francesa*. Les premières éditions de ses manuels parurent aux années vingt. Outre que sa grammaire, il publia aussi une *Antología de textos franceses* et *Lecturas francesas*. Nous analysons maintenant l'édition de 1930 *Lengua francesa, método práctico-teórico, segundo curso*. Dans ce manuel l'auteur emploie comme métalangue l'espagnol et il inclut dans chaque leçon un texte en espagnol –sous le titre *exercice d'imitation*– et un texte en français –sous le titre *lecture expliquée*– tous les deux pensés pour la traduction directe et inverse. Nous constatons que, par rapport aux éditions des années quarante, l'auteur utilise ici un peu plus la traduction. Dans le prologue de l'édition de 1942 Seco y Marcos affirme qu'une méthode doit s'appuyer sur trois piliers : Phonologie, Vocabulaire et Grammaire. Par rapport à l'adoption de la méthode directe il manifeste qu'elle est sans doute appropriée pour les premiers années de l'apprentissage d'une langue étrangère mais en acceptant la possibilité d'employer, si nécessaire, la traduction dans la langue maternelle. En somme, il considère utile l'utilisation de la méthode directe lors que le professeur est face à un petit nombre d'élèves et surtout pour l'enseignement des mots concrets du vocabulaire fondamental. Seco y Marcos défend en général l'éclectisme dans le choix méthodologique et il conseille une approche inductive pour l'enseignement de la grammaire. L'auteur insiste sur l'idée d'enseigner la langue courante, usuelle, actuelle et vivante.

Un autre professeur Fernando López Monís, agrégé de français au lycée Cardenal Cisneros de Madrid, publia ses manuels de français dès la deuxième décennie du XX<sup>e</sup>. Dans la préface de l'édition de 1923 de sa *Lengua francesa, primer curso*, il critique les nouvelles tendances méthodologiques en censurant ce qu'il dénomme les démarches « ultramodernes » :

Y no terminaremos estas líneas de introducción a nuestra modesta labor sin condenar una vez más los procedimientos ultramodernos que, inspirados en un mercantilismo incompatible con la seria didáctica, prometen en unos cuantos días el dominio de un idioma, como la acción benéfica de algún específico milagroso, empeñándose en volver la espalda a las reglas gramaticales, para tener que buscarlas cuando el espíritu de los



alumnos, ávido de disciplina, las forja incorrectas y mutiladas.( López Monís, 1923 :  
prólogo)

Nous avons analysé l'édition de 1915 du même ouvrage. Ce manuel contient cinquante leçons. L'auteur consacre les premières à l'alphabet français et à la prononciation. Après, chaque leçon commence par l'explication d'une règle grammaticale, avec des exemples traduits et des exercices d'application. À partir de la XXV<sup>e</sup> leçon on trouve des phrases à traduire –traduction inverse– et des textes en français pour la traduction directe. La dernière leçon est consacrée à montrer quelques mots homophones avec leur traduction. Finalement, le livre termine par un vocabulaire *francés-español/ español-francés*.

Nous continuons cette brève analyse des approches méthodologiques par l'œuvre de deux auteurs de manuels de français employés en Espagne dans le cadre de l'enseignement privé. Nous avons choisi de nouveau les éditions de la première moitié du XX<sup>e</sup>.

Raoul Massé, auteur de la méthode Massé pour l'enseignement de langues, dirigea les Écoles Massé. Il publia des manuels pour l'enseignement du français, de l'anglais et de l'allemand. Les méthodes Massé se présentent au grand public comme : « Métodos mixtos, modernos y prácticos para la enseñanza de idiomas, adoptados de texto en los principales centros docentes de España y América ». Au tournant de siècle, en 1905, Raoul Massé a fondé une maison d'édition à Barcelone. Dès le début, pour le français, à part les trois cours de sa méthode –*Curso elemental, Curso práctico y Curso superior*– l'auteur publia aussi un manuel pour la langue de spécialité *Français commercial*. La méthode Massé reçut, à Paris, en 1923, le Prix d'Honneur à l'Exposition Internationale du Progrès Moderne. Il avait déjà reçu avant, en 1914, une « mención de gracias » du roi Alphonse XXIII grâce à ses excellents résultats. Les orientations que l'auteur donne aux professeurs sur la façon d'appliquer la méthode insistent sur l'idée de commencer à l'orale : d'abord il faut enseigner les mots par la présentation d'objets mais en s'appuyant sur la traduction pour les concepts abstraits. Ensuite, on doit lire à haute voix tous les mots appris. Après, le professeur devra expliquer les règles grammaticales et les exercices et, finalement, l'élève lira les règles et fera les exercices, d'abord à haute voix et puis à l'écrit. Nous avons analysé la dixième édition du *Curso elemental* parue en 1918. L'ouvrage contient des leçons consacrées au vocabulaire et aux expressions usuelles, classées selon les champs sémantiques. D'abord une gravure numérotée et une liste de vocabulaire traduit contenant le lexique de cette gravure. Puis, et encore sous le titre vocabulaire, la conjugaison verbale appliquée, des syntagmes pour l'emploi des possessifs, démonstratifs, etc. selon chaque leçon. Ensuite, une lecture contenant des questions, la description de règles grammaticales et des exercices structuraux suivis d'une

traduction inverse. La deuxième partie du manuel est consacrée à la lecture et à la conversation. Des gravures numérotées en relation à la liste de mots traduits, suivies d'un texte qui contient les expressions du vocabulaire précédant en gras. À son tour, nous avons analysé des éditions des années vingt du manuel pour le *Curso superior* ainsi que la vingt-huitième édition parue en 1959. Dans ce dernier cas, la démarche est similaire à celle des années vingt sauf que l'auteur y a supprimé la partie des morceaux choisis et que les lectures sont maintenant dans les leçons. En outre, cet auteur n'emploie le support de l'image, c'est-à-dire les gravures, que pour l'enseignement du vocabulaire dans la première année. Finalement, nous constatons que les manuels de Raoul Massé n'ont pas souffert de variations importantes dans les deux périodes étudiées ici.

À son tour, Alphonse Perrier, professeur de l'École de la Colonie Française de Barcelona et responsable des cours de français aux Écoles de l'Alliance Française dans la même ville, publia en 1900 le manuel *Lengua francesa, Método práctico para hablar y escribir correctamente el francés*. Cet ouvrage –divisé en *Curso elemental* et *Curso superior*– a eu une diffusion très importante en Espagne.<sup>4</sup> La méthode d'Alphonse Perrier reçut la Médaille d'Argent de l'Alliance Française de Paris, en 1904, et la Médaille d'Argent de l'Exposition Hispano-Française à Saragosse en 1908. Grâce à la large activité de la maison d'édition Perrier, la présence de ses manuels de français dans les établissements éducatifs espagnols s'est élargie tout le long du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la préface l'auteur définit ainsi sa méthode : «Método racional y progresivo de Lengua Francesa, con un tratado de pronunciación figurada y numerosos textos y grabados para la Lectura y la Conversación ». Il affirme que la démarche suivie s'appuie sur la méthode naturelle. Perrier propose ce qu'il considère la progression la plus rationnelle : écouter, lire, parler et écrire. A partir de l'analyse des éditions de ses manuels de 1903, 1923, 1931 et de plusieurs éditions des années quarante et cinquante, nous constatons que l'auteur n'a presque rien modifié ni de sa méthode ni des orientations pour l'exploitation didactique qu'il donne aux professeurs. Il faut souligner l'importance qu'Alphonse Perrier concède à l'exploitation de l'image visant l'expression. En plus, nous faisons remarquer la richesse des gravures de son *Curso superior* et le fait qu'il s'appuie sur l'image surtout dans les niveaux avancés. À notre avis, l'un des points forts de

---

<sup>4</sup> La méthode Perrier compte aussi sur le *Curso Preparatorio de la Lengua Francesa* dirigé aux étudiants débutants et consacré à la prononciation –à l'aide de la prononciation figurée–, au vocabulaire et à la lecture. Dans l'ensemble de cette méthode nous trouvons aussi le livre de *Lectura Francesa*, contenant 82 gravures pour la conversation sur l'image, *Textos escogidos y graduados de Literatura Francesa*. L'auteur publia aussi un supplément pour le *Curso superior* consacré à la conversation par l'image. Il s'agit d'un livret explicatif contenant les textes relatifs aux 34 tableaux du manuel. Finalement, la méthode inclut les programmes et les livres du professeur des *Curso elemental* et *Curso superior*.

l'œuvre de cet auteur est sa capacité d'orienter le professeur comme l'étudiant en leur indiquant à tout moment ce qu'ils doivent faire et comment il faut agir.

## Conclusions

Les auteurs de manuels de français qui ont enseigné cette langue dans des établissements publics espagnols ont affirmé souvent, dans les préfaces des éditions de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il est utile de s'appuyer sur la langue maternelle d'une façon comparative au moment d'enseigner une nouvelle langue. Ils ont aussi penché pour la primauté de la grammaire et la traduction dans leurs ouvrages. Par conséquent, ils s'éloignent de la prémisse fondamentale de la méthode directe qui se dépouille complètement de la langue maternelle au moment d'enseigner la nouvelle langue et qui limite la présence de la grammaire. Alors, nous constatons que le renouvellement méthodologique développé en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> n'aurait pas eu une influence remarquable en Espagne, au moins au sein de l'enseignement officiel. D'ailleurs, en se rapprochant des manuels de français parus dans la même période et employés dans le cadre des établissements espagnols privés, nous vérifions que l'influence des nouvelles tendances provenant de l'autre côté des Pyrénées a été plus considérable. Ainsi, l'une des différences entre l'enseignement officiel et l'enseignement privé se manifeste fréquemment par le degré de perméabilité face au renouvellement méthodologique. De toute façon, en générale, les auteurs qui ont publié leurs manuels avant et après la guerre civile n'ont pas beaucoup changé leurs démarches méthodologiques initiales, marquées souvent par l'éclectisme. Ainsi, la crise provoquée par la guerre aurait mené à une tendance à la stagnation ce qui devient, dans une certaine mesure, synonyme d'involution.

## Références bibliographiques

### *Manuels de français*

- MASSÉ, R. (1918) *Método práctico de francés. Curso elemental*. Barcelona : Escuela Massé.  
 --, (1918) *Método de francés. Curso superior*. Barcelona : Editorial Massé.  
 --; (1959) *Método de francés. Curso superior*. Barcelona : Editorial Massé.
- SECO y MARCOS, T. (1930) *Método de lengua francesa, método práctico-teórico, segundo curso*. Burgos : Hijos de Santiago Rodríguez.  
 --, (1942) *Método de lengua francesa, primer año*. Burgos : Hijos de Santiago Rodríguez.

- , (1947) *Método de lengua francesa, primer curso*. Burgos : Hijos de Santiago Rodríguez.
- REYES, R. (1923) *Gramatica suscinta de lengua francesa, segundo curso*. Sevilla : Tipografía Giménez y Vacas.
- , (1924) *Gramatica suscinta de lengua francesa, primer curso*. Madrid : Tipografía artística.
- , (1942) *Primer curso del plan cíclico de francés*. Madrid : El autor y editor.
- LÓPEZ MONÍS, F. (1923) *Lengua francesa, primer curso*. Madrid : Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.
- PERRIER, A. (1903) *Lengua francesa, primer curso, libro elemental completo*. Barcelona : Librería de J. Bastinos Editor.
- , (1923) *Lengua francesa, obra dividida en curso elemental y superior. Curso elemental*. Barcelona : El autor.
- , (1931) *Lengua francesa, obra dividida en curso elemental y superior. Curso elemental*. Barcelona : El autor.
- , (194- ?) *Método Perrier de lengua francesa. Curso superior*. Barcelona : Ediciones Perrier.
- , (194- ?) *Lengua francesa. Método práctico para hablar y escribir correctamente el francés. Curso elemental*. Barcelona : Ediciones Perrier.

#### ***Autres œuvres citées***

- KOK ESCALE, M. C. ; MELKA, F. (2001) *Changements politiques et statut des langues. Histoire et épistémologie 1780-1945*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi.
- PUREN, C. (1988) *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*. Paris : CLE International.
- ROIG, C. (1990) « Le français dans les programmes officiels en Espagne : 1934-1938 », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n°6, p. 212-234 Saint-Cloud : SIHFLES.
- , (1997) « L'enseignement du FLE au sein de l'Institución Libre de Enseñanza dans le premier tiers du XXe siècle », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n°20, p. 141- 157. Saint-Cloud : SIHFLES.
- , (2001) « Le discours idéologique véhiculé par les manuels de français en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle : quelques repères » in M. C. Kok Escalé ; F. Melka (dir.),

*Changements politiques et statut des langues. Histoire et épistémologie 1780-1945.*

Amsterdam-Atlanta : Rodopi, p. 199-214.

VIVERO GARCIA, M. D. (1992) « L'enseignement des langues étrangères en Espagne entre 1880 et 1914, les mouvements d'innovation et d'ouverture sur l'étranger dans cette période », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n°10, p. 88-96. Saint-Cloud : SIHFLES.